

舞台における“精神的なもの”

——ワシリー・カンディンスキーの総合舞台芸術〈舞台コンポジション〉作品
における実験的身体像について——

小 林 奈央子

序

研究の目的

〈舞台コンポジション〉(Bühnenkomposition) は画家ワシリー・カンディンスキー (Wassily Kandinsky 1866-1944) が 1908-1912 年に集中的に製作した総合舞台芸術である⁽¹⁾。彼の絵画の作風は 1908 年頃より急激な変貌を遂げ、1911 年には初めての抽象絵画が完成している。この間彼の作風には印象主義、象徴主義の流れを汲んだ美術工芸運動ユーゲントシュティル、20 世紀初頭のフォーヴィズム、ロシア正教の聖像画⁽²⁾、ガラス絵などの民俗芸術や神秘思想の影響が表れ、その変化はカンディンスキー研究において重要なテーマとなっている。しかし舞台作品の様式についてはこれまで徹底的な研究が行われず、その実験的性質と意義が評価されてこなかった。そこで、本稿では初期の〈舞台コンポジション〉作品 (1908-1912 年の草稿) に表れる身体像に焦点を絞り、そこに表れる同時代芸術や思想の影響と、カンディンスキー自身の身体観を明らかにし、〈舞台コンポジション〉創作の意図を明らかにしたい。

研究方法

〈舞台コンポジション〉作品草稿には、民俗衣装を纏った人物から全身一色の抽象的人物まで様々な身体像がカンディンスキー自身の言葉で描写される。そこには一貫した様式は見られず、様々な抽象レベルの身体像が混在している。これらは作風の変化⁽³⁾と考えられて来た。しかしこうした様々な身体像の背後には同時代の芸術・思想の影響と、カンディンスキー自身の身体についての理解があったはずである。そこで、カンディンスキーが舞台作品創作の際に特に影響を受けたと思われる芸術理論・思想を比較材料にして、カンディンスキーが舞台上の身体像に投影したものが何だったのか明らかにして行きたい。比較対象は、カンディンスキー自身の著作と、彼が 1908-1912 年の間に言及乃至は接触したものに絞る⁽⁴⁾。舞台コンポジション草稿では絵画と異なり身体的特徴が言葉で描写されているため、この研究では図像の比較よりも思想とアイディアの比較に重点が置かれる。

論文の構成としては、まず第 2 章で舞台コンポジションに登場する民俗衣装を手がかりに、カンディンスキーの民俗誌学者としての体験を踏まえてその作品世界を探る。第 3 章で、カンディンスキーを含め当時の前衛演劇の出発地点となったモーリス・メーテルランクの象徴主義演劇における人形的身体像からカンディンスキーが受

けた影響を考察、第 4 章では同時代の劇作家エドワード・ゴードン・クレイグの理想の俳優の姿、Übermarionette に言及する。第 5 章では、神智学、特にルドルフ・シュタイナーによる人体オーラや身体構造に関する著作からカンディンスキーへの影響を論じ、最後に第 6 章の結論を導き出す。

先行研究

舞台コンポジション作品研究は 1970 年代よりさかになるが、身体像に言及する先行研究は Hahl-Koch (1993) と Kaman (2001) と少ない。Hahl-Koch (1993) は、舞台コンポジションへのモーリス・メーテルランクの象徴主義演劇⁽⁵⁾の影響と、フセヴォロド・メイエルホリドとの共通点を示唆している。また、舞台コンポジション《黄色い響き》(Der gelbe Klang 1912) とその前身作品 I 《巨人たち》(Riesen 1909) の登場人物像の間の抽象化を指摘し、単色の登場人物を「Farbträger (色を担う人)」(Hahl-Koch: 150) と名付け、抽象的色彩の具現と考えている。Kaman (2001) は「登場人物のコスチュームの色彩こそが照明の変化とも関連する (中略) 実際の演者」で、色と運動とが「出来事を担う最重要人物」であると書いた (Kaman: 135-136)。この他、エドワード・ゴードン・クレイグ (Edward Gordon Craig) の影響が言及されてきたが⁽⁶⁾、具体的な分析は行われていない。一方で、物語解釈を目的とする研究 Eller-Rüter (1990) や Emmert (1998) において舞台コンポジションの抽象的要素は見過ごされがちである。

Gaßner と Kersten (1991) の論文では、カンディンスキーの抽象絵画 «Komposition IV» (1911) における抽象度相違の解釈を提言しており、本稿の研究方法に示唆を与える。それによると、抽象と具象の混在は「ドイツの神智学者ルドルフ・シュタイナーにより提起された《高位の世界》の認識への道を表す、抽象的段階の絵画的置換の試み」である (Gaßner/Kersten: 267)⁽⁷⁾。この論文では対象を絵画に限定しているが、本稿では舞台作品を扱うため劇作家からの影響にも焦点を当て、カンディンスキーの抱く身体観と舞台上での表象を分析する。身体像はカンディンスキーの身体理解と表現の意匠を投影しており、今までにない研究対象と言える。

1. 民俗衣装とユートピア—カンディンスキーの初期絵画世界の身体像

1.1 民俗衣装と生きている絵

カンディンスキーは民俗誌学の調査⁽⁸⁾のため 1889 年にロシアのヴォログダ自治区へ赴いた時に芸術家とし

て強い印象を受けた⁽⁹⁾。Kurchanova (1994) は、カンディンスキーの民俗誌学への興味の根底に、ロシア神話学の根底に流れるロマン主義の影響⁽¹⁰⁾を指摘する。当時の民俗誌学で神話は「創世記であると同時に」民族の魂^{〔Volksseele〕}の鏡^{〔Kandinsky 1913: 32/18〕}と理解されており、カンディンスキーも民俗誌学によって「民衆の魂が明らかになるものと期待した」(Kandinsky 1913: 32/18)。ドイツ・ロシアの神話研究とロマン主義は、19世紀末に象徴主義者に受け継がれた。舞台コンポジションの民俗衣裳を着た登場人物たち⁽¹¹⁾は、カンディンスキーのロマン主義的探究心の表れである。

