HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	アドルフ・アッピアとエミール・ジャック＝ダルクローズ
Author(s)	杉浦, 康則
Citation	独語独文学研究年報, 33, 48-68
Issue Date	2006-12
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/18956
Type	bulletin (article)
File Information	33-48-68.pdf

Instructions for use

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

アドルフ・アッピアとエミール・ジャック=ダルクローズ

杉浦康則

目次

1　はじめに
2　ダルクローズの理論
3　ヘレラウの舞台
4　『オルフェオとエウリディーチェ』演出
5　同時代の演出家達の活動

1 はじめに

本論はヨーロッパ演劇の改革者の一人、アドルフ・アッピア（Adolphe Appia　1862-1928）の活動に関する記述である。拙論「アドルフ・アッピアの理論と『ニーベルングの指輪』演出」においては、アッピアの活動のうち、『ニーベルングの指輪』演出に記述の焦点を当てた。本論は、前回の記述では取り上げなかったアッピアの活動、ヘレラウでのエミール・ジャック=ダルクローズ（Emile Jaques-Dalcroze　1865-1950）との活動に焦点を当てる。

ダルクローズのリトミックというシステムが、アッピアの活動に大きな影響を及ぼしたのは確かである。アッピア自身がリトミックの自身への影響を認めており、バーゼル市営劇場での『ニーベルングの指輪』演出においても、リトミックは用いられている[1]。そこで、本論ではまずダルクローズのリトミックという方法について記述し、それから、その理論を用いたヘレラウでの『オルフェオとエウリディーチェ』演出の様子を概観する。また、このヘレラウでの演出においては、アッピアの舞台理論が応用されたことも、はっきりと見て取ることができるので、その点についても言及する。

本論著者はアッピア以外のヨーロッパ演劇改革者達、エドワード・ゴードン・クレイグ（Edward Gordon Craig　1872-1966）やマックス・ラインハルト（Max Reinhardt　1873-1943）等の活動の調査にも取り組んでいる。その調査はある程度の段階まで進んだため、本論において同時代の演出家達の理論や演出に類似点を見出し、演出家達相互の影響関係を主張することも可能である[2]。しかし、理論及び演出に見られる類似点等を根拠に、演出家達の間に影響があったとする主張は、その妥当性が疑わしい。というのも、アメリカ人作家、カール・ヴァン・ヴェクテン（Carl

[1] 杉浦　康則：「アドルフ・アッピアの理論と『ニーベルングの指輪』演出」p.51.
[2] アッピアが他の演出家達に与えた影響について述べている文献として、ここでは以下の二つを挙げる。Beacham, Richard C., *Adolphe Appia, Artist and Visionary of the Modern Theatre.* / 遠山　静雄：『アドルフ・アピア』

van Vechten　1880-1964）が「アドルフ・アッピアとゴードン・クレイグ」という記事において、クレイグはそのアイデアのほとんどをアッピアから得たと主張すると[3]、クレイグは激怒し、自身へのアッピアからの影響など認めない、という事例が存在するのである[4]。つまり、クレイグ自身がアッピアからの影響を認めない以上、彼らの影響関係についての記述が推測の域を超えることはないのである。したがって、演出家達相互の影響関係を見出すことに固執するのではなく、理論及び演出に見られる類似点を示すに留まる記述が必要となろう。本論はこのような記述を試みる。そして本論末においては、類似点そのものを示すに留まったにも関わらず見出される、今後の研究への課題を示す。

2 ダルクローズの理論

1865 年生まれの音楽家、エミール・ジャック=ダルクローズがリトミックを生み出すための最初のひらめきを得るのは、1886 年のことである。この年の夏、ダルクローズは作曲家エルネスト・アドラーに出会う。アドラーは自身が指揮するヌヴォーテ劇場の副指揮者として、アルジェについて来ないかとダルクローズに提案し、ダルクローズはこれを受け入れる。1886 年 9 月 8 日、ダルクローズはアルジェに向けて出発する。そこでの体験についてダルクローズは次のよう述べている。「わたしのリトミック表現に対する興味は、わたしがアルジェリアで過ごした一シーズンのうちに芽生えたものである。. . . わたしはそこでアラブの音楽家たちと親交を結び、彼らの打楽器の組合せ方を研究する機会に数多く恵まれた。」[5]

1892 年 4 月 14 日、ジュネーブ音楽学校の委員会は 11 人中 10 人の賛成で、ダルクローズを高等級の和声理論の教授に任命する。1893 年 5 月 25 日には、高等ソルフェージュの講座もダルクローズに委任される。1901 年、ダルクローズはリトミックの方法を形成するが、音楽学校の委員会から「ステップを踏むための」特殊講義を開く許可を得ることができない。ダルクローズは次のように述べている。「校長フェルディナント・ヘルト氏は、わたしのいわゆる『高等』ソルフェージュのクラスをよく創設してくれた。しかしリトミックの方は、最初から何人かの人物によって追放されたのである。. . . そのためわたしは、まるで悪いことでもしたかのように、憤慨している学者たちの集会に何度も出頭しなければならなかった。. . . この無理解と抵抗によって、わたしが熱心に追求していたリトミックを学校教育に導入するという目的は実現不可能となっていた。」[6]

音楽学校の委員会の反対に見舞われたダルクローズは、1905 年に定期的なリトミックのレッ

---

[3] ヴェクテンは次のように述べている。「私達はアッピアが劇場に新しいアイデアを導入した人物であると、考えてはいけないだろうか？―アッピアがいなかったらゴードン・クレイグ、そしてひょっとするとスタニスラフスキーはいなかっただろうと、私達は考えてはいけないだろうか？」(Van Vechten, Carl, 'Adolphe Appia and Gordon Craig', p.167.)

[4] Beacham, Richard C.,"Brothers in Suffering and Joy': the Appia-Craig Correspondence', pp.274-275.

[5] ベルヒトルド，アルフレット：「エミール・ジャック=ダルクローズとその時代」pp.33-34.

[6] ibid., pp.67-68.

スンをジュネーブのサン=ピエール劇場で開くこととなる。1906 年、サン=ピエール劇場での実演を見たアッピアはその様子に驚き、後に次のように述べている。「私は複雑で驚くべき印象を受けた。最初、私はどれほど長く待ち焦がれていたかを思い出しながら、感動して涙が出ていることに気付いた。しかし私はすぐに、私には全く未知の新しい力が目覚めていることを感じた。私はもはや観客の中には居らず、役者達と共に舞台上にいた！」[7]アッピアは 1906 年 5 月、ダルクローズに手紙を送る。その手紙には次のような記述が見られる。「音楽を目に見えるようにすることは... 私が何年も望んできたアイデアである...。目に見えるようにすることだけが、問題を引き起こす衰退から音楽を救うことができる。空間が音楽に対して備えているはずの、一見ありがたくないが良い効果をもたらす制限のおかげで、音楽は空間内に広がるに違いない。他方、身体の活動は統制のない状態、そしてそれゆえ粗雑さへと向かう傾向にある。身体を解放することができるのは音楽であり、それは身体に音楽の原則を課すことによってである。」[8]この手紙を初めに、アッピアとダルクローズの交友が始まる[9]。

ところで、このようにアッピアを感動させた上、二人の交友関係が始まるきっかけとなったダルクローズのリトミックとはどのような理論であるのか？アプトン・シンクレア（Upton Sinclair　1878-1968）の小説『世界の終わり』にはリトミックの練習の様子が次のように述べられている。「ヘレラウでは運動のアルファベットと文法が教えられた。三拍子の運動、四拍子の運動というように、腕によって拍子が維持された。脚及び身体によって音符の継続が示された。これは身体が精神で感じたことに、素早く正確に反応するよう訓練するために計画された、一種のリズム体操であった。さまざまなテンポに対する運動を体得したら、より複雑な課題へと移り、脚で三拍子を刻みながら腕で四拍子を刻むようになるだろう。一つの声部を歌い、もう一つの声部を腕で、さらに第三の声部を脚で演じることによって、三声部の輪唱歌のリズムを表現し、複雑な音楽構造を分析し再生産することができるようになるだろう。」[10]

このように段階を踏んで学習されるリトミック、さらにその後になされるソルフェージュとピアノによる即興について、ダルクローズは「リトミック、ソルフェージュ、即興」という記述を残している。「リトミック、ソルフェージュ、即興」では「子供が音楽をわかる前に、すなわち音を聞くことを知り、体全体でリズムを感じ、音の内的聴取や動きの内的感覚を持ち、存在全体が芸術感動に合わせて震える状態になる前に、ピアノを教えてしまう」[11]ことに対し、ダ

---

[7] Appia, Adolphe, 'Theatrical Experiences and Personal Investigations', p.67.

