

青騎士の誕生 カンディンスキーの舞台芸術

小林 奈央子

はじめに

20世紀の抽象画家を代表するワシリー・カンディンスキー（Wassily Kandinsky, 1866-1944）は、1911年ミュンヘンにて芸術グループ“青騎士”を率いて前衛芸術運動の担い手の一人となったが、彼がその最大の転機ともいべき時期に道標として製作したのが舞台作品である。〈舞台コンポジション〉（*Bühnenkomposition*）¹と名付けられたその新しい舞台芸術ジャンルの中には、当時の芸術、特に音楽と絵画と舞踊についての改革を唱えた彼の前衛芸術の構想が刻み込まれている。では、作品はどのようなものであったか。カンディンスキーの解説によると、〈舞台コンポジション〉ではその音楽・絵画・舞踊を中心にあらゆる芸術の媒体が抽象的な要素—音・色・運動—として扱われ、対等なコラボレーションを行うと言う。ここでは作曲家・画家・舞踊家がそれぞれに担当する要素のコンポジションを提供し、劇作家や演出家による統制は基本的に行われない。こうした自由な協奏を謳歌する〈舞台コンポジション〉はカンディンスキーによれば総合舞台芸術の新たな形式であり、各芸術の各々の要素の価値を最大限に発揮する場を与えるものである。

しかし構想の壮大さとは裏腹に、〈舞台コンポジション〉として実際にカンディンスキーが残したのは、作品の枠組みを提示する台本と数点のスケッチのみである。制作当時に参加を予定していた3人、カンディンスキーと舞踊家アレクサンドル・サカロフと作曲家トマス・フォン・ハルトマンらが第一次世界大戦勃発を契機にドイツを離れ上演が実現しなかったため、実際の作品は未完成のままとなった。カンディンスキーが編集した芸術年鑑『青騎士』（1912年）²上に掲載されたカンディンスキーの台本《黄色い響き 舞台コンポジション》が最も注目を集め、ハルトマン作曲の譜面も残されたが、サカロフの振付を具体的に示す資料は発見されていない。

本研究は〈舞台コンポジション〉の作品研究である。〈舞台コンポジション〉についてはこれまで主に文学・演劇学・美術史学的見地から様々なアプローチがなされて来たが、作品の抽象性から多くの研究で解釈の曖昧さが是認され、一貫した筋書きの存在を論じ得る読解に至らなかった。本研究の目的は、抽象化によって隠されているその筋書きを明らかにすることである。そしてその

際その鍵となるのは、先行研究において見過ごされてきた身体像と身体運動表象の分析である。

元々〈舞台コンポジション〉作品は画家の手によるもので、美術・音楽・舞踊のどの分野からも辺境に位置する。しかし前衛舞台芸術の気運が盛り上がりを見せていた当時の状況を踏まえると、このオペラともマイム劇ともつかない〈舞台コンポジション〉は、舞踊学こそそのふさわしい身元引受人であったと言えよう。なぜなら、二次元に表現を追求してきたヨーロッパの画家が、19世紀半ばから発達を遂げた写真・映像技術に触発されて動く姿態に魅せられる過程で、最も惹かれたのは踊る身体之美であったからである。画家が二次元を越境し、三次元の舞台空間に芸術世界の実現を夢見た時、その舞台を担ったのは舞踊家だった。そしてその周囲には、画家の造形芸術的感覚に加え、舞台作品特有の時間的表現、すなわち“運動”の要素が散りばめられていたのである。20世紀初頭のヨーロッパで前衛芸術家によるパフォーマンス作品や舞踊作品への参加が著しく見られたのも、こうした越境精神の現れであり、それでこそ、舞踊は前衛芸術の理想を担い開花したとも言えるのである。