「私は村から村へと辿ったが、それらの村では、思いがけなく村人全部が上から下まで灰色の着物をまとい、黄緑色の顔と髪をしていた。かと思うと、思いがけなく民俗衣裳の多彩さを見せ、まるで色どり鮮やかな生きている絵 (bunte lebende Bilder) のように、その民俗衣裳が二本足で歩き廻っているのだった」(Kandinsky 1913: 37/27)。ヴォログダ住人についてのこの言及と舞台コンポジションの登場人物の描写は類似している。ヴォログダの住人は装飾的な彫り物で覆われた木造家屋で英雄の絵や聖像画に囲まれて暮らしており、それらはカンディンスキーに「絵の中で動くということ、画中に生きること」を教えてくれた (Kandinsky 1913: 37/27)。住人たちの民俗衣裳と住居は、想像上の世界が生き生きと実現されたようであった。舞台コンポジション創作の際、彼はヴォログダの住人のような“絵の世界”の住人を使い浮かべたに違いない。民俗衣裳は生きた絵への憧れの表れであろう。では、なぜカンディンスキーは“絵のような”世界に愛着を抱いたのだろうか。

1.2 絵に囲まれた空間と聖なる空間—原始的信仰の世界

カンディンスキーは、ヴォログダの家屋の内装から彼が感じた印象をキリスト教教会の印象になぞらえる。「部屋の中に入ったとき、私は、自分が画中の一員になってしまっていた。絵画に、四方八方取り囲まれているような気がした。これと同じ感じは、これまでモスクワの数々の教会、特にクレムリンの本ドーム (...) を幾度か訪れたときでも、私の裡にまったく意識されぬまままどろんでいたものである」(Kandinsky 1913: 37/27)。この体験以後、彼はロシア正教の教会やドイツのバイエルン地方のカトリック教会やチロル地方の礼拝堂からも常に同じような感銘を受けた。絵に囲まれた空間は、一種の聖なる空間となった。自身の民俗衣裳、民俗芸術への興味とキリスト教への信心に同じルーツがあることを認めたのである。また、彼の言葉には自分が洗礼を受けたロシア正教の教会だけでなく、カトリックの教会にも神聖さを覚えたことへの驚きが含まれる。「教会！ ロシヤ正教会！ 礼拝堂！ カトリックの礼拝堂！ この違い！」(Kandinsky 1913: 37/27)。そもそもカンディンスキーはフィールドワークにあたっての目的を次のように計画書 (1889) に記述している。「キリスト教に強い影響を受けた今日の宗教観の混沌にあって立証可能な限り

において、異教時代の名残を出来るだけ復元すること」(Kandinsky 1889: 68)。ヴォログダ地方では本来異教であった民間伝承の英雄や聖人への信仰とキリスト教の信仰が混ざり合っていた。カンディンスキーはヴォログダの生活文化との中に、宗教の混沌と同時にそれで損なわれない神聖さを見た。絵のような世界は神聖なものへと変わった。そこでは宗派の差異は問題ではなかった。

カンディンスキーは芸術家の使命を、人類の精神向上のための糧を作り出すことと考えていた。Podzemskaia (1993) は、カンディンスキーが全人類へと向けた普遍的な芸術を作ろうとしており、その芸術布教活動の対象者を選ばれた民族のみにではなく、キリスト教の福音書のように「子供に似た繊細さを具えた民族、すなわちいわゆる原始的な民族へ」(Podzemskaia: 109) と向けていたという。ヴォログダで彼が体験した絵の世界は異教的な風習 (シャーマン、医療など) をまだ多く持つ原始的な民族であったが、同時にそこは絵の世界で、民間信仰の根付いた聖なる世界が生きていた。こうした原始的世界は宗派を超えたユートピア⁽¹²⁾へと変貌する。

1.3 異文化の共存とユートピア

カンディンスキーの初期絵画にはメルヒェンの主題や中世の騎士が登場し、想像上の世界への憧れ⁽¹³⁾を象徴する。舞台コンポジションにおいては民俗衣裳を纏った人物だけでなく、カンディンスキーがメルヒェンの主題の絵画で頻りに描いた馬上の騎士も登場し、民俗衣裳の登場人物と合わせて物語の場面と時代を混乱させる。舞台コンポジション IV 《黒い人》(Schwarze Figur) では例えば、「色のある様々な民俗衣裳を纏った8人」(Kandinsky, Schwarze Figur: 110) が現れる。また、後の1914年の作品 V 《すみれ色》(Violett) では「赤と緑のロシアシャツを着た人々」、「エジプト人」、「ラップ人」、「金縁眼鏡と長い髭の教授タイプ」といった具体的な指示がなされ、「民族衣裳を着た日本の女性と中世の衣裳を着た女性」が「手に手をとって」(Kandinsky, Violett: 224) 現れたりもする。ここに、時代を超えた多様な文化が共存するカンディンスキー独自の世界が出現する。初期舞台コンポジションで国籍の指定はないが、民俗衣裳⁽¹⁴⁾はカンディンスキーの理想郷の一部を形作っている。カンディンスキーは民俗衣裳によって様々な時代と文化を盛り込む事で、観るものすべてにとって「民衆の魂」を映し出す、ユートピア的空間を創り出そうとしたのかもしれない。

2. 希薄な身体性—モーリス・メーテルランクの人形のための戯曲の影響

2.1 メーテルランクの人形のための戯曲

カンディンスキーは著書『芸術における精神的なもの』においてベルギーの作家モーリス・メーテルランク (Maurice Maeterlinck 1862-1949) の人形のための戯曲作品《マレーヌ姫》(La Princesse Maleine)、《7人の姫君》(Sept Princesses)、《盲人たち》(Les Aveugles) に言及している。メーテルランクは19世紀末、ヨーロッ

パとロシア⁽¹⁵⁾で前衛演出家に高い評価を得ており⁽¹⁶⁾、ドイツの演劇改革の旗手マックス・ラインハルト (Max Reinhardt)⁽¹⁷⁾やミュンヘンのシュヴァービング影絵劇 (*Schwabinger Schattenspiele*)⁽¹⁸⁾によって上演された。シュヴァービング影絵劇のこけら落としの時、カンディンスキーは劇場と同じ通りに住んでおり、また、1907年頃から交流のあった詩人カール・ヴォルフスケール (Karl Wolfskehl) はシュヴァービング影絵劇に作品⁽¹⁹⁾を提供していることから、メーテルランク作品の上演にも触れる機会があったと思われる。