[8] *Adolphe Appia, Artist and Visionary of the Modern Theatre*, pp.74-75. [Appia to Dalcroze in a letter of May 1906, quoted by Edmond Stadler, 'Adolphe Appia et Emile Jaques-Dalcroze', in Frank A. Martin (ed.), *Emile Jaques-Dalcroze* (Neuchatel, 1965), pp.417-418.]

[9] 1906 年 5 月 21 日にダルクローズが書いた返事には、自身の方法について以下のように述べられている。「身体にそのリトミックを再生すること、侵害されない組織部分を音楽から生み出すかのように、身体の中に音楽を振動させること、あるアイデアを時間において測っても空間において測っても立体的に再生するために、私達の筋肉と神経のシステムが描き出すこの素晴らしい鍵盤全体で演奏すること。私が数年来目指しているのはこのようなことである。― あなたが私の方法に関してまだ知らないのは、音楽的観点における身振りと歩行のリズム練習曲である。」(Stadler, Edmund, 'Adolphe Appia und Emile Jaques-Dalcroze', S.663-664.)

[10] Sinclair, Upton, *World's End*, p.6.

[11] エミール・ジャック=ダルクローズ：「リトミック、ソルフェージュ、即興」p.49.

ルクローズが否定的立場を採っていることが示される。そして最初になされなくてはならないのは、「一方では多くのオートマチックな動きを高め、筋肉機能の全体を保証し、他方では肉体と精神の素早い確かなコミュニケーションを築き、自然なリズム感覚を発達させることを目的とした」[12]リトミック教育であるとされる。

「リトミック、ソルフェージュ、即興」では、リトミック、ソルフェージュ、即興の練習がそれぞれ 22 の段階に分けられている。そして、リトミックの各段階の練習は、ソルフェージュ及び即興の各段階の練習と結びついている。本論ではこの結びつきを示すため、シンクレアの小説にも述べられている練習,「より複雑な課題」を例として用いる。この「より複雑な課題」はリトミックの 13 番目の練習、「動きを分離する練習」に相当し、以下のように述べられている。「ピアノで片手がフォルテを弾き、もう一方がピアノを弾くのと同じように、活気ある音楽リズムを造形的に上手に表現するには、筋肉をコントロールする神経は手足の異なる部位において逆のニュアンスをつけなければならない。特殊な訓練をすることで、生徒は一方の腕のある筋肉を緊張させながら、もう一方の腕の同じ筋肉を弛緩したままにすることができるようになる。他の練習では、どのようにしたら手足の一箇所ではあるやり方で、別の箇所では他のやり方で時間を分割できるようになるかがわかる。たとえば、あたえられた拍（時間）で、足では三等分した動きをして、腕では二拍、あるいは四拍、五拍の動きをしたりするというように。」[13]

リトミックを一年行った後、子供はそれまでの練習を続けながらソルフェージュのクラスに入る。ダルクローズによるとソルフェージュ学習は、「それぞれの音（調性）の高さの度合い感覚と関係の感覚およびそれらの響きを聞き分ける能力」[14]を目覚めさせ、「生徒に心の中でメロディーを聞いたり、思い浮かべたりすること、あらゆる調、ハーモニー、それらのごく自然な組み合わせにおける対位法を心の中で聞いたり、思い浮かべたりすることを教え、それらを初見で演奏したり、いきなり声に出してみたり、記譜し、組み立てることを教える。」[15]つまりソルフェージュとは音楽の総合的な基礎教育であり、ダルクローズはこの基礎教育にリトミックを応用するのである。ソルフェージュの 13 番目の練習「分離学習」は、以下のようにリトミックの 13 番目の練習に対応している。「生徒がフォルテッシモを歌う一方、身体はピアニッシモの動きをする。ピアニッシモを歌いながら、身体はフォルテッシモの動き。クレッシェンドを歌いながら、デクレッシェンドの動き。フォルテッシモを歌いながら、手足の一部はクレッシェンド、他の一部はデクレッシェンド。ピアニッシモを歌いながら、手足の一部はデクレッシェンド、他の一部はクレッシェンド。クレッシェンド、デクレッシェンドを歌いながら、手足の一部はフォルテッシモ、他の一部はピアニッシモ。3 音符を歌いながら、両腕か両足のどちらかが 2、4、5 個の動きをしたり、またはその逆など。」[16]

---

[12] ibid., p.48.
[13] ibid., p.54.
[14] ibid., p.50.
[15] ibid., p.50.
[16] ibid., pp.57-58.

このようにしてリトミックとソルフェージュの練習がなされた後、ピアノによる即興練習が行われる。ピアノによる即興練習の 13 番目の練習「動きを分ける練習」は、以下のように述べられる。「それぞれの腕が異なるリズム。それぞれの腕が異なるダイナミズム。それぞれの腕が異なる拍子。それぞれの腕が異なるニュアンス。それぞれの腕が異なるフレーズ。それぞれの腕が異なるタッチ。」[17]このようにしてダルクローズは自身のリトミックを、ソルフェージュやピアノの即興などの音楽教育に応用しようと考えていたのである。

ダルクローズは以上のように自身の理論を説明しているが、結局のところ、そのシステムを実際に体験することが重要だと感じていたようである。『リズム運動』の序文においては「リズム運動とは何か、何を指導することなのかと問われたとき、私がどのようなイデアを持っているかを説明し、実際の効果を引用し、その訓練のいくつかを実証することは、いとも簡単なことではあるが、真の答は『その教育方法で実際に体験することによって獲得されるものである』ということひとつなのである」[18]と述べられる。また、ダルクローズのリトミック教育の目的は、「学習の終わりに、生徒たちが『私は知っています』と言うのではなくて、『私は経験しました』と言えるようにさせ、さらに、生徒自身が表現したいものをかれら自身の中に創ることである、そして、強く感動したときには、各人の能力に応じて、その印象を他の人に伝えたいという欲求が起こることである」[19]と述べられ、やはり実体験が重視されていることを見て取ることができる。

ところで、このようなリトミックというシステムによって有名なダルクローズであるが、そのダルクローズがリトミックに関する理論だけでなく、演劇に関する理論も書いているということは見逃すことができない。また、アッピアとクレイグの理論には類似点が見られるということは既に述べたが[20]、このような理論の類似はダルクローズとクレイグ、アッピア、ラインハルトの間にも見ることができる。アッピアが音楽に従属する舞台を提案したように、ダルクローズも「楽劇におけるリズム・身振りと批評家に対して」において次のように述べている。「言語表現、テキストの詩的表現が正確で確実な身振りを要求するとき、舞台作品の雰囲気を構成する音楽的表現は、役者に対して、音楽表現を実現するリズムに絶対服従する身体の状態を要求する。」[21]そして、「自己の身体を芸術に役立てる前に、身体のメカニズムを洗練させ、その身体のあらゆる能力を発達させ、欠点を修復すべきである」[22]という主張が続く。また「楽劇におけるリズム・身振りと批評家に対して」においては、アッピア等の理論と同様、照明による表現についての記述もなされている。「状況に応じて空間の条件を変化させるように音楽といっしょに展開される照明の動きは、しかしながら役者たちの演技に新しく多様な表現の可能性をあたえるだろう。昼や夜のさまざまな明るさの模倣に固執する習慣をしばし放棄してみれば、感情の大波乱、飛躍、後退を強調し、感情の本質を装飾空間に浸透させて、照明はドラマに直接

---

[17] ibid., p.62.
[18] エミール・ジャック=ダルクローズ :『リズム運動』序文
[19] ibid..
[20] 「アドルフ・アッピアの理論と『ニーベルングの指輪』演出」pp.42-43.
[21] エミール・ジャック=ダルクローズ :「楽劇におけるリズム・身振りと批評家に対して」p.94.
[22] ibid., p.95.

