



Title	リッチャルディの「色彩の演劇」と未来派演劇におけるその影響について
Author(s)	菊池, 正和
Citation	言語文化研究. 2017, 43, p. 29-50
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/61287
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

リッチャルディの「色彩の演劇」と未来派演劇における その影響について

菊池 正和

Il Teatro del Colore di Achille Ricciardi e l'influenza sui teatri futuristi

KIKUCHI Masakazu

Summary: Fin dal 1906, Achille Ricciardi aveva progettato un nuovo tipo di espressione scenica definita “Teatro del Colore”. Secondo lui, il colore può rendere la traccia sensibile della psicologia dei personaggi, ed esteriorizzare il ritmo del pathos drammatico. Malgrado la deludente prova fornita sul piano della pratica realizzazione, i suoi principi si dimostrarono fecondi di stimoli per il rinnovamento delle scene ed esercitarono infatti una grande influenza sugli innovatori futuristi tra i quali Prampolini, Balla, Depero e Bragaglia. Questi scenografi prepareranno l'arrivo di una figura di regista in Italia, sviluppando la loro tecnica plastica e dell'illuminazione.

キーワード：アキッレ・リッチャルディ，未来派演劇，舞台装置

1. はじめに

本稿では、イタリア近現代演劇における演出の成立過程を跡付ける研究課題の一環として、アキッレ・リッチャルディ（1884-1923）の *Il Teatro del Colore*（『色彩の演劇』，1919）と未来派演劇の上演における舞台装置を主な分析の対象とする。筆者は別の箇所¹⁾で、近代的な意味での「演出家」の誕生がイタリアにおいては他のヨーロッパ諸国と比べて70年ほど遅れたという事象を取り上げ、その遅滞の要因を検証するとともに、劇作家兼座長の活動や未来派演劇の劇作法のうちに、後の演出家の到来を準備する契機が含まれていたことを指摘してきた。以下の論においては、照明や色彩に演出上の価値を付与した諸理論を紹介し、その影響のもとに実践された上演を考察することで、これまでヨーロッパ演劇の演出研究において等閑視されていた20世紀前半のイタリアの状況を明らかにしていきたい。

元来ヨーロッパ演劇において、演出家という職能が独立したものとして認識されるようにな

1) 菊池（2014）、菊池（2016）を参照されたい。

ったのは、概ね1870年代だと言われている²⁾。それ以前は、座付の劇作家や主演俳優が、戯曲の選定・解釈から、背景画やセット等の準備、稽古時の演技指導といった上演に至るまでのすべての工程を取り仕切るのが常であった。こうした作業の分掌が提案されたのは、当時、イブセンヤストリンドベリ、チェーホフらの登場により発展した自然主義的な劇作法の要請からであった。自由劇場を主宰し、フランスで最初の演出家と呼ばれるアントワヌは、「演出についてのおしゃべり」³⁾において次のように述べている。

私が思うには、現代の演出は、小説において描写が果たしている役割を、演劇において果たすものでなければならぬと思います。演出は単に筋に適切な枠組みを与えるのみではなく、その真の性質を決定し、雰囲気を作り出すものでなければならぬのです。
(Antoine 1903)

ここでアントワヌは、まず演出の役割として小説における「描写」の機能を挙げている⁴⁾。自然主義的な叙述テキストに含まれる登場人物の台詞や身振り、そしてそれらを表出させる内面の心理から、場の景色やプロットの展開が醸成する雰囲気といった要素まですべてを再現することが演出に求められているのである。いわば、演出家は戯曲を舞台上に可視化する責任者として登場したのである。

その後20世紀に入ると、自然主義偏重の劇作法や戯曲の複製としての演出に対する反発から、戯曲テキストに対して上演のエクリチュールが主導権を要求し始める。象徴主義的な演出の可能性や前衛的な演劇実験が模索されるようになる中で、演出家は作品の独自の解釈者、そして舞台における創造者へとその役割を変えていくことになるが、これを可能にした最大の物理的要因は舞台装飾における技術革新にあった。とりわけ、電気照明の登場や明るさを自在に調整できる調光器の導入⁵⁾といった照明技術の進化は決定的であったと思われる。演劇評論家のジャック・ルーシェは、1910年に上梓した*L'Art théâtral moderne* (『現代演劇芸術』)において、当時最前線に位置し、その後もヨーロッパ演劇を牽引していくことになる演出家の様々な理論と技法を紹介しているが、中でも俳優の身体や舞台空間の造形物に様々な価値を与える照明の効果や色彩の配置については多くの紙幅を割いて詳述している⁶⁾。このことから、20世紀前半の

2) Alonge (2008: 239)。ヨーロッパにおける近代的な演出家の出現時期については諸説あるが、本稿では、1874年からのゲオルク二世率いるマイニンゲン一座のヨーロッパ巡業や1887年のアンドレ・アントワヌによる自由劇場設立を根拠に、1870-80年代をヨーロッパにおける演出家の誕生時期と想定した。

3) André Antoine (1903), *Causerie sur la mise en scène*, 翻訳は横山 (2011: 18-19) を参照。

4) 「演劇における自然主義」の中でエミール・ゾラ (2007: 66) も「舞台装置は絶え間ない描写であって、小説の中でなされる描写よりもはるかに正確で心打つものであり得るのではないだろうか」と、自然主義小説における描写と演出行為を比較している。19世紀の自然主義の影響の大きさが窺える。

5) 電気照明の導入が1879年(ロンドン、サヴォイ劇場)で調光器の導入は20世紀初頭である。

6) フットライトの廃止や照明と台詞の調和といった当時の演出家の照明技法を取り上げるとともに、アッピアの照明論に関しては『トリスタンとイゾルデ』第三幕での実際の使用を例に詳細に説明している。山内 (1994: 125-140) を参照。

演出法の発展において、照明や色彩は中心的な要素の1つだったと言えるだろう。

それでは、同時代のイタリア演劇の状況は如何なるものであったのだろうか。前掲のルーシェの研究書には、ドイツ演劇やロシア演劇における新進演出家の実験や、アッピアやクレイグといった現代舞台装飾の先駆者たちの理論が紹介されているが、イタリア演劇に関しては全く触れられていない。当時のイタリアでは依然として、表情や声、体躯といった身体性やその技量に強く依存した「俳優の演劇」が主流であり、19世紀市民劇の姦通のテーマに留まっていた劇作法も、新しい演出の理論や技法を要請するものではなかった。その結果、舞台芸術の新しい創造者としての演出家も現れてはいなかったのである。ルーシェが当時のイタリア演劇に、興味を惹かれるような要素を見出せなかったとしても不思議ではない。

しかし、照明や色彩の効果を駆使した視覚性の重視、スペクタクルの創出が20世紀前半の演出において中心的な要素の1つであったことを鑑みるならば、実は同時代のイタリアにおいて、とりわけ未来派の周辺から、興味深い理論が複数提出されていたことがわかる。次章以降では、それらの理論を紹介するとともに、その影響のもとに実践された上演をも併せて考察することで、イタリアにおける演出の成立過程を検証し、また同時代のヨーロッパ演出史の中に位置づけていきたい。

2. アキッレ・リッチャルディの「色彩の演劇」

2.1. 理論の萌芽 —1906年「色彩の演劇」

イタリアの舞台装飾の歴史において、それまでの伝統的な概念を急進的に覆す必要性を認識し、最初にそうした方向性で提案を行ったのはアキッレ・リッチャルディである。夭逝の為に「その戦いを完遂することができず」、またその理論が必ずしも体系的ではなかったために「多くの欠点をその天才的な直観で補うこともできなかった」(Gobetti 1924)ものの、舞台改革の明確な方向性を示唆し、その出発点となると同時に、後述の未来派演劇における改革の試みにおいても常に参照点とされたリッチャルディの理論から確認していきたい。

1906年5月8日、リッチャルディは、ジェノヴァの日刊紙 *Secolo XIX* (「19世紀」) に、色彩を通した上演の革新に関する最初の論文 *Il Teatro del Colore* 「色彩の演劇」⁷⁾ を発表する。詩的に流れ曖昧な箇所も多いが、そこで直観的に捉えられているのは、芸術表現における色彩の新たな可能性である。リッチャルディは色彩 (Colore) と音 (Suono) がそれぞれの中核的な要素である2つの芸術「絵画」と「音楽」をまず取り上げ、後者が「存在における不定形なもの」(l'infinito dell'Essere) を捉える一方で具象的な現実 (la realtà delle cose) には言及しないのに対し、色彩を利用する前者は具象的に立ち現れる自然を研究の対象としていると述べる。この