2.2 眼に見える「魂そのもの」—人形の身体像

カンディンスキーはメーテルランクの言葉の語法を高く評価しており⁽²⁰⁾、作品中の登場人物の身体像にも言及している。メーテルランク作品の主人公は「シェークスピアの類型化された登場人物のように、過去の人間ではない。陰気な、ある眼にみえぬ力にたえずおびえながら、霧のうちをさまよい、霧のために窒息しそうになっている魂そのもの」(Kandinsky 1911: 44/48) であるという。この言及は、メーテルランク作品の人物の人形的性質を反映していると言える。シュヴァービング影絵劇の創始者 Alexander von Bernus の言及は、メーテルランクの描く登場人物と影絵の適合性を強調する。「影絵の特性ならびに深い感動はどこか別のところ、魂のさ中にある。影絵は、目覚めたままで見える夢が最も純粹に非物質化された世界、すなわち、存在と仮象との間にあるか細い線を映し出すのだ。本来、影絵はロマン主義的なものだ」(Alexander von Bernus, Kluncker: 335 op.cit.)。カンディンスキーも Bernus もメーテルランクの人形のための戯曲で提示される身体像の中に、眼に見える「魂」の姿を追っていることが分かる。

メーテルランク研究者 MacGuinnes (2000) によれば、「メーテルランクにとって、俳優の身体としての存在と、残留していて邪魔になる俳優の個性との両方が懸案事であった。(…) 身体と個性として、俳優は常にフィクションに介入しメッセージを妨げるか、そこから注意を逸らせて媒体の方へと向けてしまう」(McGuinnes: 107)。メーテルランクはそれゆえオルターナティヴとして、「影、反映、象徴主義的な形象の投影」(une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques) (Maeterlinck. McGuinnes op.cit: 109)⁽²¹⁾である人形を選んだ。カンディンスキーはメーテルランクの倫理的・美学的著作『内面の美より』(*Von der inneren Schönheit*) (1909) を所持しており⁽²²⁾、メーテルランクの、「魂」についての見解⁽²³⁾に影響を受けたと考えられる。カンディンスキーは人形演ずるメーテルランク作品の登場人物の希薄な身体性を、「魂」の実体化と理解したのだろう。

2.3 見えないものの提示

カンディンスキーにとってメーテルランクは「頽廢の最初の預言者、芸術家として最初の報告者の一人であり、また先見者の一人」(Kandinsky: 44/48) であった。「先

見者」(Hellseher) とはカンディンスキーが所持していたオカルトや神智学の本⁽²⁴⁾では靈視のような能力を持つ者を意味する。また、彼はメーテルランク作品の悲劇の原因である死の訪れを、「不可視の陰気な力」と呼ぶ。カンディンスキーのメーテルランク評価の端々には、不可視なものの暗示への共感が見て取れる。

眼に見えないものへの憧憬は世紀末のヨーロッパでオカルト旋風を巻き起こしていた。メーテルランクは死の訪れを登場人物の恐怖によって受動的かつ象徴的に表現したが、のちのグロテスク演劇はその悲劇性を追求し、死そのものを役として登場させる⁽²⁵⁾。眼に見えない精神的なものを舞台に提示する欲求は、カンディンスキーの物質主義への反発とも相まって大きくなったと思われる。カンディンスキーはロシアにおけるメーテルランク作品受容を「未来の演劇の物質主義から精神主義への必然的な移行」(Kandinsky 1911: 45) と呼んでいる。舞台コンポジションはそれよりさらに精神主義的な「最初の記念碑的芸術作品」(Kandinsky 1911: 125) となるべきであった。メーテルランクが暗示した見えない登場人物を、カンディンスキーが舞台作品上に実体化した精神的存在、魂のようなものとして登場させた可能性は否定できない。

3. 神的な像の末裔—エドワード・ゴードン・クレイグの Übermarionette

3.1 クレイグとの接点

カンディンスキーは1907年9月から1908年4月までベルリンに滞在し、様々なコンサートや演劇⁽²⁶⁾に触れた。この時期カンディンスキーは当時の伴侶で画家ガブリエーレ・ミュンター (Gabriele Münter) の姉エミー・シュレーター (Emmy Schroeter) からエドワード・ゴードン・クレイグのドイツ語版『演劇芸術』(*Die Kunst des Theaters*) (1905) を貰い受けており (Boissel: 244) 影響を受けたと考えられる⁽²⁷⁾。さらに、クレイグの論考「俳優とユーバーマリオネッテ」(*Der Schauspieler und die Übermarionette*) (1907) はクレイグが創刊した雑誌 *The Mask Vol.1, Nr.2* で1908年に発表された。クレイグは1908年夏にミュンヘン芸術家劇場 (*Künstlertheater München*) を訪れており、カンディンスキーと接触した可能性もあるという (Kleine: 288)。

3.2 人間的特徴の制限—Übermarionette との共通点

“Übermarionette”⁽²⁸⁾とは、クレイグの造語で「人形以上のもの」を意味する。俳優個人としての人格や身体は時として演出家の求めるものに反発し、自由な表現の妨げとなる。そこで、未来の舞台芸術における俳優は人形のように従順で、動き、感情、声などを表現できる「人形以上のもの」となるべきである、というのがクレイグの主張であった。

クレイグの“Übermarionette”と舞台コンポジションの身体像の類似点は三つある。第一に、クレイグは人間的性質や個性が「舞台作品の材料として不出来」(Craig

1907: 53) であると断言しているが、カンディンスキーもまた、登場人物の色や動きを単純化して細かな進行を指定して、俳優の個性や演技を必要としていない。第二に、カンディンスキーは、まるで仮面のように顔面色を用いる。マスクは通常人物の性格・感情を表すが、その不自然さは同時に非人間的印象をもたらす。クレイグもマスクを利用するが、マスクの個性により俳優の身体的特徴は相対的に弱められる。カンディンスキーの顔面色の利用は俳優の身体性を弱め必要な性質を際立たせる目的と言える。第三の類似点は、両者が日常的な動作ではなく象徴的なジェスチャー (Craig 1907: 54-55) を取り入れたことにある。登場人物が人形化されることにより、動きもそれに見合った様式化⁽²⁹⁾を辿った。