に関わるようになるだろう。」[23]

さらに、「いかにしてダンスを再び見出すか？」において、ダルクローズは「ダンスの舞台」について次のように述べる。「いくつもの調和した芸術（活気のある造形術、音楽、空間の装飾的配置）が協働するダンスの上演では、現実のフィクションの傍に現実そのものを置くのはことさら避けるべきである。現実はつねに、フィクションよりも強く観客の目を驚かし、フィクションを不十分で馬鹿げたものにしてしまうだろう。そういうわけで、空間という立体は、ダンスの舞台では、画家によって作られた想像的なパースペクティヴを受け入れることはできない。活気のある造形による生き生きとした現実の立体を示す、現実の生きた光は、装飾的な技術として周囲におよぼす想像的な効果をもっているわけではない。また同様に、生き生きとした造形的リズムは、想像的に動きが設定される空間、彫像や絵画が固定される空間とは共存できない。現在の装飾は、身体が空間という立体のなかで実現する実際のリズムにとっては、直接的には相容れないものである。」[24]この記述からダルクローズがアッピア同様、画家によって描かれた背景に否定的であることがわかる。

「楽劇におけるリズム・身振りと批評家に対して」では群集に関する記述もなされている。ラインハルトの群集演出については、本論末の考察において簡単に触れるが、ダルクローズの記述にはラインハルト同様、群集による舞台と観客のつながりについて次のように述べられている。「オペラの舞台では、端役の群集も集団的身振りに励むが、それはある観念に仕えるためである。その役割は二重である。まず、群集は劇的動作に参加しており、それからさらに... 群集は詩人の思想を注釈したり、大衆の感情を表現したりして、舞台と観客のつながりを生みだすのである。」[25]実際、1903 年にローザンヌのボリュ広場において、ダルクローズ作『ヴォー州フェスティヴァル』が演じられた際には、2000 人の端役の参加が必要とされた。演出を担当したフィルマン・ジェミエ（Firmin Gémier　1869-1933）はこの上演について次のように述べている。「観客が座っている円形劇場のまわりには、小径がいくつも作られていました。しばしばその小径に俳優たちが散らばっていて、観客の気をもませたものです。最も感動的な場面で、その夥しい端役たちが一勢に立ち上ったのです。すると奇妙な現象が起りました。ヴォー州の観客全員が俳優たちに倣って立ち上り、筋立てに一役買うことになったのです。まさにわたしが当込んでいた効果でした。」[26]また、ジェミエの伝記を書いたポール・ブランシャール（Paul Blanchart 1897-1965）はこの演出に関して次のように述べている。「わたしはホールの囲りに一種の巡回路をつくり、そこに端役と合唱隊の一部を置いていた。そのため、合唱隊が国歌を歌い始めたとき、一万八千人の観客がまるで一体となって立ち上り、彼らと一緒に歌いだしたのである。」[27]

---

[23] ibid., p.107.
[24] エミール・ジャック=ダルクローズ：「いかにしてダンスを再び見出すか？」pp.117-118.
[25] 「楽劇におけるリズム・身振りと批評家に対して」p.104.
[26] ベルヒトルド pp.55-56.
[27] ibid., p.56.

3 ヘレラウの舞台

前章においてはダルクローズの理論についての記述をした。本章ではその理論が実践されたヘレラウの舞台に関する記述を試みる。

アッピアが初めてダルクローズに手紙を送ってから約 3 ヵ月後の 1906 年 8 月 23 日、14 日間のリトミックの夏コースが催され、アッピアもそこに参加する[28]。ここでアッピアはリトミックの実習がなされる平らな空間に、状況に応じて階段と舞台を付け加えるようダルクローズを説得する。1907 年、アッピアはダルクローズのオペラ『ベルガムの双子』のためにデザインを描くが、このオペラは開催されなかった。さらに 1909 年、アッピアは『プロメテウス』演出のためにデザイン〔図 1〕と台本を準備するが、この計画も実行されなかった。

アッピアは自身の理論において、役者の音楽的運動を要求していたが[29]、その体系付けをどのように行うかというアイデアを持っていなかったので、ダルクローズの方法は大きな助けとなった。ダルクローズのリトミックにより、身体の音楽的運動が示されたのである。そしてこの音楽的運動の空間への共鳴は 1909 年、アッピアのデザインによって示される。1909 年春、アッピアは空間デザインを約 20 枚描きダルクローズに送る。アッピアが「リズム空間」と名付ける〔図 2〕、〔図 3〕のようなデザインは、リトミックのための空間様式となる。ダルクローズはこれらのデザインを制作したアッピアに、手紙で賞賛の意を表す。「わたしはこれほどリズムを喚起する、これほどリズミックな空間を見たことも、考えたこともありませんでした。」[30]ダルクローズは当初、自身のリトミックを音楽トレーニングと音楽改革のための基礎としてのみ捉えており、演劇活動や舞台改革には乗り気ではなかった。しかしアッピアとの共同作業の中で、ダルクローズはリトミックの舞台への可能性を認識するのである。それは前章において述べたように、ダルクローズが舞台理論を記述しているという点に見て取ることができよう。

1909 年 10 月、ダルクローズは生徒達と共に、ドレスデンでリトミックの実演を行う。この際、ダルクローズはヘレラウの創設者ヴォルフ・ドーアン（Wolf Dohrn 1878-1914）に出会う。ドーアンにとってダルクローズのリトミックは新しい発見であった。ドーアンはリトミックの実践、研究、宣伝のための場所をヘレラウに創設するようダルクローズに勧める。そしてドーアンはリトミックのための建物を、ダルクローズの望むように設立すると申し出る。ドーアンの申し出に対し、この計画のすべての点において最初からアッピアが関わりを持つよう、ダルクローズは提案する。1910 年 4 月 11 日のダルクローズからアッピアへの手紙は、ドーアンがアッピアを受け入れたことを示している。「失礼ながら貴兄のデッサンをドールンに見せました... 彼はたいへん感激し、貴兄を理解しました。彼は貴兄を今からヘレラウの人とみなしています ― わたし

---

[28] この夏コースの後、アッピアは 1906 年 9 月 16 日、『ジュネーヴ･ジャーナル』において以下のように述べている。「音楽はリズムによって私達の組織体とつながりを持つ。この結びつきはまだ芸術ではない。しかしこの結びつきは芸術を準備する。リトミックが若者の考え方を徐々に修正するであろうこと、そしてその結果、リトミックが今日実現できない理想を実現することができるようになるであろうことは明らかである。」(Stadler, S.666.)

[29] 「アドルフ・アッピアの理論と『ニーベルングの指輪』演出」p.41.

[30] スタドレ，エドモン：「ジャック=ダルクローズとアドルフ・アピア」p.419.

のことも同様。」[31]

1910 年 10 月初め、ダルクローズは家族と共にドレスデンへ移住し、10 月 17 日、仮の建物においてダルクローズ協会が開かれる。最初の年には 13 のコースが実施され、そのうち 2 つは学生役者達のため、1 つはドレスデン王立オペラのメンバーのためのコースであり、さらにヘレラウに住む大人達と小学校の生徒達のためのコースまで設けられる。通常のコースは 8 つの科目からなっていた[32]。1911 年 4 月 22 日、ホールを備えたダルクローズ協会の施設が着工される。その図案は〔図 4〕であり、中央にある最大のホールは縦 50 メートル、横 16 メートル、高さ 12 メートルである。このホールの中に観客と役者の両方が位置し、役者と観客の間をさえぎる物は何もなかった。この 560 人分の観客席と約 250 人の役者達のためのホールは、アッピアの計画通りに作られた。

ところでアッピアは観客について以前から考察しており、1895 年に出版される『ワーグナー劇の演出』において既に、当時の観客の状態が次のように述べられる。「観客は... はなはだしい受身の状態にある。この受動性はさまざまな方法で現れる。伝統的形態を捨て去ることができないこと。音楽の力を完全に体験することができないこと。そしてとりわけ、さまざまな劇の構成部分と同時に反応することができないこと。あるいは他の言葉で言うと、集中力の不足。」[33]アッピアにとってリトミックは、このような観客の状態を改善するのにも役立つ手段であった。アッピアは 1911 年に「リトミックと劇場」を記述し、そこでは自身の理論とリトミックが結び付けられる。アッピアによると、リトミックによって役者は音楽に対応する空間に敏感になる。そして役者と音楽のつながりが欠け、更に役者と舞台設定のつながりも欠けている劇に改善を求めるようになる。また、「音楽詩人 (poet-musician)」[34]がリトミックを体験すれば、役者と同様に、劇にハーモニーを求めるようになる。このような改善の出発点となるのは人間の体であり、三次元の人間の体に合わせた舞台設定がなされ、さらにそれに合わせた照明が投げかけられるようになる。また、リトミックの規律を観客が理解できるようになれば、観客は受身の態度を取らなくなり自ら劇に参加するようになる[35]。

ヘレラウでは照明に関する改善もなされる。拙論「アドルフ・アッピアの理論と『ニーベルングの指輪』演出」で述べたように、アッピアは『音楽と演出』において既に舞台照明の方法を記述している[36]。しかし、アッピアはその理論を実践したことはなく、ようやくヘレラウにおいて理論実践の機会を得る。照明の準備を監督するために参加したロシア人画家、アレクサンダー・フォン・ザルツマン (Alexander von Salzmann　1870-1933) はアッピアの理論をよく理解し、

---

[31] ibid., p.426.
[32] ソルフェージュ、即興、解剖学、合唱音楽、プラスティーク・アニメ、ダンス、体操、リトミックの 8 科目。(*Adolphe Appia, Artist and Visionary of the Modern Theatre*, p.82.)
[33] Appia, Adolphe, *Staging Wagnerian Drama*, p.44.
[34] 「音楽詩人」という術語は『ワーグナー劇の演出』にも用いられており、そこでは「音楽詩人の劇 (drama of the poet-musician)」と「言葉と音の劇 (Wort-Tondrama)」が同義であると、アッピア自身によって述べられている。(ibid., p.89.)「言葉と音の劇」については「アドルフ・アッピアの理論と『ニーベルングの指輪』演出」(p.41.) を参照。
[35] Appia, Adolphe, 'Eurhythmics and the Theatre'.
[36] 「アドルフ・アッピアの理論と『ニーベルングの指輪』演出」p.42.