“越境”と言えば、カンディンスキーが〈舞台コンポジション〉を執筆した当時在住していたミュンヘンはバイエルン王国の首都であり、東西ヨーロッパの中継地点として重要な役割を果たしていた。ミュンヘンには、かつてディアギレフ率いるバレエ・リュスがパリを目指したのと同様、西欧を目指したロシア人芸術家のコロニーがあった。20世紀を代表する抽象画家として1911年頃から1944年までドイツ、ロシア、そしてフランスで活躍したカンディンスキーも、モスクワを後に画家を志して向かった先は、西ヨーロッパの入り口ミュンヘンであった。つまり〈舞台コンポジション〉作品は、カンディンスキー自身の地理的・文化的越境と絵画から舞台作品への表現領域の越境から生まれた芸術であり、同様の越境を果たしたディアギレフのバレエ・リュス作品とは腹違いの兄弟とも言える。二つはいずれも20世紀初頭ロシアの前衛芸術運動を担い、西欧主義の薫陶を受けつつも、ロシア人としての自己表現の確立という欲求に動かされた芸術家らによって西欧へ運ばれ根を下ろした。〈舞台コンポジション〉は蓄のまま開くことなく、バレエ・リュス作品は見事に大

輪の花を咲かせ芸術史にその名を知らしめたのである。その末路は異なるものであったが、主要な成分を成すものはいずれも三要素、すなわち音楽・絵画・舞踊である。〈舞台コンポジション〉作品を研究する意義は、以上のような視座から作品をディアギレフのバレエ・リュスとの姻戚関係に置き、その発展経路や差異を比較する過程に於いても明らかになる。

本研究では、まず〈舞台コンポジション〉作品の読解を通じカンディンスキーの芸術全体におけるそれらの位置付け・意義の考察をする。1896年に30歳でロシアを離れたカンディンスキーは、ミュンヘンにて絵画学校に通い画家としての大成を目指した。しかし1906年から1907年パリ滞在の折に作風の行き詰まりから抑うつ症に病み、同年夏には絵画制作を休止し療養を続けていた。その後、1908年に絵画制作を再開し抽象画家として画風を確立するに至る。〈舞台コンポジション〉の制作は、カンディンスキーの芸術家としての転機に位置付けられる作品となる。彼は同時に芸術理論書『抽象芸術論—芸術に置ける精神的なもの』(Über das Geistige in der Kunst. 1911年末出版、記載年1912年)の執筆にも携わるが、同書で彼が初めて掲げた〈舞台コンポジション〉の構想は、芸術統合によって新たな芸術世界の構築へ寄与したいという希求に動かされたものであり、〈舞台コンポジション〉が以降の彼の芸術活動にとって重要な意義を有するものであることが示唆される。

本研究の分析の対象は、〈舞台コンポジション〉のうち、1908年から1909年の間に製作された初期の4作品《舞台コンポジションⅠ 巨人たち》、《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、それらのフィナーレと考えられている一幕作品《(音楽の無い)後奏曲》の台本である³。そこでは、彼が作品の主要な構成要素として挙げた三つ—“音楽の運動”(musikalische Bewegung)、“絵画の運動”(malerische Bewegung)、“舞踊芸術の運動”(tanzkünstlerische Bewegung)は抽象的要素として扱われ、筋書きや言葉に従属することなく独立して構成されると言う⁴。これに伴い台詞の使用は最低限の詩句に限られ、台本テキストの大部分は情景描写と単純な無言の動作の描写が占める。結果的に、観客の注意を喚起する舞台上の記号は登場人物の身体像と運動表象に集約される。

それでは初期四作品の身体像と運動表象の分析にどのような分析方法が有効であるか。本論Ⅰは「〈舞台コンポジション〉における身体像」と題し、作品における身体像の特徴を同時代芸術ならびに

思想との共通点を挙げながら浮き彫りにする。本論Ⅱでは、「〈舞台コンポジション〉における運動表象」と題し、カンディンスキーが芸術統合の要として掲げた芸術の基本要素としての“運動”(Bewegung)を考察した上で、舞台上の身体運動についてカンディンスキーが掲げた改革を検証しつつ、それらを記号学的に分析し、その機能を考察する。以上の考察の後、本論Ⅲではキリスト教図像学を主要な分析手法として採用して作品分析を行う。頁数制限から各作品の概要ならびに具体的な図像学的解釈を割愛するため、詳細は参考文献を参照とする。