7) 後述する1919年出版の書籍も同じタイトルであるため、本稿では1906年の論文と理論の概要を示す場合は「色彩の演劇」、1919年の書籍を示す場合には「色彩の演劇」とする。

考察自体は、空間芸術としての絵画や彫刻と時間芸術としての音楽や文学、演劇を峻別したレッシングの理論⁸⁾を踏襲したものである。しかしそれに続いてリッチャルディは、不安や喜び、時間や死といった概念までが、固有の彩色を施された光を自らのうちに宿していることを指摘した上で（「われわれは希望を穏やかなエメラルドグリーンに喩えなかったであろうか？」（Sinisi 1976: 126））、同時代の照明装置が色彩の技法の発展を促し、色彩によってあらゆる表現が可能になるであろうと主張する。

あらゆる拘束から解放され、あらゆる事象を顧みずに、様々な形で配置されるに至った純粋な色彩はそれ自体で、劇中の思考や行為の展開を解説することができるに違いない。これが私のアイデアである。

(Sinisi 1976: 127)

提案の最後の部分においてまさに、時間芸術に固有の特徴であった継続的な思考や行為を描く可能性が、本来視覚的な要素であった色彩に開かれているのである。

Calendoli (1966: 53) も指摘しているように、こうしたリッチャルディの理論自体は、戯曲への依存から逃れ、演劇にかかわる諸要素の調整を演出家の創造性に委ねるといった同時代の演劇改革運動の影響下に生まれたものではないと思われる。だが興味深いことに、リッチャルディがこの「色彩の演劇」の理論を提出した数か月後に、まさにそうした色彩の可能性を具現化したような舞台がイタリアで上演されている。フィレンツェのペルゴラ劇場において、ドーゼが主演を務めたイブセン原作の『ロスマルスホルム』がそれである。舞台装置を担当したクレイグは、イブセンのト書きによる舞台指定から離れ、主人公ロスマルの屋敷の居間全体を緑で染めた。巨大な高さの背景すべてを緑の塗料で描き、家具もまた緑の布で覆ったのである。そして大きなドアだけが青のヴェールで包まれていた。この舞台装飾を目にした劇作家エンリコ・コッラディーニは次のように証言している。

舞台は完全に変容したようにみえた。天井のウイングは取り払われ、そこに巨大な高さの新しい建築物があった。その色は緑から青にまで変化している。それは単純で神秘的で魅惑的であり、ロスマルとレベッカ・ヴェストの複雑な人生の背景としてぴったりであった。それは精神の状態を描いたものであった。

(Craig 1985: 219)

コッラディーニは、色彩のうちにまさに「複雑な人生」における「精神の状態」を感知してい

8) レッシング (2013: 15-24) はその著書『ラオコオン』で、ヴァンケルマンの『ギリシャ芸術模倣論』のラオコオン像賛美に挑んで論争を起こした。彼は、ラオコオン像の彫刻家は美を達成するために断末魔の寸前を描いて固定したと述べ、空間を使って表現する絵画や彫刻は瞬間を描くものであり、時間の中の継続的な行為を描く文学や舞台などは別のものと見なした。この理論により、視覚芸術（空間芸術）と言語芸術（時間芸術）は厳然と分けられることになった。

るのである。リッチャルディが「色彩の演劇」の理論を提出した時点でクレイグの理論や技法を熟知していた可能性は低いと思われるが⁹⁾、そのことから逆に、クレイグにも比肩されうるリッチャルディの先駆性が窺える。

その後、リッチャルディは自らの理論を実践に移した戯曲 *Lo schiavo* (『奴隷』, 1907) を執筆する。だがこの作品は、当時ミラノのリリコ劇場で芸術監督を務めていたマリオ・フマガッリ¹⁰⁾ に送られたものの、「上演における過度の困難を呈している」(Ricciardi 1919: 161) として上演を拒否されることになる。その後も演劇関係者や文芸批評家等に自らの理論の支援を求めたりリッチャルディであったが¹¹⁾、その理論に潜在していた重要性をこの時点で正確に認識していたのは、後に革命的サンディカリズムの理論家として名を馳せることになるセルジョ・パヌンツィオ¹²⁾ だけであったように思われる。1908年に雑誌 *«Pagine libere»* (『自由のページ』)¹³⁾ 上で「色彩の演劇」に関して次のように述べている。

演劇はもはや音声的な表現の中にあるべきではなく、色彩の表現の中に成り立つべきである。その表現に内在する主要で本質的な部分は、正真正銘の色彩が周囲へ拡散することによって与えられるだろう。… (中略) …静的な色彩ではなく動的な色彩こそが、瞬間ごとに異なる色調と色彩環境を対応させながら、あらゆる予測不可能で神秘的な精神の変化を舞台上に受け入れることができるだろう。(斜体は原著者、以下同様) (Calendoli 1966: 56)

パヌンツィオの慧眼は正当にも、リッチャルディの理論における枢要が、精神の微細な振動を表現しうる色彩の動性にあることを看破していたのである。

イタリアで自らの理論を実践する機会に恵まれなかったリッチャルディは、同郷の友人で時代の寵児でもあったダンヌンツィオを頼って1907年パリに赴き、前述のジャック・ルーシェや大女優のサラ・ベルナルル、新進のバレリーナであったイダ・ルビンシュタインらと知り合うことになる。残念ながらこうした人脈をもってしても「色彩の演劇」を実現することは叶わなかったが、当時のパリで舞台芸術の最先端の傾向を体験したことはリッチャルディにとって決

9) 1913年に書き終えたと考えられる『色彩の演劇』の冒頭に、「私が色彩に関する最初の論文を書いた1906年4月の時点で、上演に関する問題はイタリアでは知られていなかったし、私自身、当時は閉ざされた環境で暮らしていたために、海外においてこのテーマの周囲でなされていた偉大な運動を知らずにいた」(Ricciardi 1919: 9) とある。

10) ドイツで当時の最先端の演劇を体験し、イタリアに帰国した後は舞台美術や衣装を重視した総合的な手法でダンヌンツィオやメーテルリンク、ワイルドなどの作品を上演していた。当時のイタリアにおいて舞台改革者として認知されていた。

11) フマガッリに拒否された後も、女優ジェンマ・カインミに上演を持ちかけたり、文芸批評家としても既に権威であったベネデット・クローチェに意見を求めたりしている。Sinisi (1976: 9), <http://cultura.regione.abruzzo.it/asp/loadDoc.asp?pdfDoc..Ricciardi.pdf>などを参照。

12) Sergio Panunzio (1886-1944)。イタリアの革命的サンディカリズムの理論家で、ムッソリーニを参戦論者に変えるきっかけをつくったと言われている。

13) Angelo Olivettiのもとに集まった若い革命的サンディカリストグループの機関誌。

定的な契機であったに違いない¹⁴⁾。ダンヌンツィオの助言もあり、リッチャルディは上演実践の前に自らの理論の深化に専念することになる。

2.2. 理論の深化 —1919年『色彩の演劇』, 1920年「色彩の演劇とは何か」

同時代の舞台改革運動について広範に研究すると同時に、古代にまで遡り人間の色彩の受容を調査したリッチャルディは、1913年、それらの知識を基盤に従来の理論を発展させた著作を完成させる¹⁵⁾。だが折からの戦争の影響などもあり、実際に書籍 *Il Teatro del Colore - Estetica del dopoguerra* (『色彩の演劇 —戦後の美学』, 以下『色彩の演劇』と略記) が出版されたのは1919年のことであった。後付けの副題が示しているように、同時代の美学に自らの理論を位置づけることを目的とした本著作において、リッチャルディは20世紀初頭以来の演劇改革理論をフランスにおける演劇実践において評価するとともに、「色彩の演劇」の独創性を主張しようと試みている。だが、自らも「様々な時代に書き留めたメモ」(note prese in epoche diverse) を編纂したと認めているように (Ricciardi 1919: 12), 同書は均質性に乏しく、改革の萌芽に満ちてはいるものの、曖昧さや矛盾が散見されるのも事実である¹⁶⁾。