実践へと移す。ヒマラヤスギ油に浸された半透明の亜麻布がヘレラウのホールの壁と天井を覆い、その後ろに約 7000 もの照明が置かれる。こうすることによってアッピアが以前から要求していた「分散された照明（Verteiltes Licht)」が生み出される[37]。1913 年 6 月にハリー・グランヴィル=バーカー（Harley Granville-Barker　1877-1946）と共にヘレラウを訪れたジョージ・バーナード・ショー（George Bernard Shaw　1856-1950）はこの照明について以下のように述べている。「この劇場には白い亜麻布の壁と天井があり、その後ろに照明がある。」[38]「今日の午後、私達は再びこの劇場に行き、照明装置、つまり何エーカーもの白い亜麻布とその後ろや上にある多くの照明を見た。床が神々しい物になり得るには、ただ下に照明を備えた透明な床だけが必要である。」[39]また、アッピアは「形成する照明」を生み出すために、可動式スポットライトをホールの天井に置くことを提案している。照明は、新しく発明された「照明オルガン」を用いることによって、一人の人間によって操作された。ポール・クローデル（Paul Claudel　1868-1955）はこのような照明を備えたホールについて、次のような詳しい記述を残している。「ホールは大きな長方形で、その中には取り付けの舞台はひとつもない。壁と天井には白い布が張られていて、その下に照明器具の取付け口が等間隔に配置されている。裸のままぶら下っている電球などひとつもない。すべてのランプはホールの奥のオルガン箱によって操作され、たったひとりで必要とされる光のあらゆる変化と配分とを作り出すことができるのである。天井には、動くフィルターがびっしりと配置され、さながら一連の投光器となっている。これらの投光器が働くと、光は望むがままに透明にもなり、影にもなり、どんな明るさ、どんな動き、どんな方向でも作りだすことができるのである。俳優をペしゃんこにして背景の布に張り付けてしまうあのフットライトの野蛮な光に代って、一種の乳液状の環境、楽園のごとき雰囲気が創られたのである。. . .　舞台は決して固定されていない。それは動く諸要素から構成されており、その形は三次元の形をとっている。この諸要素はお互いにはめ込むと直方体になるようにできており、あらゆる可能な組合せを選ぶことによって、露台にも、壁にも、柱にも、階段にもなるのである。数分のうちに. . .　いくつもの階を持つ舞台を作ることができる。その形、高さ、奥行を思うがままに変えることもできる. . .。絵が描かれている背景やさまざまな小道具、昔の演劇につきものの煩わしくて滑稽なこうした材料はすべて排除されている。」[40]

4 『オルフェオとエウリディーチェ』演出

---

[37] ザルツマンの記述には、アッピアが「分散された照明」及び「形成する照明（Gestaltendes Licht)」によってもたらそうとした照明方法と同様の方法が見られる。「強い照明をセルロース性の、光を通す白い紙によって分散させること」によって「拡散した照明（das diffuse Licht)」が生み出される。そして「影と光によって形作り、形成しなくてはならない全ての照明は、照明の中の照明である」というように、「拡散した照明」がザルツマンの照明の前提となっている。(Salzmann, Alexander von, 'Licht, Belichtung und Beleuchtung', S.89.)

[38] Dent, Alan (ed.), *Bernard Shaw and Mrs. Patrick Campbell: Their correspondence*, p.125.

[39] ibid., p.126.

[40] ベルヒトルド pp.83-84.

ダルクローズ協会は年に一度、その成果を公に示す祝祭を開くことにする。アッピアとダルクローズはメジェーレのジョラ劇場で、1911 年夏、『オルフェオとエウリディーチェ』演出を観るが、その重々しく伝統的な演出にうんざりさせられる。そこで彼らはこの作品の第二幕を最初の祝祭で扱い、自分達で演出することにする。1911 年秋の授業からダルクローズはアッピアの助言の下、『オルフェオとエウリディーチェ』の振り付けに取り掛かる。ダルクローズはヘレラウでの活動における全ての点において、アッピアに助言を求める。アッピアは細かなアイデアを書き送り、ダルクローズはたいていその助言に正確に従う。手紙という形ではあるが、実質的にはアッピアが舞台監督の役割を果たしたのである[41]。

『オルフェオとエウリディーチェ』演出の準備をする一方で、1912 年 1 月にダルクローズはロシアを訪れる。そこでダルクローズはミハイル・フォーキン（Michel Fokine　1880-1942）による『オルフェオとエウリディーチェ』演出を観て不満を持つ。そしてアッピアのデザインとリトミックを使った演出をするという、ダルクローズの決心はより強いものとなる。

ところでこのロシア訪問の際、ダルクローズはモスクワ芸術座においてクレイグとコンスタンチン・スタニスラフスキー（Konstantin Stanislavsky　1863-1938）による『ハムレット』演出を観る[42]。ダルクローズはこの演出においてアッピアのアイデアが盗用されたと感じる。演出の翌日、ダルクローズはアッピアに手紙を書き、その中でクレイグの演出に対する不満を次のように述べている。「舞台背景芸術を改革すると主張するイギリス人、クレイグによる舞台設定のハムレットを観てくる。いくつかの素晴らしいものがあり、その全てが、9 時間眠れない後まだ私がかんかんに怒っているというほどに、あなたからのコピーである。しかし全体的な印象は単調である。なぜならさまざまな幕の間に変化がないから。. . . この人はあなたのスケッチを見たが、それらを自身でどのように使うかがわからないという印象を私は持つ。. . . クレイグの装飾の全価値はスポットライトにある。しかしいくらかの不運な欠点があったことを、私は述べなくてはならない。スポットライトは強調し目立たせるが、影、醜い表情、ゆがんだシルエットを生み出し、それらは真の悪夢となる。」[43]

1912 年 6 月 28 日にヘレラウでの祝祭は開幕し、7 月 11 日まで続く。オルフェオはまぶしい光に照らされて、舞台構造の最も高い箇所から入ってくる。そして、復讐の女神達（Furies）に妨害されながらも、巨大な階段を暗くなる闇の中へと下りていく。女神達は黒いタイツを身に付け、絶えず運動をしている[44]。彼女達の運動は音楽の満ち引きに注意深く調和している。場面全

---

41 *Adolphe Appia, Artist and Visionary of the Modern Theatre*, pp.89-90.

42 この演出の様子については拙論「エドワード・ゴードン・クレイグの理論と『ハムレット』演出」を参照。

43 *Adolphe Appia, Artist and Visionary of the Modern Theatre*, pp.92-93. [‘Adolphe Appia et Emile Jaques-Dalcroze’, p.441.] 佐藤正紀は、アッピアのアイデアが盗用されたとするダルクローズの指摘を「まったくの的外れ」と捕らえている。（佐藤　正紀：「『未来の演劇』の孤独 ―ゴードン・クレイグとアドルフ・アッピア―」p.88.）

44 アッピアは「リトミックのための衣装について」という記述を残している。アッピアによると、ジャック=ダルクローズ協会で使用される衣装は黒のタイツであり、これは最初から使われていたのではなく、10 年前にジュネーブでリトミックが開始されて以来、生徒達がより自由な運動のために改善を行ってきた結果である。ただし、黒は光を吸収してしまい反射しないので、特別な照明効果と共にリトミックを用いる際には灰色のタイツを使い、そうでないときは黒いタイツを使う。また授業の際には、黒あるいは灰色の

体が死者の国の光を表す青い照明で照らされている。『オルフェオとエウリディーチェ』の第二幕の他には、リトミックの演習や即興、パントマイムダンス、クラシックあるいは現代音楽のリズム表現なども行われる。「幸福」、「運命」、「光に気付くこと」などを比喩的に表すパントマイムはあまり好評ではなかったが、『エコーとナルシス』をリトミックで表現するパントマイムは賞賛される。『エコーとナルシス』はアッピアのリズム空間において、影やシルエットを注意深く使用して表現される。『オルフェオとエウリディーチェ』の第二幕「死の国への降下」の舞台は〔図 5〕、実際にこの舞台を使用した演出の様子は〔図 6〕、そのリハーサルの様子は〔図 7〕、リトミックの演習の様子は〔図 8〕に示される。