Ⅰ 〈舞台コンポジション〉における身体像

〈舞台コンポジション〉に登場する身体像は全て固有名を持たず、衣裳のほとんどは特定の役柄を暗示するのではなく色のみを提示する。役名は“人間”・“人物”と“姿”の三種類のみで、その形象は様々な抽象度合いで抽象化されているが、役名に従って次のような共通の特徴を示している。

“人間”とは集団で登場し、民俗衣裳をまとい、時には“戦士”や“楽器を演奏”などという職業的暗示を与えられているが、それらは特別な行動によって注目を集めることはなく、集団の構成員の多様性を表すと考えられ、舞台上で真の個性を発揮することはない。これらは三種の役名の内、最も具象的な身体像を持つグループと言える。一方で単体でもグループでも登場する“人物”は、一色の衣裳をまとい、時には顔面に同色、あるいは別の非写実的な色を提示し、単純なジェスチャーによって個別あるいは少人数で行動する。第三のグループ“姿”には衣裳の指示がなく、色を帯びた、時には非人間的な姿をしており、主に単体で現れる。これらの3つの役名と登場数の関係は、三角形の人口ピラミッドに表すことができるだろう(図1)。



図1 〈舞台コンポジション〉の3種の身体像(小林作成)

三角形のイメージは、カンディンスキーの『抽象芸術論』において世界の縮図として頻繁に使用

されるため、〈舞台コンポジション〉の人物構成と何らかの関わりがあると考えられる。それによると、人間の精神生活とは、上昇を続ける大きな“鋭角三角形”のようなものであり、“三角形”のすみずみには人間が座している。芸術家のさだめはこの“三角形”の上部にある頂点に座し、精神生活を昇化させる糧としての芸術を創造することであるという⁵。大衆は三角形の上部に位置する精神的指導者の推進力によってその精神を昇華させていくという。ここから、〈舞台コンポジション〉における身体像の三つの名称とその抽象性が、役名の精神性を表すという仮説が生まれる。そこで、登場人物の描写からその身体像の抽象度を客観的に知るため、図2に挙げた9つのカテゴリーで身体像の抽象度の客観的概観に努め、それらの非写実的表現の目的を、当時カンディンスキーが影響を受けた芸術と思想に照らしつつ考察した。

〈舞台コンポジション〉において最も具象的な身体像の“人間”が纏う民俗衣裳にはカンディンスキーが学者として民俗誌学フィールドワークで訪れたヴォログダ地方での体験が強く反映され、民俗衣裳の民衆の姿は民俗・言語・文化・宗教等の原始的な姿に対するロマン主義的憧れを象徴している。

登場人物とその身体像の分析基準	
カテゴリー1	集散的／単体的
カテゴリー2	人間的／非(超)人間的
カテゴリー3	動く／動かない
カテゴリー4	主体的／非主体的
カテゴリー5	話す／話さない
カテゴリー6	個性的／非個性的
カテゴリー7	男性／女性／中性
カテゴリー8	顔面の特殊な用法の有無
カテゴリー9	色の使用

図2 身体像分析のための9つのカテゴリー
(小林作成)

“人物”の多くは単色の衣裳を纏い、時に顔面で非写実的な色を呈す。カンディンスキーが所持していた神智学の書籍では、精神と魂の性質を可視化したものを真の身体像として図像で表している。こうした神智学的身体像では顔面に特徴的な色が表れることから、〈舞台コンポジション〉における身体像の非写実的彩色への影響と、それらの色彩論による読解の可能性を示している。

最も非写実的な身体像“姿”は、首の長いもの、巨大な身体を持つ者など異形のものが多い。そこにはロシア正教のイコンの特徴的表現である逆遠近法の影響が見られる。逆遠近法では遠近の構図が通常の遠近法と逆転し、画面は絵を見る者の視