また後節において詳述するように、翌1920年にリッチャルディは初めて「色彩の演劇」の理論を実践に移すことになるのであるが、その初演の3日前に *Che cosa è il Teatro del Colore* (「色彩の演劇とは何か」) と題した講演会を開いて、前年に出版した著作の内容を要約して再提示している。本節では上記の2つのテキスト (『色彩の演劇』, 「色彩の演劇とは何か」) の内容を検討することで、リッチャルディの理論の到達点を確認しておきたい。

リッチャルディは『色彩の演劇』の大部分を、先駆者たちの演劇改革において色彩がどのように利用されてきたかの検証に充てているが、その理由として舞台における色彩の意味の更新を挙げている。

演劇における色彩を扱った本書において、もし私が上演の革新のことばかり触れるとしたら… (中略)… それはとりわけ、ゴードン・クレイグやゲオルグ・フックス、ラインハルト、アッピア、スタニスラフスキー、バクスト、フォーチュニーといった破壊者の出現によって、演劇における色彩の意味が更新されることに気付いたからである。彼らは、とりわけ色彩の美しい染みや色価の適切な対比、そして色調間の微妙な関係を通して、1つの芸術の印象を獲得している。俳優の衣装を舞台背景と完全に調和させることは、彼らの規範の1つである。だが私は、彼らの創造物の中の色彩が、物質や人間、空の色と結

14) 当時のバリは、1909年にディアギレフのロシアバレエ団の初演やマリネッティの「未来派創立宣言」の発表、1910年にキュビズムの最初の展覧会が開催されるなど、新しい文化の到来に沸き返っていた。

15) 出版は1919年であるが、本の最後に執筆を終えた日であろう「1913年12月26日」という日付が入っている。Ricciardi (1919: 155)。

16) これには出版時の特別な事情も勘案すべきであろう。リッチャルディがアメリカでの講演のためイタリアを不在にしていた折に Gaetano Facchi により出版されている。リッチャルディ自身、原稿の校正を行わずに出版されたことに関して不満を表明している。(Sinisi 1976: 20)

びついで動性を失っていることに気付かずにはいられない。(Ricciardi 1919: 23-24)

こうした前置きの後で、リッチャルディは先駆者たちの舞台における色彩や光の使用を取り上げ、その特徴や意義、そして自らの理論との相違点などを検証していく。主なものを約言すると、ロイ・フラーの「光のダンス」(le danze luminose) に対しては、「純粹な色彩が世界の新たな力として初めて人類の前に顕現し、人類の中にその起源より忘れられていた1つの意味を再活性化している」(Ricciardi 1919: 26) と手放しの賛辞を送り、クレイグに対しては、「舞台の照明や色調間の調和に十分に配慮しているが、光を、衣装と舞台装置と詩の間の調和のとれた関係を創造するために、登場人物を強調する手段とだけ見なしている」(Ricciardi 1919: 49-50) とその光の意味づけに疑義を呈している。またアッピアについては、「劇作品における光の重要性は、肉体の持つ可塑性と動きを強調することにあることに気付いて」おり、「彩色された光は、対象相互の関係性を変化させることを直観的に理解している」と述べたうえで、彼が照明を担当した『トリスタンとイゾルデ』第三幕における「光と影による解釈」¹⁷⁾を絶賛し(Ricciardi 1919: 25)、ラインハルトについては、「その理論の心理的な基盤は、光と影のそして静寂と叫びのコントラストの探求や、大胆な彩色、廻り舞台を介して達成される場面の相次ぐ転換にある」(Ricciardi 1919: 30) と評している。

このように先駆者たちの舞台における色彩や光の使用を検証していった上で、リッチャルディは自らの「色彩の演劇」の独創性を次のように主張する。

先駆者たちの試みにおいては、色彩はドラマの技法ではなく劇場の技法に含まれる。先駆者たちの理論では、われわれは詩ではなく絵画の分野に留まっている。彼らは新しい舞台装置の創出を目的としているが、われわれは新しいドラマを目指している。論理的な帰結として、彼らはセルヴァンドーニ¹⁸⁾や偉大な舞台美術家と結び付き、われわれは劇作家と結び付くのである。何故なら、われわれが舞台装置を用いて創ろうとしているのは額縁ではなく、ドラマの一部だからだ。すなわち、ドラマ自体の視覚的な要素であって、その外的な要素ではない。したがって、舞台装置は2つの契機(momento)から構成されると考えなければならない。行為の場所である概略的で建築的な輪郭の契機と、心理的な動機が周囲に拡散する精神的な輪郭の契機である。この心理的な動機は、詩によって音に、そして色彩主義によって映像に転換されるので、視覚と音楽的な感覚は互いに歪め合うことなく共存でき、舞台装置とは、色彩と音との連続と融合にはかならないものとなるであろう。(Ricciardi 2015: 60)

リッチャルディの理論においては、色彩は舞台装飾の一技法ではない。それはドラマの内側から照射されて、全体の精神や個々の登場人物の心理といった本来定まった形を持たずに刻々と

17) 脚注6)、山内(1994: 125-140)を参照。

18) Giovanni Niccolò Servandoni。当時の有名な背景画家。

変化してゆく目に見えないものを視覚化・外在化するのである。ワーグナーがオーケストラに付与したライトモチーフの手法を、リッチャルディは色調に委ねていると言える。

また、リッチャルディは、「色彩の演劇」は叙情的な演劇 (un teatro lirico) であると宣言した上で、その叙情性について次のように説明している。

叙情的であるということは、物事を超太陽光線で照らして、その神秘を見ることを意味する。叙情的であるということは、われわれのイメージが無から創造する対象に変形することを意味する。特定の木や雲や太陽を表現することではなく、木や雲や太陽に変貌すること、木や雲や太陽になることを意味するのである。私は人間である、ということは、私は歴史や規則を知らないということの意味する。私はもう1つの私の精神 (la mia seconda anima) とともに生きている。表現することは、再現することではなく変化することなのだ。 (Ricciardi 2015: 76)

多分に抽象的な文章であるが、ここでもリッチャルディの視線は対象の内面に向けられている。外側から光 (色彩) を照射して既存の対象を描写するのではなく、不定形で見えないものの内側に入り込み、内部からの光 (色彩) で形象を現出させるといったイメージである。また人間存在に関しても、一切の外的な現実から離れて自らの内に潜む「もう1つの精神」¹⁹⁾を生きることであると考えている。叙情的な演劇とは、ドラマの精神や登場人物の心理といった本来視覚化され得ないものを、内側からの色彩で外在化することを示唆しているのである。

ここまで本節では、リッチャルディの「色彩の演劇」理論の到達点を究明すべく、第一次大戦後に出版された2つの著作を読み解いてきた。リッチャルディの「色彩の演劇」とは、ドラマの精神や登場人物の心理といった不定形なものとその変化を、内側からの彩色で視覚化・外在化するという自律的な演劇体系であった。そこでは色彩は、装飾や描写といった役割から離れて、その純粹性・抽象性を通して、当時の演劇においてはまだ踏査が進んでいなかった意識／無意識の領域²⁰⁾を表現しなければならなかったのである。

2.3. 実践の失敗と「色彩の演劇」に対する評価

リッチャルディの「色彩の演劇」は、アキッレ・ヴィッティ率いる劇団 Ars Italica に委ねられ、1920年3月20日、ローマのアルジェンティーナ劇場で初演を迎える。1906年に色彩を通しての上演の革新を提案して以来、実に14年が経過していた。上述のように初演の3日前に説明会を開いたこともあり、チケットは完売で満員の観客がリッチャルディの実験を見守った。だ

19) リッチャルディは評論 *Il teatro è malato* (「演劇は病んでいる」) においてメーテルリンクの演劇を分析して次のように述べている。「登場人物は分裂しているようだ。外貌の下に彼らを分析すると、彼らの中には、神秘的な大気の中にそして無限の法との奇妙なつながりの中に生きているもう1つの精神を見出すことができる」。リッチャルディの演劇においては、色彩はこの「もう1つの精神」を表現することを目指す。(Ricciardi 2015: 19-20)