3.3 身体の抽象化—精神の解放

類似する身体像の背景には、両者が抱く身体観の共通点がある。クレイグによれば、俳優の身体は「精神の奴隷」となるべきで、「健康な身体」はそれに常に抵抗する (Craig 1907: 54)。クレイグの論考の中で、ある画家が俳優に対して次のように述べる。「自然は、あなた[俳優]が精神的にデザインすることを身体が完成できるようにはしてくれません。それどころか、身体はしばしば精神に対して勝利して、ついには劇場から精神的なものを駆逐してしまうでしょう」 (Craig 1907: 58)。精神と身体拮抗はカンディンスキーの絵画における精神と物質、抽象と具象の構図とも共通する。精神性を高めるために、両者は舞台上の身体像を単純化ないしは抽象化する方法を執ったと考えられる。それならば、カンディンスキーの舞台コンポジションにおいて、身体像は抽象的であればあるほど精神的存在であると言える。

3.4 芸術における神的な像の再興—二人の芸術家の使命感

カンディンスキーとクレイグの芸術構想の背後にあるもう一つの共通点は、芸術における神的な像の復興という使命感である。クレイグは人形の本来の意味を神々の描写にあるとし、二つの宗教的芸術—エジプト芸術とアジアの人形劇を挙げる。人形は「古代の神殿の石像の末裔で、今日非常に退化した神の描写」であり、「古代文化の高貴で美しい芸術の最後の輝き」 (Craig 1907: 66) である。「我々はあの神々の像の再生に努めなければならない。そうして、操り人形で満足することなく、人形以上のもの (Übermarionette) を創造しなければならない。Über-Marionette は生と張り合うことなく、生を超越するだろう。模範となるのは肉と血で出来た人間ではなく、トランス状態の身体である。その身体は死にも似た美で満たされ、しかも生き生きとした精神に輝くのだ」 (Craig 1907: 67)。模範は例えばエジプトの石像であった。石像からは「熱狂や、大げさな感情の起伏や驕慢な人格が感じられない」 (Craig 1907: 70)。人形とはすなわち「神々の像の末裔」であり、「神に比するもの」 (Craig 1907: 71) である。クレイグは神聖な身体像を Übermarionette として舞台で再生しようとした。

カンディンスキーもまた、バウハウス時代に演出家ロータル・シュライヤーとの対話で、芸術の起源としての古代エジプト芸術について触れ、エジプトのミイラの肖像こそがマリア像の始まりであり、「キリスト教絵画の起源」 (Schreyer: 230) であると述べている。さらに自身の芸術の原点としてロシア正教の聖像画 (イコン) を挙げ、自分は疑いもなく、「失われつつある、あるいは眠りにについているキリスト教絵画」の「後継者 (Nachkomme)」であると自負している、とシュライヤーに語った。カンディンスキーは著書『抽象芸術論』でキリスト教芸術についてほのめかしつつ次のように述べる。「ずっと以前から、かれ[キリスト]の身体的⁽³⁰⁾な自我を示すものは何一つ、地上にその跡をとどめないのが普通であった。それなのに人びとは今、あらゆる手段をつくしてこの身体的なものを、大理石や鉄、青銅、石から、巨大な大きさで再現しようとしているのだ。神にも似た人類への奉仕者や殉教者たちは、身体的なものを軽蔑し、そしてただ精神的なものだけに仕えたのに、まるでこの人たちにとって、そうした身体的なものが重要でもあるかのように。それはともかく、そうした目的で大理石を手許にひきよせるということ自体、現在讃えられている人がかつて独りたたずんでいたその点まで、かなり多数の人間が到達したことを示す証拠である」 (Kandinsky 1911: 27/30)。芸術活動とは、古代から連綿と続く、精神的なものを物質で表す不毛な試みであるとカンディンスキーは考えていた。カンディンスキーにとっての宗教的模範はエジプトの石像ではなく、キリスト教芸術⁽³¹⁾であったかもしれない。彼もクレイグと同様、失われつつある宗教的起源を持つ身体を舞台上で表現しようとしたのだろうか。

4. 舞台上の身体は精神を表現しうるか—神智学的身体像と色彩観の影響

念写や霊視といったオカルト的なものは20世紀初頭多くの芸術家を魅了した。カンディンスキーは特にドイツの神智学協会会長ルドルフ・シュタイナー (Rudolf Steiner) に影響を受けたが、それをどこまで作品と結びつけるかは研究者の意見が分かれる⁽³²⁾。カンディンスキーの芸術作品と彼の関心とを同列視することは避けるべきだが、1908年春の神智学との出会い⁽³³⁾と1908年秋の舞台コンポジション創作時期の時期的符合を見れば、舞台コンポジションには神智学の影響が比較的顕著であると考えられる。

4.1 身体オーラの舞台表現

カンディンスキーが所持していたシュタイナーの論考『人間のオーラについて』 (Von der Aura des Menschen, 1904年1月から4月) によると、身体は物理的肉体だけでなく、肉眼では見えない「より大きな身体」で構成されており、そこでは第一の身体が雲のようなものに覆われている。この雲とは、「人間のオーラ」 (menschliche Aura) で、人間の状態によって様々な色を持ち、「精神

的な眼」(「geistige Augen」)にだけ知覚できる(Steiner 1960: 115)という。ほかにカンディンスキーが所持していた神智学関係の本の一つ、Besant と Leadbeater⁽³⁴⁾ 共著『Gedankenformen』(思念=形態)では、オカルト的能力を持つ先見者(Hellseher)により他人の精神状態を示すオーラや音楽が与える振動イメージが色や形で表されている。これらは舞台コンポジションの身体像にどのような影響をもたらしたのだろう。