点ではなく描かれる対象から組み立てられる。逆遠近法では奥行きに位置すべき画面中央の人物が最も大きく、周囲の人物事物は不自然なほど小さく描かれる。ロシア正教で独特の発展を遂げたこうした特徴的表現は、聖なる身体表現として記号的意味を得ている。当時ロシアにおいてイコンの非写実的表現は前衛芸術家から高く評価され、ナタリヤ・ゴンチャロワなどバレエ・リュスに参加したロシア人芸術家たちにもその影響が見られる。カンディンスキーもまたバイエルンの伝統工芸ガラス絵で独自のイコン的絵画を作成し、同じ主題は次第に抽象絵画“コンポジション”へと変化して行った。本文Ⅲ作品分析でも触れるが、〈舞台コンポジション〉の主題にはイコンにインスピレーションを得たと見られるものがあるため、イコンにおける聖人等、作品主題に関わる中心的身体像の特徴が抽象化せられて“姿”となったと仮定できる。

以上の分析の結果、三種の身体像の抽象性は精神性を表すと仮定的に解釈することができる。すなわち、民俗衣裳の人物はその具象性から物質世界の法則に従う大衆を表し、抽象的で非写実性の強い身体像である“人物”と“姿”は、〈舞台コンポジション〉世界では精神性の高い存在で、精神世界の法則によって表現されていると解釈できよう。

Ⅱ 〈舞台コンポジション〉における運動表象

カンディンスキーは『抽象芸術論』でバレエのマイムとイサドラ・ダンカンのノイエ・タンツを批判し、舞踊の改革も掲げた。しかしその実際は理論書だけでは知ることができない。カンディンスキーがダンカンに向けた批判の焦点は古代ギリシャ時代の造形芸術における身体運動表象の振付としての使用のあり方にあると考えられるが、一方で〈舞台コンポジション〉の振付を担当した舞踊家アレクサンドル・サカロフも、自身の舞踊作品では造形芸術におけるポーズを振付に取り入れている⁶。そもそも造形芸術的な身体運動とは、造形芸術において特定の美の様式を象徴するに至ったジェスチャーで、美術史家のアビ・ヴァールブルクはこれを“パトス様式”と呼んだ。舞踊研究家のプラントシュテッターはダンカンとサカロフ両者の舞踊に“パトス形式”が使用されていることを認知している。つまり舞踊の様式として両者に大きな差はなかったとも言えるのだが、カンディンスキーにとって重要な点は、“パトス形式”を舞台芸術に導入することによって本来の意味生成を抑制し、より抽象的な運動記号として取り扱うことであったのではと推測される。

そこで、〈舞台コンポジション〉の身体運動表

象を、四つの動的記号（顔面運動記号・ジェスチャー記号・近接学的記号・舞踊）に分類することで、各記号の機能と意味の考察に努めた。

動的記号	《舞台コンポジション》における用法
顔面運動記号	目線、顔面の彩色
ジェスチャー記号	手と腕の運動、指の運動
近接学的記号	前後左右、集中と拡散
舞踊	行列、輪舞
その他	拡大

図4 《舞台コンポジション》の運動表象の記号学的分類
(小林作成)

その結果、初期《舞台コンポジション》四作品に共通する輪舞（行列を含む）の形式が、運動表象だけではなく円の形態動機として詩句や背景にも繰り返して表れていることが分かった。輪舞や輪はキリスト教図像学的にはパラダイスを象徴すると同時に、様々な芸術分野で抽象的な形態として宇宙、巡る季節、平和と調和、世界あるいは社会の象徴として普遍的に使用され、多様な解釈が可能である。カンディンスキーが色同士の関係性を図式にした色彩環では各色によって構成される世界が抽象的に表されており、彼はそれぞれの色に象徴される意味を『抽象芸術論』にまとめている⁷。《舞台コンポジション》の主旨にある、あらゆる人類のための記念碑として必要な世界共通の記号として円が舞踊によって体现されていることの意味が押し量られる。

Ⅲ 作品分析概要

身体像と運動表象の概観分析をふまえ、身体像については色の象徴的読解、運動表象についてはキリスト教図像との照合による解釈を行うこととした。それら二通りの解釈を手がかりに、抽象的出来事からの関連を導きだし、最終的には新旧聖書の動機や文学的動機、民間習俗に依拠した動機を読み込む作業を行った。