20) ヨーロッパ演劇において無意識の領域が探求されるのは、1920年代のシュールレアリスムによる自動筆記の実験まで待たなければならない。

が、結果は先に理論が示していた効果の高みには到達せず、上演は惨憺たる失敗に終わった。Sinisi (1976: 24) も述べているように、この「色彩の演劇」の実践を再構成するための材料は当時の新聞の劇評と写真をおいてほかにはなく、残念ながら当時の台本や演出指示の資料等は消失してしまっている。そのため、台詞とそれに対応した色彩の効果を照らし合わせて検証することは困難であるが²¹⁾、本節では、当時の劇評を参考にリッチャルディの意図とその成否を考察してみよう。

初演で演じられたのは、メーテルリンクの *L'intrusa* (『侵入者』)、マラルメの *L'Après-midi d'un faune* (『半獣神の午後』)、タゴールの *Chitra* (『チットランゴダ』) の3作品である。まず『侵入者』に関しては、舞台装置の詳細や光・色彩の使用とそれらの効果に至るまで、ティルゲルが翌日の日刊紙 *Il Tempo* (『時代』) の劇評欄にまとめているので引用しておこう。

舞台装置は背景の黒く大きな幕だけである。幕の真ん中は縦に白く光る帯が走っている。登場人物一人の盲人と彼の家族一は、彩色の施されていない木製の食卓の周りに集まっている。その食卓の上には高所から強烈な白い光が降り注いでいる。舞台装置と部屋の真っ暗闇の中で光に満ち溢れたその白い食卓は、強烈なコントラストでレンブラント的な効果を上げており、見た目にはとても美しかった。盲人は降り注ぐ光に包まれ光の束の中にほとんど常に

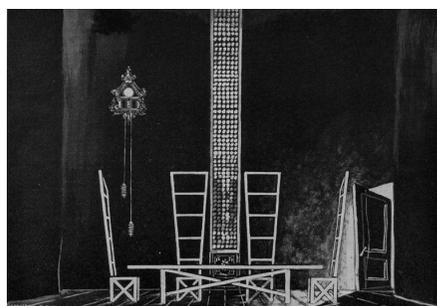


図1. プランポリーニ：『侵入者』舞台装置 (Calendoli 1966: 70右より)

留まっていたのに対し、家族たちは陰と闇の中にいた。それは、真に見えているのは盲人であり、目が見える者たちは、実際には何も見ておらず何も感じていない、というこの戯曲の隠れた意味を表象していたのである。だが、戯曲の中で表現されている精神状態の静止性は、光や色彩の戯れを認めない。それですぐに、その光の強度も性質も停滞してしまうので、最初の素晴らしい効果は慣れるとともに薄れ、観客はもはやそれを気にしなくなるのである。 (Tilgher 1920)

ティルゲルは光と闇のコントラストを評価しているものの、色調は白と黒のわずか2つに限られ、さらにドラマの精神性や登場人物の心理が全編を通して一様であったために、色彩を自由に変化させることができず、観客を飽きさせてしまったようである。

続いて演じられたマラルメの劇であるが、この上演に際してリッチャルディは、色彩の使用に関する自らの意図をプログラムに記して事前に観客に配布していた。そこには以下のように記されている。

21) 実際、1920年に行われた「色彩の演劇」の実践に関しては、主要なすべての先行研究 (Calendoli 1966), (Verdone 1970), (Sinisi 1974), (Mancini 2002), (Lista 2013) においても、当時の劇評のみを基準点としているのが現状である。

この舞踊詩において、色彩は純粋に叙述的な価値を有している。色調の変化する背景が天空の遠く純粋な喜びを表現する一方で、前景においては眠気を誘う黄色の薄明かりが、森の木々が作り出す深緑色の丸屋根から斜めに漏れ出てきて、半獣神を包み込み、彼に幻覚を見せる。軽やかに逃げていく形を持たないニンフ、青やバラ色の敏捷な幻影が現われては薄くなっていき、やがて補色の薄明かりの中に溶け込み消えていく。後には再び、満たされない物憂げな黄色い光の中に獣神が残される。(Tilgher 1920)

ここでは、色調の変化する背景から始まり、深緑の天井から漏れ出る黄色い薄明り、青やバラ色が表象するニンフたちと、まさに叙情的で心理的な色彩の効果が構想されているように思われる。だが、果たしてこのリッチャルディの企図は成功したのだろうか。シルヴィオ・ダミーコの皮肉を込めた劇評がその結果を教えてくれるだろう。

背景は下部が緑色になっていて、これは間違いなく草原であるという印象を与える。より高いところは、変わりやすい空の色を想起させるように多かれ少なかれ色調が変化する光によって多様である。そして周囲全体は、漠然と木々の葉を示唆するように幾分気まぐれに切り取られた主要な形で縁取られている。さすがに純粋な色彩の観念性から明確な形の通俗性にまで身を落として枝や葉を描くほどの危険は冒していないようであるが。(D'Amico 2001: 463)

この劇評によれば、色彩の利用は自然主義の範疇に留まっており、リッチャルディがプログラムに記していたような叙情性や象徴性は喚起できなかったと思われる。また、ダミーコの口調からは、リッチャルディが理論書の中で主張していた「純粋な色彩の観念性」自体に懐疑的であったことが分かる。

さらにこの上演においては、半獣神の役としてロシアバレエのパレリーナ、Lucienne Myosa がロイ・フラー風のダンス²²⁾を踊っていたのであるが、これもダミーコの劇評によれば、「投光器が彼女をむなしく追い回していたが、それはあまりにも動きが乏しかったために、彼女を光の輪の中に捉えるために彼女に光を照射するのがいつも間に合っていなかった」(D'Amico 2001: 464)ということである。「色彩の演劇」を実現するための技術も不足していたようである。

こうして観客の不満が高まる中、初日最後の演目『チットランゴダ』が始まる。森の中にあるシヴァ神殿を舞台にしたこのインドの劇において、リッチャルディは色彩の効果を、豊かなドレープで構成された巨大な木々の幹に投影しようと試みている。

木々の幹の観念を提示するために、垂直方向に何枚もの布製の帯が舞台の高さ一杯に配置されており、それらは様々に彩色を施される。青や赤、緑や薄紫などの光が、それらの帯の上に、帯の間をさまよい

22) アメリカ生まれのダンサー、ロイ・フラーのダンスの特徴は巨大な布を躍らせるところにあり、その布に様々な照明をあてることで色彩や体の形象が変化し、優美な印象を生み出していた。

歩く登場人物の上に、そして背景幕の上に投影されていた。(D'Amico 2001: 464)

だが、リッチャルディが構想したこの色彩のプランに対しても、ダミーコの評価は手厳しい。

チットランゴダ役を演じたエレナ・ウノロウスカやその哀れな仲間たちが言葉を発するたびに光線が変化していたが、それは一見したところ気まぐれで、疑いなく洗練さを欠き無作法で、あたかも不慣れな子どもによって操作された小さな染みのように見えた。その光線の変化が一体何を意味しているのか、思うに誰も理解していなかったであろう。(D'Amico 2001: 464)

当然リッチャルディとしては、ドラマの精神性や登場人物の感情の推移などを彩色光の変化として視覚化したつもりであっただろうが、その斬新で野心的な意図はほとんど観客には伝わっていなかったと思われる。劇の途中、観客の罵詈雑言で俳優たちの台詞が聞こえなくなり、主演女優ウノロウスカが観客に慈悲を請わなければならなかったほどであった。

ここまで当時の劇評をもとに、とりわけ、リッチャルディの色彩に関するプランとその実際の効果を確認しながら、3月20日の「色彩の演劇」初演の様子を再構成してきた。リッチャルディの理念は実現せず、観客にもほとんどの劇評家にも酷評される内容であった²³⁾。公演はその後、異なる作品²⁴⁾の上演も交えて30日まで続けられるが、状況が改善することはなく、否定的な評価にさらされたリッチャルディは、各新聞社に釈明の公開書簡を送る羽目になったようである²⁵⁾。実際、惨憺たる失敗の要因としては、「色彩の演劇」の理論の未成熟もさることながら、物理的・実務的な問題の方がより大きかったと考えられる。後にリッチャルディ自身が当時の経験を振り返りながら²⁶⁾、電子機器の性能の不備や技術者の経験不足、俳優たちの無理解を思い起こしつつ、「理想が現実の不毛な大地に足を踏み入れた途端に被る墮落という残酷な法」(Ricciardi 2015: 84)のために、意図していた色彩の効果が実践の次元では獲得できなかったことを認めている。