カンディンスキーが神智学の影響のもとオーラを描いたと解釈される絵画作品には、「インプロヴィゼーション 19」(1911)、「パラダイス」(1911/1912)や「モスクワの女性」(1912)がある。これらの作品では対象物の輪郭の後ろでにじみ出る色が雲のように取り巻いており、オーラの表現と解釈される⁽³⁵⁾。シュタイナーはオーラについて次のような説明をしている。オーラは一人一人異なっているが、「平均的には、完全な人間はその肉体の二倍も背が高く、四倍も幅が広く」(Steiner 1960: 115-116)、大きさはその人物の精神性に比例するという。舞台コンポジション I《黄色い響き》で登場する巨人は最後に巨大化して十字架のようになる。この巨人は、オーラの大きさの表現だろうか。3.4でも指摘したように、カンディンスキーの使命とは、失われつつある宗教的芸術の再興に貢献することである。彼の見解では、古代美術の巨大な神像は、精神的な大きさを身体の高さで表そうとする試みであった。舞台コンポジションでカンディンスキーが神智学的身体理解に基づいてオーラを舞台上に表そうとしたとすれば、それは古代美術の流儀にも矛盾していないと言える。

4.2 身体の一部構造—肉体・魂・精神—の表現

シュタイナーは「人間の本質」は「肉体、魂、精神」(Leib, Seele und Geist)の三部構造であるとするオーラはこれら三つの部位の性質をそれぞれ違った色と輝きで表すという(Steiner 1960: 119)。肉体はいつかは滅びるもので、その性質は不透明で鈍い色で表れる。永遠の精神は肉体が滅びてもその経験や状況を新しい肉体に伝える。精神はきらきらと輝く色で現れる。魂は移ろう肉体と永遠の精神との「橋渡しをするもの」、「不滅の精神の使者」で、光と同様に空間を輝きで満たすという(Steiner 1960: 119-121)。シュタイナーはこの三部構造をさらに続けて、インドの古代宗教の教義にならって七層構造に分類しているが、この雑誌掲載論文の端にはカンディンスキーが七層構造についてまとめ書きをしている⁽³⁶⁾。身体の一部構造についてはシュタイナーが視覚的区別に言及していないため、まず色の表現と関連する三部構造が舞台コンポジションの身体像に反映されているかどうか考察する。

舞台コンポジションでは、顔部分とその他の部分に分けて彩色指示が為されており、3.2でも触れたように、人物の性質を代弁すると考えられる。神智学的三部構造をカンディンスキーが提示した身体像にあてはめると、身体の一部が肉体の性質を表し、顔部分は精神の性質

を表すと言える。また、光と同様の輝きを持つという魂の表現には照明の使用が符合する。舞台コンポジション III《黒と白》では、巨大な白一色の人物が棺桶のような黒い山に横たわっている場面の終わりに灰色の光が出現する。神智学的視点で解釈すればこの光は魂である。カンディンスキーが神智学的身体の一部構造に影響を受けて、それを身体部位と照明の色で表すことで、新たな表現境地を開こうとしたとすれば、舞台コンポジション創作の動機も説得力を増してくる。

4.3 肉体から精神へ—抽象表現の原点

シュタイナーは人間の身体の一部—七層構造の説明に続き、人間が常に「肉体性」(Leiblichkeit)と「精神性」(Geistigkeit)の間で揺れ動いていると書いている。人間は、「肉体性の感覚的・直接的刺激から独立し、精神性の影響を受け止めよう」(Steiner 1960: 122)と常に努力する。彼は人間の精神的発達段階を肉体と精神を軸に説明し、さらに、先見者(Hellseher)はこの発達段階を、肉体・魂・精神の三種のオーラから判断できると主張する。注目すべきは、人間の精神的発達段階が肉体と精神の拮抗関係の中に表されたことで、舞台コンポジションに表される身体像が具象と抽象の間で段階的に表されることと呼応する。カンディンスキーの舞台においては、肉体性の消滅(身体的特徴の消極化)ならびに抽象化は精神性の発現を意味する。先行研究の Hubertus/Gaßner は絵画における全体的な抽象段階の相違について述べたが、舞台コンポジションでは、身体像こそがカンディンスキーの最も重要な実験媒体であった。抽象性すなわち精神性という道標は、絵画で抽象が達成されるよりも前に、舞台コンポジションの実験を通して打ち立てられたのではないだろうか。

結論

総合舞台芸術<舞台コンポジション>作品で、カンディンスキーは身体を材料に実験を行った。その趣旨は、人間の精神、あるいは“精神的なもの”を身体によっていかに表現するかということであった。舞台上の身体はカンディンスキーにとって二重の意味—物質としての肉体と、精神の在処—を持っていた。それを表現するため、カンディンスキーは当時彼にインスピレーションを与えた芸術や思想の影響を受けつつ、独自のルールを作り出した。舞台コンポジションでは、登場人物の精神性が抽象性として、身体像に投影される。人物像の原型となったのは民俗衣裳を纏った人物たちであった。これらの人物にはカンディンスキーのユートピアへの憧憬が表れている。これより抽象的に表される身体は、カンディンスキーにとってより高い精神性を具えた聖人等の存在と言え、その多くは一色で、顔面はその性質を表す。肉体から解放された精神に近い存在は全身一色で表され、肉体を失った存在は光として表される。

人形劇の非人間的な身体、古代の宗教芸術の身体表現や、神智学のオーラなど、様々な身体像を元に、カンディン

スキーは自身の身体像を形成し、舞台上での表現を試みた。そこには、身体像が抽象的であればあるほど肉体から解き放たれ、巨大な精神性を表現することになる、というカンディンスキー独自の法則があった。それこそが、舞台コンポジションの実験の真意であり、この実験はカンディンスキーが抽象絵画に至る道の第一の布石だったのである。

注(1)「音楽的運動」(音)、「絵画的運動」(色彩)、「舞踏的運動」(舞踊における運動)の三つを舞台の中心的エレメントとして用いるというカンディンスキーの構想は、抽象パフォーマンスの先駆と言える。舞台コンポジションI《黄色い響き》は論考「舞台コンポジションについて」と共に1912年に『青騎士』年鑑上で発表され、パウハウスのロータル・シュライヤー(Lothar Schreyer)やオスカー・シュレンマー(Oskar Schlemmer)に影響を与えた。

(2) カンディンスキーの絵画とロシア正教の聖像画についてはSmolik (1992)とMazur-Keblowski (2000)参照。19世紀末から20世紀ロシアの前衛芸術における聖像画の影響についてはKrieger (1998)参照。1913年にはモスクワでイコン展覧会が開催され、イコンブームの最盛期を飾った。