『オルフェオとエウリディーチェ』の音楽と演出、とりわけ舞台設定と照明に対する反応はとても好意的であった。ほとんど全ての人がこの演出スタイルを、とても純真であり、古典的テーマと題材に適していると考えた。「自然主義の全ての重荷と不純な幻想からの舞台解放」[45]、あるいは「今や私達が音楽と言葉の劇における目標として認識していること、つまり、劇演出の様式化された簡素化、照明と背景の統合を、全くの芸術的観点から調査する実験劇場がドイツには欠けている。なぜヘレラウを私達の時代における舞台改革のための焦点としないのか？突然にではないが、すぐに」[46]というような肯定的意見が見られる[47]。リトミックは劇場のための新しい展望であると考えられた。

アッピアとダルクローズ自身も『オルフェオとエウリディーチェ』演出は成功であると考えた。アッピアは後に「1912 年、ギリシア時代以来初めて、緊密に相互に従属した全ての表現手段の完全な融合が、グルックの『オルフェオ』における死者の国への降下において実現された」[48]と祝祭を振り返っている。ダルクローズは祝祭の後、アッピアに宛てた手紙において「この祝祭の精神と熱い結束の精神はその魂全てを伝え、私達はあらゆる局面で前進した。最初は敵意を示していた観客が、今や私達にゆっくり確実に従っている。最後の上演はでき得る限りの最善の状況で行われた。私達は理解された。そして、あなたはとても喜んだであろうにと、私は確信する。皆があなたを愛し、理解し、そしてあなたに感謝する」[49]と述べている。

アッピアとダルクローズは翌年の夏に『オルフェオとエウリディーチェ』を全幕演出すること

タイツの上に白あるいは灰色のシンプルなチュニックを着て、課題の性質が変化するとそれらは素早く脱がれる。(Appia, Adolphe, 'About the Costume for Eurhythmics'.)

また、アッピアは春にヘレラウを訪れた際、『オルフェオとエウリディーチェ』演出用の衣装として、女神達には普段のトレーニングで使用している黒のレオタードを、オルフェオと地獄の霊達にはゆったりとした、きもののようなチュニックを提案する。これに対しザルツマンはより伝統的な劇場衣装を身に着けることを主張し、ダルクローズはザルツマンに賛成する。アッピアは彼らに強く反対し、結局アッピアの主張が通ったが、この議論でアッピアはひどく傷つき、実際の祝祭には留まらずにスイスに戻ってしまう。(*Adolphe Appia, Artist and Visionary of the Modern Theatre*, pp.97-98.)

[45] ibid., p.95. [Breuer, Robert, 'Hellerau', *Schaubühne*, Vol.8, nos.28-29 (1912), p.50.]

[46] ibid.. [Marsop, Paul, quoted by Giernot Giertz, *Kultus ohne Götter* (Munich, 1975), p.148.]

[47] もちろんこの演出を批判する者もいた。ライプチヒ音楽学校教授アートゥア・ザイトル（Arthur Seidl 1863-1928）は、伝統や真に迫った舞台設定を無視した様式化を批判した。彼はこのような態度を「世界からの怠惰な逃亡」、「様式化への狂信」と名付けた。(ibid.. [Seidl, Arthur, *Die Hellerauer Schulfeste* (Regensburg, 1912), p.41.])

[48] 'Theatrical Experiences and Personal Investigations', p.63.

[49] *Adolphe Appia, Artist and Visionary of the Modern Theatre*, p.98. ['Adolphe Appia et Emile Jaques-Dalcroze', p.445.]

に決める。ダルクローズは再び、舞台デザイン及び演出への助言をアッピアに求める。アッピアは 1913 年 1 月までに第一幕、「エリューシオン」及び最後の場面のデザインをほぼ完成させる。第一回の祝祭で演じられた死者の国への降下の場面には、変化は加えられなかった。ダルクローズは 2 月から生徒達と練習を始める。ダルクローズ達の練習の様子については以下のように述べられている。「それぞれが自身をただの参加者としてではなく、何か新しい物の共同生産者、創造者として考えた。... ダルクローズ自身からあの雰囲気が広まり、彼の先駆的精神は舞台大工、照明係、舞台係を含む、そこにいる全ての人員を満たすように思われた...。」[50]

前年は祝祭に参加しなかったアッピアも 1913 年 6 月 9 日、いとこのアンリ・オーディエ（Henri Odier　1873-1938）に次のような手紙を書いている。「わたしはヘレラウに行くことをほとんど決心しており、25 日か 26 日頃出発し、7 月 5 日か 6 日にここに戻ってくる予定だ。」[51]そして翌日には、ヘレラウに来るよう手紙でオーディエを誘う。「人生は短く不確かであり、私達の望むことも死によって妨げられる。だからヘレラウに来なさい！！これまでにないほどあなたの目と耳を豊かにする費用以上に、あなたはろくに考えもせずにあまり重要でないことに金を使うのだろう！わたしを信じなさい！ヘレラウに来なさい！愚図愚図してはいけない！来なさい！来なさい！急いで！急いで！！」[52]

ダルクローズは一つの例外を除いては、アッピアのアイデアに従う。この例外とは幕間のカーテンの使用である。アッピアは、舞台額縁をなくすことで達成された観客と役者の改善された関係が、カーテンによって損なわれると考えた。またヘレラウでの実験の基礎となるのは幻想を生み出す画家に反対するような舞台技術であり、それとカーテンを共に用いるのは不可能だとアッピアは考えた。しかし舞台設定の転換をしないわけにはいかなかったので、ダルクローズはアッピアの意図に反して幕間のカーテンを使用する。

ところで幕に対するダルクローズの考え方は、既に引用したクレイグとスタニスラフスキーの『ハムレット』演出に関する手紙に見て取ることができる。「わたしがとても気に入ったのは... 幕です。夕べ、幕が上がったり、降りたりするたびに、大きな感動を覚えました。わたしは、たいていの場合、観客は... 観客であって、その感動というのはそこに参加できない行為を一方的に受ける人の感動であるはずだとやはり考えます。」[53]アッピアとダルクローズの幕に対する意見の違いは、1914 年に上演される『六月祭』の際にも表面化し、ダルクローズは次のような手紙を書き送っている。「わたしは幕のことに関しては、あなたと一致しておりません。あなたはいつもわたしに、装置は音楽に因っていると断言なさいました。もしそうならば、わたしの音楽... は幕を要求しているのです。わたしはかねてからいつも幕について考え、わたしの音楽... は幕

---

[50] ibid., p.99. [Wolkonski, Serge, 'Meine Erinnerungen', in E. Feudel (ed.), *In Memoriam Hellerau* (Freiburg im Breisgau, 1960), p.23.]
[51] ibid., pp.99-100. [Adolphe Appia to Henri Odier in an unpublished letter, 9 June 1913, in the Swiss Theatre Collection, Bern, Switzerland.]
[52] ibid., p.100. [Adolphe Appia to Henri Odier in an unpublished letter, 10 June 1913.] さらに 6 月 19 日、アッピアはオーディエに「オルフェオは奇跡的であると誰かが書いた！」という報告をしている。(ibid.. [Adolphe Appia to Henri Odier in an unpublished letter, 19 June 1913.])
[53] スタドレ p.443.

なしではすまされません。」[54]

1913 年 6 月 18 日から 28 日まで二度目の祝祭が催され、『オルフェオとエウリディーチェ』の全幕演出が実践される。最初の場のデザインは上演当時のものは残されていないが、1926 年にアッピアが制作した『オルフェオとエウリディーチェ』第一幕のデザイン〔図 9〕に類似したものであったと思われる。地面の高さから階段が昇り、大きな舞台に達する。この場面は濃い青のカーテンで縁取られ、舞台の後方ではカーテンの通路が暗闇へと導く。舞台中央には大きな骨壷があり、そのそばでオルフェオが跪く。オルフェオの両側には会葬者の集団がいて、さらに二つの集団が地面の高さの箇所に配置される。合唱隊の大部分はカーテンの後ろで歌い、その姿を見ることはできない。舞台設定は全体的に灰色である[55]。

愛の神アモル（Amor）は一筋の強い照明によって表現され、その歌は舞台裏から歌われる。アモルが去り、オルフェオが死者の国へ行く覚悟を決めると、舞台奥のカーテンが開き、そこから死者の国の強い光が流れ込む。同時に舞台前方の照明は弱められ、オルフェオは明るい照明に対してシルエットを成し、腕を頭上に掲げて階段を登り、死者の国へと入っていく[56]。

第二幕の死者の国への降下は 135 人の生徒達によって演じられる。これに続くエリューシオンの場の舞台設定に関しては、手記が残されている。三段の水平面が左右対称の階段によって連結され、舞台の両側には四つのカーテンからなる列中廊が置かれる。この水平面にはそれぞれ 8 人の生徒達からなる霊達のグループが七つ形成され、それらは音楽に調和しながらゆっくりと移動する。霊達は緑、スミレ、明るい青の半透明のガウンを身に付けており、この場は青とバラ色の穏やかで澄んだ照明で満たされる[57]。