本章では、イタリアにおいて初めて照明や色彩に演出上の価値を付与したと考えられるリッチャルディの「色彩の演劇」の理論と実践を詳細に検討してきた。次章では、異なるアプローチからではあるがやはり照明や色彩に演出上の価値を認めた未来派演劇を、劇作法と舞台装飾の両面から取り上げ、リッチャルディとの影響関係にも留意しながら、イタリアにおける演出

23) 肯定的とまではいかないが少なくとも客観的に批評し、その潜在的な可能性を指摘したのはティルゲルと日刊紙 *Corriere d'Italia* (『イタリア新聞』) のガウデンツィくらいであった。一方ダミーコやケッキらは酷評した。

24) ド・ミュッセの *Notte d'ottobre* (『十月の夜』)、クレマンソーの *Il velo della felicità* (『幸せのヴェール』)、フォルゴレの *Rose di carta* (『紙のバラ』)、そしてリッチャルディ自身の *Lo schiavo* (『奴隷』) などである。

25) この情報に関しては、日刊紙 *La Tribuna* (『論壇』) が短く公開書簡の内容を要約して報じているだけであり、当時の他の新聞紙上では確認できてない。(Sinisi 1976: 35)

26) リッチャルディは後に *Critiche al teatro del colore fatte dall'ideatore* 「考案者によってなされる色彩の演劇批評」を執筆している。現在は、死後に出版された *Scritti Teatrali* (『演劇理論著作集』, 1925) に収録されている。

の成立過程をより詳らかにしていきたい。

3. 未来派演劇との交差

3.1. 劇作法における色彩

前章において述べたように、リッチャルディの理論書『色彩の演劇』は1913年にはほぼ完成していたものの、1919年まで出版されなかった。一方で、この6年の間隙に全く斬新で独創的な劇作法が発展していた。未来派の総合演劇である。1910年より「未来派の夕べ」と呼ばれる一種のパフォーマンス集会を開いて、即興性と双方向性を媒介とした観客との新しいコミュニケーション様式を提案していた未来派は、前世紀末より隆盛を極めていたヴァラエティー・ショーの要素などを取り入れながら、1915年、「簡潔性（総合性）」(sintetico)を基本原則とした「総合演劇」(Teatro sintetico)の劇作法を提出する²⁷⁾。

リッチャルディと未来派、両者の理論の間に実際的な接点はなかったと思われるが、異なる道程を経て、両者は共通の価値の称揚に至る。躍動主義と抽象主義である。色彩に特化した形で、その躍動性と抽象性のうちに心理的な要素の表現を目指したリッチャルディは勿論のこと、「同時性」や「浸透」といった劇作法によって「ほんの数分の、わずかな言葉や仕草のうちに、数え切れないほどの状況や感性、思想や感覚、出来事や象徴を要約する」(Marinetti 2007: 114)ことを目的とした未来派の総合演劇においても、色彩は関心の対象であったようである²⁸⁾。そのことは、彼らが発表した「シンテジ」(sintesi)（「総合・要約」の意）と呼ばれる劇的断片のタイトルを見直すことで容易に確認できる。*Bianca e Rosso*『白と赤』（マリネッティ）、*Grigio + rosso + violetto + arancione*『グレー+赤+紫+オレンジ』（コツラ&セッティメツリ）、*Giallo e nero*『黄色と黒』（キーティ）、*Chiaro di luna tricolore*『3色の月の輝き』（マール）、*Colori*『色彩』（デペーロ）、*Di tutti i colori*『あらゆる色で』（カンジュッロ）といった具合である。勿論これらのすべてにおいて、色彩が実際に舞台上に現出しているわけではない²⁹⁾、反対にタイトルには明示されていなくても、舞台上で色彩が重要なモチーフになっているシンテジも存在する（*Lotta di fondali*『背景幕をめぐる争い』（マリネッティ）、*Per comprendere il pianto*『涙を理解するために』（バッラ）など）。

また、色彩に対する関心は、上述のような「総合演劇」のみならず、1920年代の第二未来派の劇作法にも受け継がれていく。物語性や論理の展開が復活した彼らの戯曲においても、色彩

27) 未来派の演劇に関する宣言や劇作法、「総合演劇」の内容に関しては、菊池（2016）を参照されたい。

28) Sinisi (1976: 20) は、『色彩の演劇』出版以前に、リッチャルディは演劇関係者たちとの接触や、国内外での講演において自らの理論を開陳しており、それはある程度議論されていたために、未来派同人に影響を与えた可能性も否定できないとしている。

29) 例えば『グレー+赤+紫+オレンジ』には部屋の設定も含めて全く色彩を示す表現は出てこないし、『黄色と黒』における同色も台詞の中でハプスブルク家の旗を象徴する為に言及されるだけである。

は表現技法の重要な要素として定着していくのである。

本項では、戯曲の部分（ト書きによる場面指定も含めて）に現われる色彩を取り上げ、劇作法の範疇における色彩の役割を検討する。最初に取り上げるのは、上記のマリネッティのシンテジ *Bianca e Rosso*（『白と赤』、1923年初演、1927年出版）である。連鎖的シンテジと定義された本戯曲は、1つが数分程度で終わる3つの場面から構成されている。登場人物と各シンテジの場面指定、概要を確認しておこう³⁰⁾。

登場人物

Forte（男性）：35歳，現代風に黒い服を着ている。

Dolce（女性）：25歳，現代風に黒い服を着ている。

Rosso（Forteのもう1つの精神）：屈強でいかつい，35歳，顔と髪を赤く染め，袖が長目の赤いパジャマ着用している。

Bianca（Dolceのもう1つの精神）：華奢で青白い，25歳，顔と髪を白く染め，白いチュニックを着用している。

第1のシンテジ

（場面指定）黒い布の背景幕。黒い木材でできた庭用のベンチ。

（概要）愛を語り合う Forte と Dolce だが，幸福の中には一抹の影がよぎる。Dolce は彼らが着ている黒い服のせいだという。Forte は2人の影のように地面に仰向けに横たわっている2つの生命体 Rosso と Bianca のいびきの音のせいだという。

第2のシンテジ

（場面指定）青い布の背景幕。その背景幕の前には青色のソファ。

（概要）互いのキスで憔悴した Forte と Dolce がソファに身を投げ出すと，それまで床に横たわっていた Rosso と Bianca が立ち上がり，激しく熱狂的に跳びはね始める。その動きで Forte と Dolce は無気力状態を脱し，再びキスをする。それを見た Rosso と Bianca は落ち着きを取り戻す。Forte と Bianca が愛の言葉を交わし始めると，ソファの後ろで Rosso が Bianca に襲い掛かる。Forte と Dolce は愛の幸福がどのくらい続くものなのか年齢を気にしながら考える。Rosso と Bianca は服の袖で Forte と Dolce の頭をなでる。Forte と Dolce はそれを振り払いダンスを始めるが，2人とも上の空で，Dolce は Rosso に Forte は Bianca に投げキッスを送る。

第3のシンテジ

（場面指定）黒い布地の背景幕。黒いベンチ。

（概要）ベンチの上で寝ながら悪夢にうなされている Forte と Dolce。彼らは幸福をうまく消化できず

30) Marinetti (2004: 605-610) を参照。

に、自ら人工的な苦しみを創りだしているのだ。RossoとBiancaは行動の時と判断し、ForteとDolceに襲い掛かる。ForteがRossoに反発する。「お前は色に過ぎない。俺がお前の実体だ。決着をつけよう」Dolceも同様にBiancaとの決着へ向かう。幕が下りた後で2発の銃声。最後に作者が幕前に出てきて、観客に2発の銃声の意味を委ねる。ForteとDolceの自殺なのか、あるいは乗り越えられたRossoとBiancaの自殺なのかを選んでほしいと告げる。作者は正確な象徴主義が怖いのだ。