(3) 舞台コンポジションI《黄色い響き》は1912年まで推敲された。カンディンスキーからミュンターへの手紙によれば、最初の3つの舞台コンポジション《黄色い響き(巨人たち)》、《緑の響き》、《黒と白》は1910年に彼にとって「もうかなり時代遅れ」な印象を与えた(カンディンスキーからミュンターへの手紙1910年11月27日、Boissel 1998: 53 op.cit.)。

(4) 舞台コンポジションVは1914年に作製された後、パウハウス時代にも推敲されており、作風に変化が観られる。台詞はより表現主義的である。

(5) これについては本稿第3章で具体的に述べる。

(6) Romstöck (1955)、Schober (1995) 参照。

(7) この研究で著者は絵の要素をシュタイナーの教義にちなんで「霊界参入」(«geistigen Schulung»)の三段階、「準備」(«Vorbereitung»)、「開悟」(«Erleuchtung»)と「霊界参入」(«Einweihung»)に分けた(Gaßner/Kersten: 269)。用語はSteiner (1961)で紹介されている。訳語は高橋巖訳書による。

(8) カンディンスキーは1888年からロシアの科学・人文学・民俗誌学の会の会員であった(Kurchanova: 58)。

(9) Kandinsky (1913) 参照。Peg Weissは、カンディンスキーがシャーマンによって行われるヴォログダ地方独特の魔術的儀式から芸術家としての重要なインスピレーション—癒しを行う伝道者としての使命感—を得たと主張している(Weiss: 1995)。しかしWeissの研究はシャマニズムのカンディンスキーへの影響を過大評価しているとの批判もある。

(10) 民間説話を収集したグリム兄弟の研究はロシアでも民俗誌学の基盤になった。ロシアの民俗誌・神話研究者Aleksandr N. Afanasievが出版したロシア民話・伝承の全集(1855/1873)は今日の民俗誌学にも大きな影響を残しており、カンディンスキーも読んで

いたと推測される(Kurchanova: 60)。この民話集には「火の鳥」等、バレエの主題となった物語も含む(アフナーシェフ著『ロシア民話集』(上・下)中村喜和訳、岩波書店、1987年)。

(11) 《緑の響き》の第2場「長いカフタンを着た男たち」が現れる。髪は長く、多くは肩まで届いている。衣装と髪に合わせ顔にも色がついている。女性たちも、非常に単純な模様のある「サラファンのような服」を着ている。子供たちはゆったりとした、ベルトで締められたシャツをきている(Kandinsky *Grüner Klang*: 92)。

(12) カンディンスキーの抽象芸術言語創造は、人類共通言語エスペラント語創作の試みとも言われる。

(13) 騎士と共に中世の衣装を纏った貴婦人乃至は王女も頻繁に描かれる。愛し合う恋人たちの主題もまた、カンディンスキーのユートピア像を体現する。Washton-Long (1983) 参照。

(14) 1909年から1929年のディアギレフのバレエ・リュスも、バレエで民俗衣装を用いてロシア芸術の知名度を挙げた。《シェーラザード》(1910年初演 音楽リムスキー=コルサコフ 美術バクスト)や《火の鳥》(1910年初演 音楽ストラヴィンスキー 美術ゴロヴィン/バクスト、のちにゴンチャロフ)など。ロシアでディアギレフ、バクスト、ブノワが創刊した雑誌*Mir Iskusstva* (『芸術世界』1898-1904)にカンディンスキーはミュンヘン通信を寄稿していた。Lankheitはカンディンスキーが画家フランツ・マルクと共に編集した年鑑『青騎士』への掲載絵画と寄稿論文にロシアの芸術家が占める割合の多かったことや、カンディンスキーのゴンチャロフ夫妻との交流を指摘する(Lankheit: 280)。

(15) ロシアではメーテルランクの象徴主義文学は特に世紀末の前衛芸術家に大きな反響を呼んでおり、スタニスラフスキー(Kontstantin Stanislawski)とメイエルホリド(Wsewolod Meyerhold)もメーテルランク作品を上演した。

(16) Bayerdörfer (1976) 参照。悲劇の革新を掲げた象徴主義演劇は人形劇の伝統と結びついてその表現(運命に翻弄される人形の姿)を開拓した。20世紀の実験演劇は、この象徴主義演劇と人形劇の特殊な表現形態の中に新たな演劇性を見出し、グロテスク演劇等へ発展させた。

(17) ラインハルトは1908年にメーテルランクの《ペレアスとメリザンド》を上演。その際舞台全面に薄い幕を用いて霧のような効果を出し、作品の神秘的な情景を表現した。

(18) Kluncker (1978) 参照。メーテルランクの人形劇は影絵の暗示的な表現にも適していた。

(19) ヴォルフスケールの作品*Wolfdietrich und die Rauhe Els*は影絵劇により1908年のミュンヘン展覧会で上演された。ミュンヘンの象徴主義文学者とのカンディンスキーの交流についてはWeiss (1977) 参照。ミュンヘンの演劇改革者ゲオルグ・フックス(Georg Fuchs)のカンディンスキーへの影響についてはWeissとHahl-Kochの間で意見が分かれる。Weissは舞台コンポジションのアイデアがフックスに刺激されたものと推測するが、Hahl-Kochはカ