エウリディーチェを探すオルフェオは霊達の穏やかな前後運動を斜めに通り抜け、彼女を見つけると腕の中へと力強く引き寄せる。音楽の表現性を強調する照明の強さを増すことで、感情が象徴的に表される。霊達はいなくなり、オルフェオとエウリディーチェの上にカーテンが下りる。シンクレアは先述の小説『世界の終わり』において次のように述べている。「今や大きな喜びが、明るい照明の中で輝く手足を支配した。手足は音楽と同じくらい込み入った模様を織り成し、単にメロディーだけでなく複雑なハーモニーを描いた。美しいデザインが目の前にもたらされ、対位法はもう一つの感覚によって強調された。音楽が目に見えるようになったのである。そしてオ

---

[54] ibid., p.453.
[55] *Adolphe Appia, Artist and Visionary of the Modern Theatre*, p.100.
[56] ibid..
[57] ibid., p.102. この段落の記述から考えて、ヘレラウで実践されたエリューシオンの場は、1912 年にアッピアが制作したオリジナルデザインとは異なるようである。このオリジナルデザイン、あるいはその写真は残されていない。しかし、アッピアは 1914 年 2 月にクレイグと初めて対面した際、クレイグにエリューシオンの写真を渡している。1914 年 5 月、アッピアに送った手紙の中でクレイグは次のようにこの写真を賞賛している。「見れば見るほど私にはそれがより美しいように思われる。. . . それは私達の時代にある、他のどんな芸術作品よりもずっと私をわくわくさせる。それからは逃れようもないし、逃れようとも思われない。なぜならそれは全く不安な気分にさせないから。しかしなんて魅力的で―優しく―静かで―完全に穏やかで―良いのだろう。親愛なるアッピア、私が語るのを許して欲しい―しかしこの写真はとても生き生きとしているので、私は語らなくてはならない。」（“Brothers in Suffering and Joy’: the Appia-Craig Correspondence’, p.271.）クレイグはこの手紙にエリューシオンのスケッチを添えている。そして、1921 年にアッピアが『生きている芸術作品』(Appia, Adolphe, *The Work of Living Art.*）に掲載し、さらに 1926 年に複写するデザイン〔図 10〕とクレイグによるスケッチは近似している。

ルフェオとその花嫁の幸福の上にカーテンが下りると、拍手の嵐が観客席を揺らした。. . . 彼［ダルクローズ］はグルックのオルフェオの音楽的模様を捕え、子供達の身体及び露出した手足によって、その模様を再生産した。」[58]

アッピアとダルクローズは、このオペラの伝統的なハッピーエンドを変える。オルフェオとエウリディーチェは舞台奥に現れ、数歩観客に歩み寄る。彼らの後ろでカーテンが閉じる。エウリディーチェはその場に留まろうとするが、オルフェオはさらに数歩、舞台前方へと進む。エウリディーチェの嘆願に抵抗できず、オルフェオが彼女のほうを振り向くと舞台は暗くなり、エウリディーチェはカーテンのひだの中に消える。空っぽの舞台に一人たたずむオルフェオを見せるために、再び照明がなされる。ベルリン国立オペラのエミー・ライスナー（Emmy Leisner 1885-1958）によってアリアが三度歌われる。会葬者の集団が両側から現れ、最初の場面の音楽と配置が再び用意される。合唱隊はオーケストラピットに隠れ、葬送歌が歌われ、二人の会葬者がゆっくりとカーテンを閉じる[59]。

演出に対する反応は、大部分が好意的なものであった。『ジュネーヴ・ジャーナル』では次のように述べられる。「抽象的建築、リアリズムの完全な欠如は舞台設定、劇、そして音楽の密な融合を生み、それが統合された気高い精神の印象を生み出す。舞台設定、詩、そして音楽によって表現される劇の魂が、私達の同郷人アドルフ・アッピアのアイデアに従って統合するよう試みられ、照明効果に大きな重要性が与えられたのである。」[60] また、セルゲ・ヴォルコンスキー（Serge Wolkonsky　1860-1937）は次のように述べている。「オペラに関する全ての印象のうち、この最も強烈な印象は歌手達や役者達ではなく、歌うことやダンスを学んだことのなかった. . . 学生達によって私達に用意された。. . . 三幕全てを通じて、上演を見たのだという感情は決して起こらなかった。私達は音楽、生命を持つようになった壮大な音楽に置き換えられた実生活を目の当たりにした。音楽は生命を持っているに違いなかった。なぜなら全ての役者達が音楽に支配されていたから。音楽は役者達を肉体的にも精神的にも支配した。音楽は彼らにとって呼吸行為と同様、生命の原則であった。. . . 全ての中で最も印象的であったのは実生活らしさであり、それが全ての芸術の中で最も伝統的で信じ難いオペラから生み出されているということは忘れられた。」[61]

---

[58] Sinclair, p.5.
[59] *Adolphe Appia, Artist and Visionary of the Modern Theatre*, p.104.
[60] ibid., pp.105-106. [*Journal de Genève*, 30 June 1913.]
[61] ibid., p.105. [Wolkonski, p.24.]
この他には以下のような反応が見られる。
「最も上手なグルックの『オルフェオ』上演の一つ. . . 。そしてその演出はとても注目に値する。この演出が完璧になるためには、バーカーと私によるリハーサルを数回必要とするだけであった。」(Dent, p.126.)
「今日ドイツあるいは他のどこかの舞台において、様式の純粋さと美しさの点において、これに匹敵し得る演出を見ることはできないだろう。」(*Adolphe Appia, Artist and Visionary of the Modern Theatre*, p.104. [Storck, Karl, 'Die Hellerauer Schaufeste', *Der Türmer*, Vol.15, no.11 (1913), p.707.])
「それは音楽、立体的感覚、そして照明の統合であり、同様の物を私は今まで見たことがなかった。」(ibid., p.105. [Claudel, Paul, 'Correspondence Paul Claudel – Darius Milhaud. 1912-53', in *Cahiers Paul Claudel*, 3 (Paris, 1961), p.39.])
「描かれたキャンバス、支柱、過去の劇場にあった全ての馬鹿げた妨害は一掃される。劇の筋に本質的方針を与え、その筋が展開する際に取る、進路と方向を固定する建築物によって全てが取って代わられる。」

1914 年 2 月 4 日、ドーアンがアルプスでのスキー事故によって死に、1914 年夏の祝祭計画は途絶える。ヘレラウの生徒達は活動を続けたが第一次世界大戦が始まり、ダルクローズ協会の建物は赤十字に使用され、検疫所に改築される。この年、アッピアとダルクローズは 7 月 2 日から 11 日にかけてジュネーブの祝祭で『六月祭』を共同演出するが、その後、あまり共同では活動しなくなる。1914 年 9 月 21 日、ジュネーブの知識人サークルはドイツ軍の大砲によるランス寺院砲撃に対し、抗議文を作成する。ダルクローズはこの抗議文にサインをしたため、ドイツの各新聞に非難される。ヘレラウ関係者等の説得にもかかわらず、ダルクローズはヘレラウには戻らず 1915 年 4 月、ジュネーブに新たなリトミック協会を開き、アッピアもその活動に時折参加する。1920 年 6 月、ダルクローズとアッピアはヘレラウで以前上演したパントマイム『エコーとナルシス』を新たに上演する。しかし 1920 年代初めに二人は不仲になり、1923 年 6 月、アッピアはジュネーブのダルクローズ協会の出し物を非難し、協会を退く。1927 年春にアッピアが手紙を送るまで二人の間に連絡はなく、二人が共に活動することは二度となかった。

5 同時代の演出家達の活動

「1　はじめに」において述べたとおり、本論著者はアッピアやダルクローズの活動を調査すると同時に、クレイグ、ラインハルト等の活動についても調べている。以下には本論の締めくくりとして、これらの人物達の活動を調査する中で見えてくる今後の研究への課題、今後の研究において着目する点を示すことにする。

本論で示した図にも見られるように、ヘレラウでの演出用に制作されたアッピアの舞台デザインには、階段が多々登場する。また、ダルクローズに階段を使用するよう説得したのがアッピアであるという事実からも、階段がアッピアにとって重要な舞台要素であったことが見て取れる。そしてこのようなアッピアのデザインから思い出されるのが、『新しい劇場に向けて』に掲載されているクレイグのデザインである。『新しい劇場に向けて』には、主に『ハムレット』〔図 11〕のような一般的な劇の舞台デザインが掲載されている。しかしここにはクレイグ自身が「階段」と名付けるデザインも載せられており、「第一の雰囲気」〔図 12〕、「第二の雰囲気」〔図 13〕、「第三の雰囲気」〔図 14〕、「第四の雰囲気」〔図 15〕が掲載されている。それぞれのデザインの場は同じであるが、その場にいる人物達は異なった雰囲気の中にいる。クレイグの興味を引くのは人物達ではなく階段であり、「第三の雰囲気」において次のように述べられる。「階段の上で彼らが運動しており、その階段が私に強い感情を引き起こす。人物達は階段をしばらく支配するが、階段は永遠に存在する。」[62]

(ibid., p.105. [Claudel, Paul, 'Le Théâtre d'Hellerau', *La Nouvelle Revue Française*, Vol.5, no.57 (September 1913), p.477.])
「とにかくヘレラウ祝祭にいた観客は、新しい芸術、新しい美的生活の夜明けを見た。」(ibid., p.106. [Bonifas, H. C., 'A propos des fêtes d'Hellerau', *Jeunesse Littéraire*, 29 June 1913.])
[62] Craig, Edward Gordon, *Towards a New Theatre*, p.45.