このシンテジにおいては、背景幕と唯一のセットである椅子、そして登場人物の扮装において、色彩に象徴的な意味が付されている。黒、赤、白、青それぞれの色が象徴する概念や感情は必ずしも判然としないが、特に注目に値するのは、Rosso(赤)とBianca(白)が2人の人物の「もう1つの精神」(seconda anima)とされていることである。この「もう1つの精神」という用語は、先に引用したように、リッチャルディが「色彩の演劇」の叙情性を説明する際に、舞台空間に放射される彩色光で視覚化・外在化されるべき内面の心理を指すのに用いた表現と同じである。マリネッティはこの内面の心理を「色彩の擬人化」の手法を用いて外在化したうえで、自我と対峙させる。

Forte(身を振りほどきながら、Rossoに):お前のことはわかっているぞ、ならず者め!お前は俺のもう1人の精神だ!お前は俺を尋問し、苦しめる!お前は俺を支配しているつもりか?そんなことはない、そうはさせんぞ。お前は色に過ぎない。俺がお前の実体だ。俺の記憶なしにお前は生きられまい。…(中略)…お前は俺を乗っ取ろうとしているが、いやだ!お前との最後の戦いの準備は出来ている。

(Marinetti 2004, 608-609)

内面の心理を色彩において具現化するという点ではリッチャルディと同様であるが、より躍動的で闘争的な表現になっていると言えるだろう³¹⁾。また、このシンテジで見られた、背景幕の色彩を場面ごとに変える手法は、ほかのシンテジにおいても採用されており³²⁾、劇の全体的な基調を示唆したり、観客の感覚に何らかのイメージを喚起させたりする役割を担っている。

また、1920年前後は「総合演劇」以外の散文劇においても、色彩の表現性に基づいた劇作法が多く見られた。未来派の周辺で活動していたグロテスク派のロッソ・ディ・サン・セコンド³³⁾は、*Marionette, che passione!* (『操り人形め、何たる情熱か!』, 1918年初演)において、「グレ

31) Vittorio Orazi (1923: 15) はこのシンテジに肉体と精神との闘争を見ている。「最後のシンテジの結末において、現実と非現実との叙情的一劇的な浸透へと収斂していく肉体と精神との同時的な悲劇である不可視の世界、人間存在を超えた霊的な王国が、干渉を通して現実に触れる。すると、無益だが執拗な苦悩によって痛めつけられた肉体が、色彩豊かで軽い本質の中に無意識に、それでいて残忍な暴君のように存在する精神を攻撃するのである」。

32) 代表的なものとして『背景幕をめぐる争い』が挙げられる。端的にまとめると、赤い背景幕がかけられている場合と、青い背景幕がかけられている場合とで、人々の気性や態度、音楽に対する感性などが変化するというシンテジである。

33) 以下、ロッソ・ディ・サン・セコンドの作品に関する記述に関してはRosso di San Secondo (2008, 2009) を参照。

一の服を着た男」(Il Signore in grigio), 「喪服を着た男」(Il Signore a lutto), 「青狐のマフラーをした女性」(La Signora dalle volpe azzurra) を登場させ、彼らの荒涼とした、裏切られた人生を描く一方で、自ら「色彩豊かな冒険」(avventura colorata) と副題を付した *La Bella Addormentata* (『眠れる美女』, 1919年初演) においては、「鮮やかなバラ色」の服を着て「緑色の絹のスカーフ」を巻いた眠れる美女を主人公に、彼女が住む館の「青頬の女主人」(La Padrona Guanceblù) やその夫の「紫鼻」(Nasoviola) といった寓意的な人物を登場させる。また幕間には、街の守護聖人を祀る祝祭のシーンが挿入され、「銀色の翼」や「空色の目」, 輝かんばかりの「金髪」を持つ大天使ミカエルの像が、宗教行列の先頭に掲げられ、「多色の染みと化した」陽気な群衆が待つ広場に入場してくる。Bisicchia (2008: 26) が「ロッソにとって色彩は個々の精神状態の表現に他ならない」と指摘しているように、自然主義的な現実における個人のドラマには関心がなく、不条理な状況に置かれた人間存在の悲劇をグロテスクに浮き立たせることに主眼を置いたロッソにとって、特定の精神状態を表現するために用いた抽象が色彩であったと言える。

第二未来派の劇作家にとっても、やはり色彩は劇作法上の不可欠な要素であった。ルッジェーロ・ヴァザーリ³⁴⁾の *Tung-Ci* (『トゥン・チー』, 1921年執筆) は、リッチャルディの「色彩の演劇」の為に書かれた一幕劇³⁵⁾で、ト書きや台詞の中に色彩に関する指定は少ないものの、「パイプの煙に掻き曇る」居酒屋の店内、「陰鬱な黒い目」をした男と「爛々と燐光を発する女の目」, 顧客の「赤い欲望」といった表現が台詞に登場しており、やはり心理的な次元において彩色光の使用を要求するような劇作法になっている。またピーノ・マスナータは、1920年に *Teatro Visionico* 「映像演劇宣言」を発表し、「創造者」(creante) である主人公は、現実と非現実、実際に行った行為と想像上の未遂の行為を全く区別することなく、精神の内に現われた視覚的映像を舞台上で劇化すべきである、という主観性に基づいた劇作法を提案する。この「劇化された精神」(Anime sceneggiate) と定義された一連の戯曲群³⁶⁾においても、色彩は特別な価値を獲得する。この劇作法においては、幕前で主人公が観客に自らのドラマを語っている途中で、重要な場面になると幕が開き、その瞬間に精神の内をよぎっていた映像が劇として提示される。そしてその場面が終わると再び幕が締め、主人公のナレーションが再開される、という手法が繰り返されるが、場面ごとに基調となる彩色光の色調や開閉される幕の色を変化させるのである³⁷⁾。ここでも、精神の動きを最も端的に表現する要素として色彩が使われるのである。

本項では、リッチャルディが「色彩の演劇」を実践した1920年前後の多様な演劇を取り上げ、

34) ヴァザーリの作品に関する記述については Verdone (1970: 154-164) を参照。

35) 戯曲の冒頭に次のようなヴァザーリ自身の言明がある。「この作品は『色彩の演劇』の為に1921年に書かれたものである。アキッレ・リッチャルディの理論的原則の再検討において、何人かの批評家が、しばらく前に、『色彩の演劇』にはそれに適した演劇作品が不足していると指摘した。そのことは部分的には真実を反映しているだろう。それでこのために、今では決定的な忘却が運命づけられていたこの作品の出版を作者は認めたのである。」Verdone (1970: 154)

36) 1930年 *Anime sceneggiate* (『劇化された精神』) のタイトルで出版。収録作品は *La moglie infedele* (『不実な妻』), *Colori di laboratorio* (『実験室の色』) など。

37) 戯曲ごとに使われる色彩は様々であり、マスナータの中でそれぞれの色が一貫して特定の感情を表しているようには思われない。管見によれば、この点について触れた先行研究は存在しない。今後の課題としたい。

劇作法の観点から、色彩の利用について検証した。その結果、未来派演劇やその周辺においても、戯曲の精神的な基調や登場人物の心理を視覚化する手法として、色彩が劇作法の中に積極的に取り入れられていたことを確認した。次項では、上演においては本来戯曲と不可分の関係にあり、演出行為の中核的な要素の1つでもある舞台装飾の観点から、色彩の利用や役割について検討していく。

3.2. 舞台装飾からの演出へのアプローチ

本項では、20世紀前半のイタリアにおいて、舞台美術家や理論家の立場から色彩を介した演劇改革の提案を行った4人を取り上げ、リッチャルディとの影響関係に留意しながら、また演出の成立という文脈に位置づけながら、彼らのアプローチを検証していく。色彩や光による戯曲精神の視覚化・外在化といった、リッチャルディが舞台実践では実現できなかった理念に、これらの4人はそれぞれの方法で到達しているように思われるからである。最初に取り上げるのはエンリコ・プランボリーニである。1915年に宣言 *Scenografia e coreografia futurista* (「未来派的舞台美術と振付法」) を発表し、舞台装置の改良・革新・創造を主張するが、そこでは「色彩と舞台装置は、詩人の言葉も俳優の仕草も呼び起こすことができない感情的な諸価値を、観客の中に目覚めさせなければならないだろう」(Sinisi 1974: 65) と既に色彩が舞台装置と並んで、舞台改革の主要な対象となっている。プランボリーニが構想する色彩、舞台装置は次のようなものである。