ンディンスキーがロシアの演劇事情に精通しており、フックスの演劇論はカンディンスキーにとって目新しくはなかったと主張している (Hahl-Koch: 149)。

- (20) カンディンスキーによれば言葉には「第一には直接的な、第二には内面的な」二重の意味があり、メーテルランクの言葉の用法はこの第二の意味「内面の響き」(innerer Klang) を呼び覚ます効果がある。そうした言葉は「抽象的な表象」や「非物質化された対象」を聞く物の心に呼び起こすという (Kandinsky 1911: 45/49-50)。メーテルランクの作品中、台詞の反復がもたらす効果を指していると思われる。
- (21) 引用文献は Maurice Maeterlinck, *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*, Textes réunis et commentés par S. Gross (Brussels: Labor, 1985)。
- (22) ミュンヘン市立美術館レンパツハハウスのミュンター＝アイヒナー財団 (Gabriele Münter-Johannes Eichner-Stiftung) 所蔵 Gabriele Münter の図書リストより。
- (23) メーテルランクによれば、魂とは人間の内面にある本質で、そこには神的なるものが隠れている。メーテルランクは魂への入り口を「門」と呼び、隣人愛とは「永遠の門」を開き隣人の魂を見て愛することであるという (Maeterlinck 1909: 175)。
- (24) オカルト・神智学については本稿第4章で言及する。
- (25) Bayerdörfer (1976) 参照。
- (26) カンディンスキーは演出家ラインハルトと舞台美術家エルンスト・シュテルン (Ernst Stern) の象徴的な色・照明遣いから刺激を受けたと推測される。シュテルンはミュンヘンでカンディンスキーとともに画家フランツ・フォン・シュトゥック (Franz von Stuck) の弟子であった。カンディンスキーのベルリン滞在中の上演作品は《お気に召すまま》、《ハンプルクのフリードリッヒ王子》と《群盗》である (Kleine: 287)。また、ラインハルトは1909-1910年の毎夏ミュンヘン演劇祭で、シェークスピア、レッシング、ゲーテ、シラー、イプセン他の作品を上演している (Reinhardt: 134)。
- (27) 「運動」を舞台コンポジションの主要な要素に据えた点でもクレイグの影響が認められる。
- (28) “Übermarionette” はドイツ語で、クレイグの英文テキストでもこの語のみドイツ語で書かれている。
- (29) 運動の様式化は、メーテルランク以降の演劇改革者が押し進めた改革点と言える。メイエルホリドの様式演劇もその一つと言える。
- (30) 西田訳では、この段落の “körperlich” (身体の、肉体の、物質の) は「肉体的」と統一されている。本稿では後の神智学的区別を考慮し “Körper” (身体、肉体、物質) と “Leib” (肉体、体) を区別する必要から “körperlich” を「身体的な」と差し替えた。“geistig” (精神的な) と対応して用いられる場合には「物質的な」とするべきかもしれない。
- (31) 舞台コンポジションではキリスト教的主題が扱われていると考えられている。筆者は、カンディンスキーが用いた身体表現にロシア正教のイコン的表現

様式—ジェスチャーの用法やプロポーションなど—の影響があると考えている。それについては別の機会に考察する。

- (32) Ringbom は、神智学のカンディンスキーへの影響についての研究の焦点を二点にまとめた。「カンディンスキーが同時代の神秘主義にどの程度親しんでいたのか。その交流は彼の芸術に、ひょっとしたら抽象絵画への移行期に影響を及ぼしたのか」(Ringbom 1982a: 85)。Ringbom 自身の結論では、カンディンスキーは1908から1911年に神智学含む神秘主義にかなりの関心を持っており、それらの教義を学んでもいたが、内容は独自に解釈、再構成されており、芸術作品においては素材として取り入れられたにすぎないという。
- (33) カンディンスキーは1908年3月から4月、ベルリンで友人ら (カンディンスキーの開いた絵画教室 *Phalanx* の生徒 Emy Dresler の従姉妹 Maria Strakosch-Giesler とその夫 Alexander Strakosch。Dresler と Strakosch-Giesler は1908年より神智学協会の会員であった) と共にルドルフ・シュタイナーの講演を訪れた (Ringbom 1970: 65)。それに触発されたカンディンスキーはシュタイナーの *Theosophie* (1908) (『神智学』) と雑誌 *Luzifer-Gnosis* (1903-1908) を手に入れている (Kleine: 297)。
- (34) Annie Besant は当時イギリスの神智学協会の会長。
- (35) Ringbom (1982a) と Weiss (1990) 参照。
- (36) Ringbom (1982b) 105頁参照。カンディンスキーの書き込み箇所は1960年再版の *Lucifer-Gnosis* では135頁にあたる。

引用・参考文献

- Bayerdörfer, Hans-Peter. “Eindringlinge, Marionetten, Automaten. Symbolistische Dramatik und die Anfänge des modernen Theaters.” *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*. Jg.20, 1976: 504-538.
- Besant, Annie, and C[harles] W[ebster] Leadbeater. *Gedankenformen*. 1908. [Thought Forms. 1905]. Freiburg i.Br., 再版年不明。
- Boissel, Jessica. “Solche Dinge haben eigene Geschicke. Kandinsky und das Experiment ‘Theater.’” *Der Blaue Reiter*. Ed. Hans Christoph von Tavel. Bern, 1986: 240-251.
- Craig, Edward Gordon. *Der Schauspieler und die Über-Marionette*. 1907. In: Weber, E./Kreidt, D. (Hrsg.): Edward Gordon Craig. *Über die Kunst des Theaters*. Berlin, 1969.
- . “Die Kunst des Theaters.” 1905. *Über die Kunst des Theaters*. Eds. E. Weber and D. Kreidt. Berlin, 1969.
- Eller-Rüter, Ulrika-Maria. *Bühnenkomposition und Dichtung als Realisation seines Synthese-Konzepts*. Hildesheim, 1990.
- Emmert, Claudia. *Bühnenkompositionen und Gedichte von Wassily Kandinsky*. Frankfurt am Main, 1998.
- Gaßner, Hubertus, and Wolfgang Kersten. “Physikalisches Weltbild und abstrakte Bildwelten bei Wassily Kandinsky.” *Funkkolleg Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, Bd. 1. Ed. Monika Wagner. Reinbek bei Hamburg, 1991: 265-287.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Farbenlehre. Mit Einleitungen*