その結果、《舞台コンポジションⅠ 巨人たち》については黄色い巨人として表れた予言者たちによるキリストの誕生・磔刑と救世の予言が扱われていることが分かった。また、《舞台コンポジションⅡ 声（緑の響き）》ではキリストの変容と、エクレスシアとシナゴグの調和が謳われている。《舞台コンポジションⅢ 黒と白》では東洋と西洋、キリスト教とイスラム教、生と死の衝突と和解（克服）が、聖母マリア像をめぐって行わ

れた。《舞台コンポジションⅣ 黒い人》では最後の審判、天上の婚礼と新たな世紀の精神闘争を担う青騎士の選定の動機が表れた。そして最後にエピソードと考えられる《（音楽の無い）後奏曲》では第三の時代の幕開けと青騎士の誕生が表現されたと解釈した。

以上、《舞台コンポジション》作品について、抽象的に提示された身体像と運動表象から、新約聖書や民間習俗、文学等から動機を導き出した結果、四作品に通底した主題はロシア正教における“父と子と聖霊”に対応した“子”キリストをめぐる宗教闘争であるとの結論を得た。《後奏曲》は四作品のフィナーレとして“子”の時代の終わりと“聖霊”（精神）の時代の幕開けを表し、精神闘争の担い手としての青騎士（芸術家）の誕生を暗示していると考えられる。よって本作品はロシア正教的世界観を反映した宗教劇とも理解できるが、そうした動機との関連は身体像と運動表象の抽象化によって断たれ、宗教色はほぼ隠されているため、カンディンスキーの意図は宗教劇そのものにあつたのではなく、それを過去の記念碑として抽象化することにあつたと考えられる。宗教闘争の収束の後に開かれた現代の闘争を、カンディンスキーは物質主義に抗う精神の向上のための闘争とした。闘争の武器は宗教ではなく、芸術に姿を変える。そして抽象芸術こそは、民族文化を選ばず世界人類に向けた芸術として、カンディンスキーが示した道であつた。

終わりに

《舞台コンポジション》作品の意義とは、第一に、抽象芸術のマニフェストである。宗教闘争から芸術闘争への昇華・移行を謳い、抽象芸術を介して人類精神の向上を図るものである。また、その社会的側面は、カンディンスキーの越境芸術家としての背景を色濃く映して、民族・文化・宗教・言語の相違を抽象的レベルでの色彩の相違と同一視し、抽象的レベルで協奏・反協奏も許容した上での共存を模索した点にある。そして最後に、舞踊学的側面は、身体像における実験性と、運動表象において造形芸術的表現を追求した点にあると言えるだろう。

本研究は本来画家であつたカンディンスキーが制作した舞台台本についてのものである。よって、そこに現れた身体像と運動表象はカンディンスキーの造形芸術的視点を強く表したものであつた。そもそも20世紀初めの前衛芸術の実験の本領が、伝統的枠組みからの逸脱にあつたことを考えれば、カンディンスキーのような文字通りの越境者の舞台芸術への夢は、前衛芸術生成の一つの原動力であつたと言ってもいいのではないだろうか。

舞踊史的観点では造形芸術に由来する運動表象

を取り入れた点にイサドラ・ダンカンの影響が見られたが、アイコン特有の象徴的意味合いを持つジェスチャーを抽象的身体像固有の運動言語として使用した点にカンディンスキーの獨創性があると言える。また、舞踊と造形芸術の接近の見地でディアギレフのバレエ・リュスとの共通点も多いが、カンディンスキーは彼の総合舞台芸術の方針に則し、音楽と絵画と舞踊を同等の位置におき、それらの要素の進行表とも言える「運動譜」を作って、それらが時に調和し、時に反発することを意図的に計画した。そうした実験的コラボレーションと、造形芸術的表現と舞踊的表現がより接近している点、そして、ロシア正教的世界観や文化的起源が抽象化に向かった点が異なると言えるだろう。

〈舞台コンポジション〉の根底にあるのは越境による芸術世界の統合である。そこで燦然と輝く総合芸術の円環は舞踊によって体現されるはずであった。カンディンスキーの舞台芸術における身体像は抽象化の末に幾何学的形態となって姿を消すものかもしれないし、のちの彼の抽象絵画に踊るのは色と形態ばかりである。20世紀初頭の多くの画家や詩人が三次元芸術世界の舞踊を夢見たように、カンディンスキーもまた三次元世界を夢見たが、彼が台本に記した舞踊は夢から実現することはなかった。しかしながら、本研究で明らかになった〈舞台コンポジション〉の様々な動機は、実は彼の絵画の中に生き続けている。それらを発掘する鍵を、〈舞台コンポジション〉の身体像と運動表象は彼の死後まで隠し持っていたのである。