こうした私の革新によって舞台装置が帯びるであろう絶対的に新しい特徴は、描かれた装置の廃止によって与えられる。舞台装置はもはや彩色が施された背景幕ではなくなり、無色の電子機器の構造物となるであろう。それは、あらゆる舞台上の行為が要求する精神に合致するように調整され配置された、多色ガラスを備えた電気式の投光照明器によって生み出される、光源からの色彩の放射によって、強力に生気を与えられるであろう。(Sinisi 1974: 66)

この構想において注目すべきは、躍動的な色彩の導入と精神の動きに呼応した色彩の変化の可能性である。色が固定されて変化しない背景幕は廃止され、多色ガラスと光線の強さで自由に色調を変えられる照明によって、舞台装置には生命が付与されるのである。プランボリーニは、それ自体が「光輝く舞台装置」(la scena illuminante) (Sinisi 1974: 66) の創造を思い描いている。

このように躍動的で精神的な色彩の可能性を主張していたプランボリーニが、同じ理念を抱くリッチャルディと協働するのは必然だといえるだろう。リッチャルディが創刊した雑誌に既に1917年に寄稿していた³⁸⁾プランボリーニは、前章において言及した1920年の「色彩の演劇」

38) リッチャルディが1915年に創刊した雑誌 *«Innovissimi»* (「最新人」) の1917年3月に発行されたロシアバレエ特集号にプランボリーニはニコラ・モスカルデッリと一緒に寄稿している。

の公演に舞台美術や衣装で協力することになる。だが、共同作業をしていく中で、両者の間の色彩や舞台装置に関する演出法の違いが表面化したようである。ブランボリーニが、色彩も光も造形的な具体性を持つ構造物の上に投影したいと考えていたのに対し、リッチャルディは、造形的なセットは最小限にして舞台空間に広く彩色光を浸透させたかったようである³⁹⁾。それでも、ブランボリーニは *L'atmosfera scenica del teatro del colore rivive nel tempo e nello spazio* (「色彩の演劇の舞台の雰囲気が時間において空間において甦る」, 1923) と題した記事の中で、リッチャルディの「色彩の演劇」を「イタリアの演劇界で今日までになされた、技術的一演劇の革新の最初のそして唯一の試み」(Sinisi 1974: 70) と評価している。

次に取り上げるのはフォルトゥナート・デペーロである。未来派のテーゼの1つである運動表現を抽象画の内に研究していた彼は、その後3次元の造形性の内に詩や絵画、音楽、彫刻などを同時に表現する「造形的複合性」(Complettà plastica) の実験へと向かう。1916年に発表したシンテジ *Colori* (『色彩』) も演劇における「造形的複合性」実現の試みである。場面指定と登場する造形物の概要は以下のようにになっている⁴⁰⁾。

立方体の青色の部屋、まったくがらんだうだ。一窓1つない。一装飾としての扉がある。

4つの抽象的個体 (見えない糸によって、機械的に動かされる)

1. 灰色 (嘆くような声), 楕円形の力動体。暗い灰色, 可塑性
2. 赤色 (大音響でわめく), 多面体一力動体。可塑性, 三角形, 赤色
3. 真っ白 (ガラスのような鋭い声), 長い線状一先のとがった力動体一可塑性, 白色
4. 黒色 (とても低い喉声), 多球体, 黒色

劇が始まると、これらの抽象的個体が意味のない自由語を1個体ずつ、あるいは2つの個体が同時に繰り返すだけである⁴¹⁾。ここでは、色彩も形態や音と同様、抽象的個体の1つの属性に過ぎず、劇の精神性や登場する個体の内面性の表現とは全く無縁である。また、観客に対して色彩が何らかの象徴性を喚起することも恐らくないであろう。まさに抽象的な絵画を3次元の造形性の中で動かしただけという印象を受ける⁴²⁾。そういう意味では、デペーロにとっての色彩は、リッチャルディやブランボリーニらのそれとは全く異なる機能を持っていたと言えるだろう

39) 例えばメーテルリンクの『侵入者』においては、ブランボリーニはすべての登場人物の衣装を提案したが、採用されたのはわずかだった。また、タゴールの『チットランゴダ』においても、ブランボリーニは森の造形的な舞台美術を提案したが、結局は垂直のドレープに彩色光を当てるだけの簡素なものをリッチャルディは採用した。リッチャルディ自身が執筆した『奴隷』においては2人の意見が折り合わず、舞台右側にはブランボリーニの抽象的・幾何学的な舞台美術が置かれ、左側にはリッチャルディが主張した自然主義的・描写的な舞台美術が置かれた。Lista (2013: 104-105) を参照。

40) 書籍では自由語と呼ばれる未来派独特の書体で書かれているものを適宜まとめた。Depero (2012: 38)

41) 例えば、黒「ト、コム、モモモ、ドン、ボン、グロンモ、プロン、ウオコ、ドロン…」白「ツイン、フィン、フィン、ウイ、トゥリ、トゥリ、ドゥリン、ドゥリンティフリン…」といった具合である。

42) 田之倉 (2001: 163) は、この動く抽象美術成立の背景に、「美術としては可能な『抽象』を、本来は意味によって成立している演劇の形式で表現できないだろうか」というデペーロの問いかけを見ている。

う。

このデペーロと同様に、芸術の抽象化・非人間化を志向したのがジャコモ・バッラである。彼は1917年、ローマのコスタンツィ劇場で、ディアギレフのロシアバレエ団の為に、ストラヴィンスキーの *Feu d'artifice* (『花火』) の舞台美術を手がける。このバッラの舞台装置について Mancini (2002: 94) は次のように述べている。

バレリーナの出演しないこのバレエにおいて、バッラはストラヴィンスキーの音楽に対して色彩の等価物を提供しようと決意して全体の舞台構成を練っていた。その舞台構成は、複雑な光の効果がその上で生じる、基盤となる舞台装置から成っていた。わずか5分間に連続して約50回「配色」が変化するので、それはバッラ自身によって厳密に準備され、また操作されていた。バッラはその目的のために、「色彩のピアノ」と呼ばれる制御盤をプロンプターボックスに設置させていたのだ。



図2. バッラ：『花火』舞台装置（案）
(Hulten 1986: 106より)

また、その「基盤となる舞台装置」は「立方体や円錐形などのさまざまな幾何学的形態をした透明な物質」(田之倉 2001: 146) からなっていたという。バッラは、幾何学形の表面を様々に照らす色彩の動きを黒い背景に浮かび上がらせることで、バレリーナの舞踏を表現しようとしたのである。3年後にリッチャルディが『半獣神の午後』において、ニンフたちを青と赤の色彩の軽やかな動きによって表現する⁴³⁾のを先取りしていると言える。ただ、バッラの色彩は抽象的造形化・非人間化を推し進めたものであり、戯曲に寄り添って登場人物の内面心理を外在化するリッチャルディの色彩の使い方とは異なるものである。

そうした意味においてリッチャルディの理念と近い位置にいたのは、アントン・ジュリオ・ブラガッリャであろう。彼は1919年、前項で紹介したサン・セコンドの『眠れる美女』の舞台美術を担当したときに、彩色された書き割りの代わりに初めて意識的に「心理的照明」(Luce psicologica) を使用したと述懐している。1921年

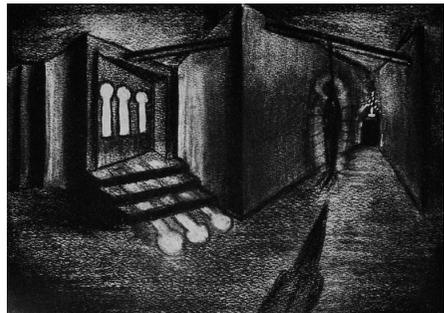


図3. ブラガッリャ：『眠れる美女』舞台装置
(Calendoli 1966: 70右より)

43) 前章で引用したダミーコの劇評を参照されたい。

出版の季刊誌《*Cronache d'Attualità*》（「今日の時評」）で、ブラガツリヤ自身がその上演時の劇評を報告している⁴⁴⁾が、それによると「心理的照明」とは以下のような性質のものである。

舞台装置においては、場面を徹底的に簡素なものにした。そうすることで、精巧に彩色が施された照明だけが、外在化された夢が巧みに喚起するあの「心理的な環境」を創造することを欲したので。