また、階段の使用という点においては、ラインハルトの『イェーダーマン』演出を見逃すこともできない。ラインハルトは 1911 年 12 月 1 日、ベルリンのサーカス・シューマンにおいて『イェーダーマン』の初演を行う。この際、ラインハルトが使用したのは中世後期イギリスの三段舞台に従った構造である。また、1920 から 1937 年にはザルツブルクのフェスティヴァルにおいて、聖堂広場での上演が試みられる。ザルツブルクでの演出に使われた舞台は二段構造で、ドームの正面全体に広がるように作られる。ベルリンでの演出で、超自然の登場人物達が舞台に現われるために必要であった第三舞台は、ドームの玄関ホールから第二舞台に続く小橋に代わる。信仰、死神、死衣をまとい教会から出てくるイェーダーマンは、その小橋を通って舞台に登場する。他の登場人物達は、列柱廊から第一舞台へと続く左右の斜面を使って登場する。第一舞台と第二舞台は舞台構造と同じ幅の階段によって結ばれ、二つの舞台は同じサイズである。饗宴のテーブルは第二舞台の上に用意される。第一舞台から地上へと導くのは、一つの狭い階段のみである[63]。1920 年のザルツブルクにおける演出の写真〔図 16〕から、舞台の様子を見て取ることができる。

ヘレラウでの演出の様子を見て思い出されるのは階段だけではない。〔図 6〕に示される『オルフェオとエウリディーチェ』第二幕、「死者の国への降下」の場には数多くの演者達が見られ、この様子はラインハルトの群集演出を思い起こさせる。ラインハルトは 1910 年 11 月 7 日、サーカス・シューマンにおいてソフォクレスの『オイディプス王』を演出するが、ラインハルトはその時の演出方法である群集演出を、その後のさまざまな演出において用いる。例えば〔図 17〕は 1914 年 4 月 30 日、ベルリンのサーカス・ブッシュでの『奇跡』演出の様子であり、ここにもラインハルトの群集演出の様子を見て取ることができる。また、ここで忘れてならないのは観客についての考察である。ラインハルトは群集演出のさまざまな作用について述べているが、その中で最も重要と思われる作用は「親密さ（Intimität）」である。群集演出の特徴として「観客が役者達と同じ空間にいると感じること」[64]が挙げられ、これによって観客は親密さを感じるのである。その結果、「予想をはるかに上回り、言葉では言い表すことのできない作用を引き起こす、観客と役者の間のつながりがもたらされる。聴衆はいつもよりずっと高い程度で、舞台上の出来事と結び付けられる」[65]というのがラインハルトの狙いである。

それではアッピアは観客をどう捕らえていたのか？既に引用したとおり、『ワーグナー劇の演出』においてアッピアは、観客が受身の状態にあることを非難する。そしてその後のエッセイにおいては「とうとう私達は私達の観客席を後にした。そして参加するための権利のために、全力で戦う準備ができている。私達は芸術を探し、私達の中にそれを見つけたいと思う。障害を破り、私達は私達を舞台から分け隔てている階段を駆け上り、ひるむことなくアリーナへと下りる」[66]というように、舞台と観客の結びつきに関する記述をしている。

---

[63] Janson, Stefan, *Hugo von Hofmannsthals „Jedermann“ in der Regiebearbeitung durch Max Reinhardt*, S.4,72.
[64] Fetting, Hugo (Hg.), *Max Reinhardt Leben für das Theater*, S.367. [‘Reinhardt über sein „Mirakel“ und seine Zukunftspläne’, *Berliner Lokal-Anzeiger*, Nr. 235 (10. Mai 1914).]
[65] Fetting, S.446. [‘Das Theater der Fünftausend’, *Das literarische Echo*, 13. Jg., 1910/1911.)
[66] Appia, Adolphe, ‘Art Is an Attitude’, p.187.

以上のようにアッピア、クレイグ、ラインハルト等、ヨーロッパ演劇の改革者達の活動には類似点を見て取ることができる。ただし「1　はじめに」において述べたとおり、このような類似点を挙げたとしても、演劇改革者達の間の影響関係を断定することはできない。したがって、演出家達自身が影響を認めている場合を除いては、著者はそれぞれの理論及び演出の類似点を挙げるに留まる。そして演出家達相互の影響関係という点には着目せずに、「互いに類似する理論を抱き、演出を試みる改革者達が存在した」ことを示すに留まる。その上でまた、演出家達相互の影響関係に目を向けなくとも、ヘレラウでの演出の様子が、アッピア以外の演劇改革者達によって用いられた階段及び群集を、自ずから思い起こさせる点を否定することはできない。これら二点については今後の研究でも着目することになろう。

参考文献

Appia, Adolphe, 'About the Costume for Eurhythmics', in Walther R. Volbach (tr.) and Richard C. Beacham (ed.), *Adolphe Appia, Essays, Scenarios, and Designs* (Ann Arber, 1989), pp.153-158.

Appia, Adolphe, 'Art Is an Attitude', in *Adolphe Appia, Essays, Scenarios, and Designs*, pp.187-189.

Appia, Adolphe, 'Eurhythmics and the Theatre', in *Adolphe Appia, Essays, Scenarios, and Designs*, pp.135-139.

Appia, Adolphe, *The Work of Living Art*, in H. D. Albright (tr.) / Barnard Hewitt (ed.), *Adolphe Appia's The Work of Living Art & Man is the Measure of All Things* (Coral Gables, Florida, 1962), pp.1-119.

Appia, Adolphe, *Staging Wagnerian Drama*, Translated with an Introduction by Peter Loeffler (Basel, 1982).

Appia, Adolphe, 'Theatrical Experiences and Personal Investigations', in *Adolphe Appia, Essays, Scenarios, and Designs*, pp.47-72.

Beacham, Richard C., *Adolphe Appia, Theatre artist* (Cambridge, 1987).

Beacham, Richard C., *Adolphe Appia, Artist and Visionary of the Modern Theatre* (Switzerland, 1994).

Beacham, Richard C., "Brothers in Suffering and Joy': the Appia-Craig Correspondence', *New Theatre Quarterly*, Vol.4, no.15 (1988), pp.268-288.

Craig, Edward Gordon, *Towards a New Theatre* (London, 1913).

Dent, Alan (ed.), *Bernard Shaw and Mrs. Patrick Campbell: Their correspondence* (London, 1952).

Fetting, Hugo (Hg.), *Max Reinhardt, Leben für das Theater* (Berlin, 1989).

Janson, Stefan, *Hugo von Hofmannsthals „Jedermann" in der Regiebearbeitung durch Max Reinhardt* (Frankfurt am Main, 1978).

Max-Reinhardt-Forschungsstätte (Hg.), *Max Reinhardt, Sein Theater in Bildern* (Velber, 1968).

Salzmann, Alexander von, 'Licht, Belichtung und Beleuchtung', in *Das*

Claudel-Programmbuch (Hellerau, 1913), S.88-91.

Sinclair, Upton, *World's End* (New York, 1940).

Stadler, Edmund, 'Adolphe Appia und Emile Jaques-Dalcroze', *Maske und Kothurn*, Vol.10, nos.3-4 (1964), S.660-668.

Van Vechten, Carl, 'Adolphe Appia and G. Craig', in *Music After the Great War and Other Studies* (New York, 1915), pp.161-168.

エミール・ジャック=ダルクローズ：「いかにしてダンスを再び見出すか？」　In エミール・ジャック=ダルクローズ：『リズム・音楽・教育』　開成出版　(2003)　pp.109-119.

エミール・ジャック=ダルクローズ：「楽劇におけるリズム・身振りと批評家に対して」　In『リズム・音楽・教育』　pp.93-107.

エミール・ジャック=ダルクローズ：『リズム運動』　全音楽譜出版社　(1970)

エミール・ジャック=ダルクローズ：「リトミック、ソルフェージュ、即興」　In『リズム・音楽・教育』　pp.47-63.

佐藤　正紀：「『未来の演劇』の孤独 ―ゴードン・クレイグとアドルフ・アッピア―」 In 山内　登美雄　編：『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』　白凰社　(1994)　pp.85-118.