- und Kommentaren von Rudolf Steiner. Eds. Gerhard Ott and Heinrich O. Proskauer. 4. Edition. Stuttgart, 1988. 『色彩論』 木村直司訳、筑摩書房、2002 年。
- Hahl-Koch, Jelena. *Kandinsky*. Stuttgart, 1993.
- Kaman, Donata. *Theater der Maler in Deutschland und Polen*. [Diss. Nürnberg] Münster, 2001.
- Kandinsky, Wassily. "Beitrag zur Ethnographie der Sysol- und Večegda-Syrjänen — Die nationalen Gottheiten." 1889. *Die Gesammelten Schriften Band I: Autobiographische Schriften*. Eds. Hans K. Roethel and Jelena Hahl-Koch. Bern, 1980: 68-74.
- . *Bühnenkomposition II «Grüner Klang»* [1908-1909]. (緑の響き) (Kandinsky 1998: 90-96).
- . *Bühnenkomposition III «Schwarz und Weiß»* [1908-1909]. (黒と白) (Kandinsky 1998: 102-106).
- . *Bühnenkomposition IV «Schwarze Figur»* [1908-1909]. (黒い人) (Kandinsky 1998: 110-116).
- . *Über das Geistige in der Kunst*. 1911. [München]. Bern, 1952. 『カンディンスキー著作集 1 抽象芸術論 芸術における精神的なもの』 西田秀穂訳、美術出版社、2000 年。
- . *Bühnenkomposition «Der gelbe Klang»*. *Der Blaue Reiter*. 1912. Eds. Wassily Kandinsky and Franz Marc. New Edition by Klaus Lankheit [1. Aufl. 1965]. 8. Edition. München, 2000: 210-229. 『黄色い響き』 土肥美夫訳、『ドイツ表現主義 3 表現主義の演劇・映画』 所収、川出書房新社、1971 年。
- . "Über Bühnenkomposition" 1912. *Essays über Kunst und Künstler*. By Wassily Kandinsky. Ed. Max Bill. 3rd. Edition. Bern, 1973: 49-61. 「舞台のコンポジションについて」 西田秀穂訳、『カンディンスキー著作集 3 芸術と芸術家 ある抽象画家の思索と記録』 所収、美術出版社、2000 年。
- . "Rückblicke." 1913. *Die Gesammelten Schriften Band I: Autobiographische Schriften*. Eds. Hans K. Roethel and Jelena Hahl-Koch. Bern 1980. 「回想—1901-1913 年」 西田秀穂訳、『カンディンスキー著作集 4 回想』 所収、美術出版社、2000 年。
- . *Über das Theater = Du Théâtre = O teatre*. Ed. Jessica Boissel. Co-ed. Jean-Claude Marcadé. Köln, 1998.
- Kleine, Gisela. *Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. Biographie eines Paares*. [First publ. 1990]. New Edition. Bonn, 1994.
- Kluncker, Karlhans. "Die Schwabinger Schattenspiele." *Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter*. Ed. Hans-Peter Bayerdörfer. Tübingen, 1978: 326-345.
- Krieger, Verena. *Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der Russischen Avantgarde*. Köln/Weimar/Wien, 1998.
- Kurchanova, Natasha. "Die Volksmythologie: eine visuelle Sprache?" *Der frühe Kandinsky: 1900-1910*. Ed. Magdalena M. Moeller. Berlin/Tübingen, 1994: 57-69.
- Lankheit, Klaus. [Kommentar.] Eds. Wassily Kandinsky and Franz Marc. New Edition by Klaus Lankheit [1. Edition 1965]. 8. Edition. München, 2000: 251-306.
- Maeterlinck, Maurice. *Von der inneren Schönheit. Auszüge und Essays*. Ed. Maria Kühn. Düsseldorf/Leipzig, 1909.
- . *Die frühen Stücke. Bd. 1*. Eds. Jörg Drews, Hartmut Geerken and Klaus Ramm. München, 2000.
- Mazur-Kebrowski, Eva. *Apokalypse als Hoffnung. Die russischen Aspekte der Kunst und Kunsttheorie Vasilij Kandinskij vor 1914*. Tübingen/Berlin, 2000.
- McGuinness, Patrick. *Maurice Maeterlinck and the Making of Modern Theatre*. Oxford/New York, 2000.
- Podzemaskaia, Nadia. "Auf der Suche nach der universalen Kunst. Kandinsky und Der Blaue Reiter (aus russischer Sicht)." *Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange. Akten des XXVIII: Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 15.-20. Juli 1992*. Bd. 1. Ed. Thomas W. Gaehtgens. Berlin, 1993: 105-120.
- Reinhardt, Max. *Schriften. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*. Ed. Hugo Fetting. Berlin, 1974.
- Ringbom, Sixten. *The Sounding Cosmos. A Study in the Spirituality of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*. [Acta Academiae Aboensis: Ser. A. Humaniora; 38, 2] Abo, 1970. 『カンディンスキー 抽象絵画と神秘思想』 松本透訳、平凡社、1995 年。
- Ringbom, Sixten. "Kandinsky und das Okkulte." 1982a. (Zweite ed.: 85-101).
- . "Die Steiner-Annotationen Kandinskys." 1982b. (Zweite ed.: 102-105).
- Romstöck, Walter Hermann. *Die antinaturalistische Bewegung in der Szenengestaltung des europäischen Theaters zwischen 1890 und 1930*. [Diss. München]. München, 1954.
- Schober, Thomas. *Das Theater der Maler: Studien zur Theatermoderne anhand dramatischer Werke von Kokoschka, Kandinsky, Barlach, Beckmann, Schwitters und Schlemmer* [Diss. Berlin]. Stuttgart, 1994.
- Schreyer, Lothar. *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus. Was ist des Menschen Bild?* München, 1956.
- Smolik, Noemi. *Von der Ikone zum gegenstandlosen Bild. Der Maler Vasilij Kandinskij* [Diss. Köln 1987]. München, 1992.
- Steiner, Rudolf. *Luzifer-Gnosis 1903-1908. Grundlegende Aufsätze zur Anthroposophie und Berichte aus der Zeitschrift "Luzifer" und "Lucifer-Gnosis"*. Dornach, 1960.
- . *Theosophie. Einführung in übersinnliche Welterkenntnis und Menschenbestimmung*. (1908) 2nd Edition. Leipzig, 1961. 『神智学』 高橋巖訳、筑摩書房、2002 年。
- Washton Long, Rose-Carol. "Kandinsky's Vision of Utopia as a garden of Love." *Art Journal*. Spring 1983: 50-60.
- Weiss, Peg. "Kandinsky. Symbolist Poetics and Theater in Munich." *Pantheon* 35, München, 1977: 209-218.
- . *Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman*. New Haven/ London, 1995.
- Zweite, Armin, ed. *Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896-1914*. München, 1982.

* 本稿は早稲田大学特定課題研究助成費 (2006A-824) による研究成果の一部である。