(Calendoli 1966: 83)

アントン・ジュリオ・ブラガツリヤによって準備された舞台装置において、初めて照明がドラマの心理的な状況を受け入れ、調和している。…（中略）…心理的な環境は、ドラマの精神状態に最も調和した視覚的大気を探求する絶対的な必要性を持つのである。

(Calendoli 1966: 83)

彩色が施された照明による夢の外在化、心理的な環境の創造といった表現からは、リッチャルディの「色彩の演劇」との共通点が見出せるだろう。だが、ブラガツリヤ自身は、「心理的照明」と「色彩の演劇」を明確に区別する。

わたしは、バッラより後に、そしてリッチャルディより先に、色彩の演劇とはまさに正反対のものを實現していたのである。それは、色彩が音楽とだけ同時発生的なバッラのものとも、色彩が詩と混ざってしまっているリッチャルディのものとも正反対である。実際、ドラーツィオが書いているように、「色彩の演劇」においては、「光の波は、舞台上の音楽と行為を同時に論評しながら、舞台の大気の中を自由に動き回ることはない—（まさにそれこそが、「心理的照明」の密かな機能なのであるが）—反対に、それは音楽からも行為からも完全に自らを分離しながら、絵画の最終段階の1つである印象主義と結びつくのである」。…（中略）…「心理的照明」は慎ましくではあるが、文学ドラマを論評し、その喚起力を増大することを意図している。一方、「色彩の演劇」に関しては、バッラの場合は独立した色彩のドラマを創造することを望み、リッチャルディの場合は単に詩の作用によって動機づけされているだけである。

(Calendoli 1966: 85)

文学ドラマ、すなわち戯曲や音楽を論評し、それが喚起する力を増大させるという態度は、まさに演出家の態度である。それに対してリッチャルディの「色彩の演劇」は、音楽や行為とは調和せず、戯曲の内側に入り込み、登場人物1人ひとりの心理的な状況とその変化を色彩の内印象として視覚化するという、いわば劇作家の劇作法の次元に留まっていたように思われる。1918年にその後の未来派の活動拠点となる「ブラガツリヤ芸術の家」(La Casa d'Arte, Bragaglia)を創設し、1922年より「独立派実験劇場」(Teatro degli Indipendenti)で様々な演劇改革を試み

44) 《*Cronache d'Attualità*》, Roma, Anno V, agosto-settembre-ottobre 1921。現在は Calendoli (1966: 82-85) に収録。

始めていたブラガッリヤにとって、リッチャルディの理論はナイーブで少し時代錯誤なもののように映っていたのだろう。

4. おわりに

本稿では、イタリアにおいて初めて照明や色彩に演出上の価値を付与したと考えられるリッチャルディの「色彩の演劇」と、ほぼ同時代に劇作法や舞台装飾のアプローチから、やはり色彩を介して舞台改革を行った未来派演劇とを取り上げ、劇的要素としての色彩の発見が、イタリア近現代演劇における演出の成立過程において決定的な役割を果たしていた可能性を検証してきた。

その実践が不首尾に終わったとはいえ、リッチャルディの理論は根本的な有効性と後の舞台改革への萌芽に満ちたものであり、クレイグやアッピアなど同時代の演劇改革理論にも伍するものであったように思われる。色彩は登場人物の精神を視覚化し、劇のパトスを外在化することで、台詞や仕草の表面には表れない内的世界の生成を表現することを可能にするのである。また、こうしたリッチャルディの理論に影響を受けつつ、特異な劇作法や造形性と組み合わせることで、より演出行為の実践へと近づけたのが未来派演劇における数々の実験であったのである。

文献一覧

【テキスト】

Achille Ricciardi

1906 *Il Teatro del Colore*, «Secolo XIX», 8 maggio, [cit. in Sinisi S. (1976), *Il Teatro del Colore di Achille Ricciardi*, Roma, Abete]

1919 *Il Teatro del Colore. Estetica del dopo-guerra*, Milano, Facchi.

1920 *Che cosa è il Teatro del Colore*. Conferenza, in *Scritti teatrali* (2015), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

1925 *Critiche al Teatro del Colore fatte dall'ideatore*, in *Scritti teatrali* (2015), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

2015 *Scritti teatrali*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

Filippo Tommaso Marinetti

2004 *Teatro*, a cura di Jeffrey Schnapp, Milano, Mondadori, Voll.2, 605–610.

2007 *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, «I Meridiani»,

114.

Pier Maria Rosso di San Secondo

2008 *Tutto il teatro I*, a cura di Andrea Bisicchia, Salvatore Sciascia, Bagheria.

2009 *Tutto il teatro II*, a cura di Andrea Bisicchia, Salvatore Sciascia, Bagheria.

【引用参考文献】

Alonge R.

2008 *Nuovo Manuale di Storia del Teatro*, Novara, De Agostini Scuola SpA, 239.

Antoine A.

1903 *Causerie sur la mise en scène*, [cit. in 横山義志 (2011), 「演出についてのおしゃべり」, 早稲田大学演劇映像学連携研究拠点, 舞台芸術文献の翻訳と公開, 18-19頁].

Bisicchia A.

2008 *I testi in Tutto il teatro I* di Rosso di San Secondo P. M., Salvatore Sciascia, Bagheria, 26.

Calendoli G.

1966 *Il Teatro del Colore. Testimonianze sul Teatro del Colore*, in «Studi Teatrali», Padova, Patavina Universitas, 53, 56, 83, 85.

Craig E.

1985 *Gordon Craig: The Story of His Life*, New York, Limelight, 219.

D'Amico S.

2001 *Cronache 1914/1955, Primo Volume - Tomo II, 1919-1920*, Palermo, Novecento, 463-464.

Depero F.

2012 *Ricostruire e meccanizzare l'universo*, a cura di Giovanni Lista, Milano, Abscondita, 38.

Gobetti P.

1924 *La scenografia in Italia: Achille Ricciardi*, in «Il lavoro», Genova, 5 marzo 1924, in «Studi Teatrali» (1966), Padova, Patavina Universitas, 81.

Hulten P. (a cura di)

1986 *Futurismo & Futurismi*, Milano, Bompiani, 106.

Lista G.

2013 *Enrico Prampolini futurista europeo*, Roma, Carocci, 104-105.

Mancini F.

2002 *L'evoluzione dello spazio scenico. Dal naturalismo al teatro epico*, Bari, Dedalo, 94.

Orazi V.

1923 «Noi» (2^a serie), I, 2, maggio 1923, 15.

Rouché J.

- 1910 *L'Art théâtral modern*, [cit. in 山内登美雄 (編) (1994), 『ヨーロッパ演劇の変貌 ゲオルク二世からストレーレルまで』, 白風社, 125-140.]

Sinisi S.

- 1974 (a cura di) *Varieté*, Torino, Martano, 65-66, 70.
1976 *Il Teatro del Colore di Achille Ricciardi*, Roma, Abete, 9, 20, 24, 35, 126-127.

Tilgher A.

- 1920 *La prima del Teatro del Colore all'Argentina*, in «Il Tempo», 21 marzo, in *Il Teatro del Colore di Achille Ricciardi*, Roma, Abete, 25.

Verdone M.

- 1970 *Teatro Italiano d'Avanguardia Drammi e sintesi futuriste*, Roma, Officina, 154-164.

菊池正和

- 2014 「『劇中劇三部作』における即興演出と叙述テキストの関係性について」, 『言語文化研究』第40号, 大阪大学大学院言語文化研究科.
2016 「理論と実践の交差—マリネッティの総合演劇」, 『言語文化研究』第42号, 大阪大学大学院言語文化研究科.

エミール・ゾラ

- 2007 「演劇における自然主義」, 『文学論集 1865-1896 ゾラ・セレクション 8』, 佐藤正年訳, 藤原書店, 66.

田之倉稔

- 2001 『イタリアのアヴァンギャルド 未来派からピランデルロへ』, 白水社, 163.

ゴットホルト・レッシング

- 2013 『ラオコオン 絵画と文学との限界について』, 斎藤栄治訳, 岩波書店, 15-24.

* 本稿は平成26~28年度科学研究費補助金基盤研究(C)「近現代イタリア演劇における演出の成立過程の研究」(課題番号:26370385)による成果の一部である。