スタドレ，エドモン：「ジャック=ダルクローズとアドルフ・アピア」　In『作曲家・リトミック創始者　エミール・ジャック=ダルクローズ』　全音楽譜出版社　(1977)　pp.403-465.

副島　美由紀：「モダニズムが夢見たユートピア：ドイツ田園都市建設の歴史(1)-(6)」　In『小樽商科大学　人文研究』　第 96 輯-第 106 輯　(1998-2003)

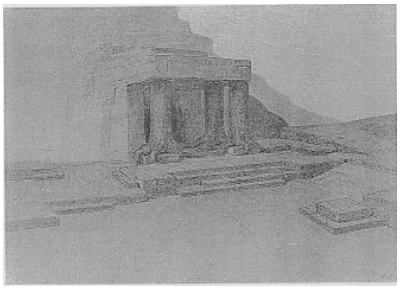
遠山　静雄：『アドルフ・アピア』　相模書房　(1977)

ベルヒトルド，アルフレット：「エミール・ジャック=ダルクローズとその時代」　In『作曲家・リトミック創始者　エミール・ジャック=ダルクローズ』　pp.19-150.

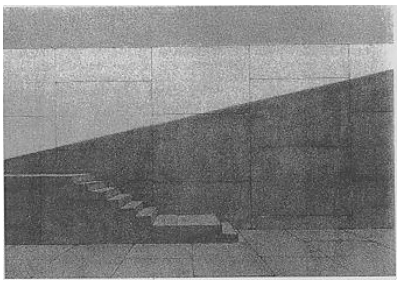
杉浦　康則：「アドルフ・アッピアの理論と『ニーベルングの指輪』演出」 In『北海道大学ドイツ語学・文学研究会　独語独文学研究年報』　第 32 号　(2005)　pp.36-56.

杉浦　康則：「エドワード・ゴードン・クレイグの理論と『ハムレット』演出」　In『北海道大学ドイツ語学・文学研究会　独語独文学研究年報』　第 31 号　(2004)　pp.131-144.

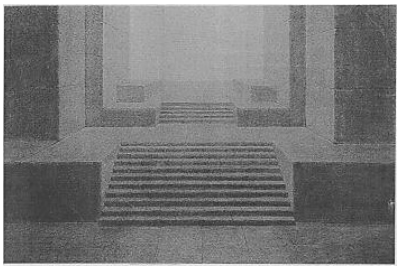
図



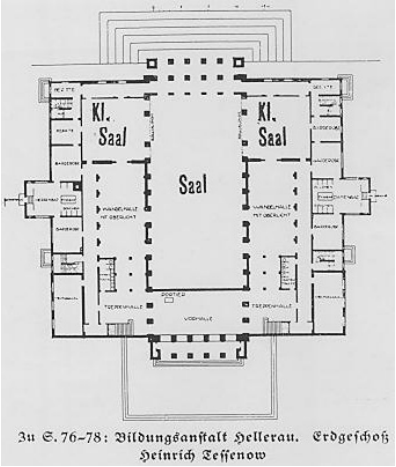
〔図 1〕



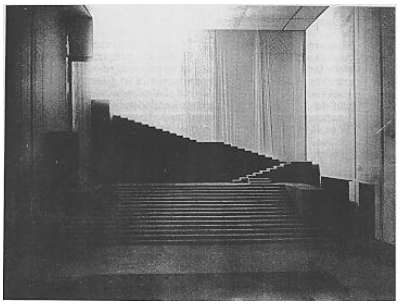
〔図 2〕



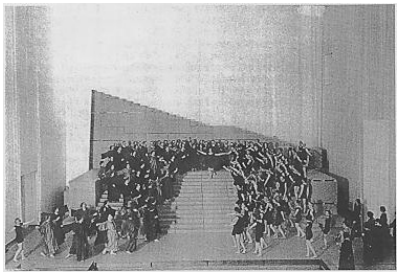
〔図 3〕



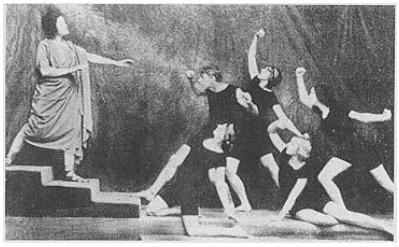
〔図 4〕



〔図 5〕

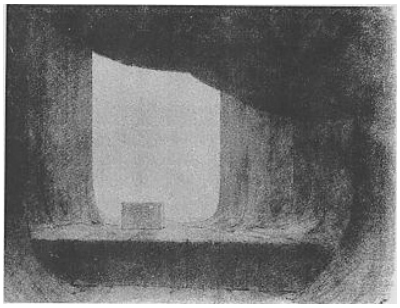


〔図 6〕

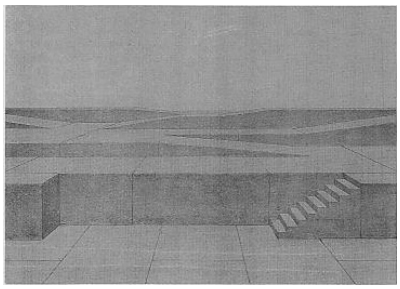


〔図 7〕

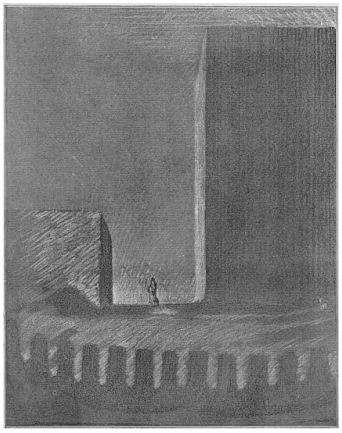
〔図 8〕



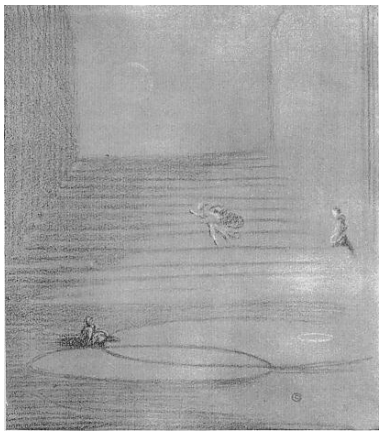
〔図 9〕



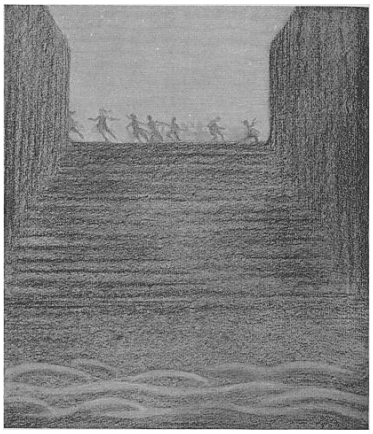
〔図 10〕



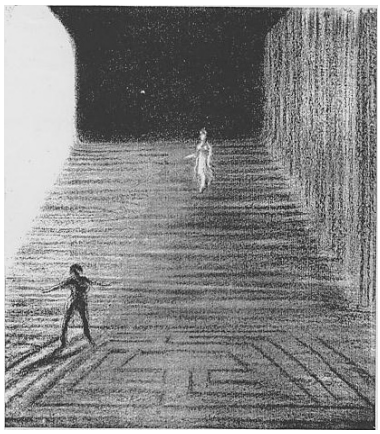
〔図 11〕



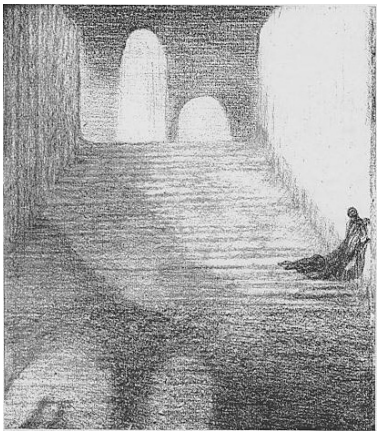
〔図 12〕



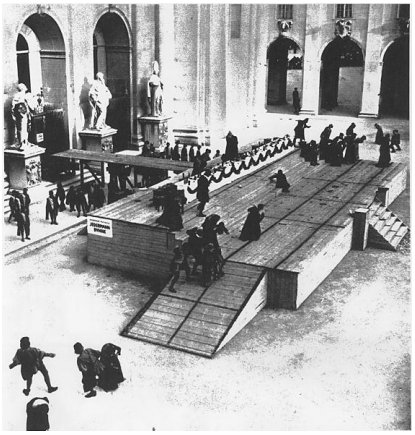
〔図 13〕



〔図 14〕



〔図 15〕



〔図 16〕

〔図 17〕

(北海道大学大学院文学研究科博士後期課程)