ヨーロッパの西側と東側、そしてロシアや中近東まで含む広大なアジア。その間で連綿と行われて来た地理的文化的越境行為がひとつの頂点に達した20世紀初頭、折しも世界大戦を迎えるその時代に、カンディンスキーが構想した芸術統合は、芸術の越境行為による協奏と反協奏を受容し対等な共存関係を目指すものであった。彼が〈舞台コンポジション〉にてなし得なかった舞踊・音楽・絵画のコラボレーションは、現代芸術における様々なコラボレーションのあり方と志を同じくするだろう。

芸術家とはそもそも美の境界を広げ探求し続ける“越境者”であり、その精神は20世紀前半のカンディンスキーのものと現代と、変わることなく生き続けている。インターネット等のメディアを通じ、あらゆるものごとの“境界”が根本から意味を変えつつある現代においても、現実世界に境界は存在し、文化・民族・宗教的差異による衝突も絶えない。しかし、カンディンスキーが夢見た芸術の場における越境は、芸術創造の名の下に、利害関係を超越した新しい世界を夢見ることを可能にするのではないだろうか。20世紀前半を生き

た芸術家の祈りを、現代の我々は忘れてはいけないのである。

参考文献（抜粋）

- Kandinsky, Wassily. *Über das Geistige in der Kunst*. [München 1912] Bern, 1952. / 『抽象芸術論—芸術における精神的なもの』西田秀穂訳, 2000年, 美術出版社。(省略記号 ÜGK)
- . *Über das Theater = Du Théâtre = O teatre*. Ed. Jessica Boissel. Co-ed. Jean-Claude Marcadé. Köln, 1998.
- . “Der gelbe Klang.” In DBR 210-229.
- Kandinsky, W. and F. Marc. *Der blaue Reiter*. [München 1912] Ed. Klaus Lankheit. 8th ed. München, 2000. / 岡田素之・相澤正己共訳『青騎士』, 2007年, 白水社。(省略記号 DBR)
- 小林奈央子 (2011) 『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。
- Kobayashi-Bredenstein, Naoko. Wassily Kandinskys frühe Bühnenkompositionen. *Über Körperlichkeit und Bewegung*. Berlin/Boston 2012.

脚注

- 1 カンディンスキーが最初に〈舞台コンポジション〉の構想を述べたのは彼の芸術理論書『抽象芸術論—芸術における精神的なもの』(*Über das Geistige in der Kunst*)であった。以下、本稿本文にて本書を『抽象芸術論』とする。脚注では省略記号 ÜGK で記し、ページ数は独語版を参照する。
- 2 カンディンスキーは同書にて「〈舞台コンポジション〉について」と題した論文も掲載しており、〈舞台コンポジション〉の理論的解説を行っている。芸術年鑑『青騎士』は以後脚注にてDBRと省略記号を、ページ数は独語版を参照する。
- 3 ここに挙げた4作品は、カンディンスキーによってドイツ語で清書された原稿がポンピドゥーセンター内のカンディンスキーアーカイヴに寄贈され、1998年Jessica Boissel編集により独仏露語で出版された(*Über das Theater = Du Théâtre = O teatre*, 1998)。本稿稿者は同アーカイヴにて原稿を確認したが、これらはナンバーを打たれて同じ形式で清書記述されており、作品として完成度を満たしたものの、あるいは価値ある習作として保存されたと考えられる。ほかに〈舞台コンポジション〉と銘打たれた作品には、台本として当時出版された《黄色い響き 舞台コンポジション》(1912)と《すみれ色 舞台コンポジション》(1914/27, バウハウス機関誌上に部分出版)が二点ある。
- 4 ÜGK 125fおよびDBR 206を参照。
- 5 ÜGK 29.
- 6 小林 104.
- 7 ÜGK 105.