HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	エドワード・ゴードン・クレイグの理論と『ハムレット』演出
Author(s)	杉浦, 康則
Citation	独語独文学研究年報, 31, 131-144
Issue Date	2004-12
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/26164
Type	bulletin (article)
File Information	31_P131-144.pdf

Instructions for use

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

エドワード・ゴードン・クレイグの理論と『ハムレット』演出

杉浦康則

目次

はじめに
1　クレイグの理論
2　スクリーンの準備
3　『ハムレット』演出に対する反応

はじめに

20 世紀初頭のヨーロッパの演劇界は「改革者達の時代」と名付けられている。それまでのリアリズム的舞台に替わり、さまざまな方法で演出を試みる人物達が登場した。その中でも有名なのはエドワード・ゴードン・クレイグ (Edward Gordon Craig　1872-1966　俳優、演出家兼舞台装置家、演劇論者)、アドルフ・アッピア (Adolphe Appia　1862-1928 舞台装置家、舞台空間理論家)、そしてマックス・ラインハルト (Max Reinhardt 1873-1943　俳優、監督、劇場支配人) である。

クレイグはイサドラ・ダンカン (Isadora Duncan 1878-1923　ダンサー) の取り計らいにより、コンスタンチン・アレクセェーヴィチ・スタニスラフスキー (Konstantin Alekseevich Stanislavsky　1863-1938　俳優、演出家) と共に『ハムレット』を共同演出することになる。クレイグは 1908 年 10 月 16 日にモスクワにやってきて、そこからクレイグとスタニスラフスキーの共同作業が始まる。クレイグはこの上演で、自身の理論『シーン (Scene)』[1]において描いた舞台構想の実践を試みることになる。本論文ではクレイグの舞台理論、クレイグが自身の構想をどのように実現したか、あるいは実現しようとしたかということ、そしてそれに対する当時の反応を述べていく。

1　クレイグの理論

本論文ではクレイグの理論『シーン』の実践について見ていくのだが、まずはクレイグのその他の理論を最初に見ておこう。クレイグの最初の理論『劇場の芸術　第一対話 (The Art of the Theatre　The First Dialogue)』[2]では、さまざまな役割をこなす舞台監督

---

1) Craig, Edward Gordon: Scene. Oxford University Press. London
2) Craig, Edward Gordon: The Art of the Theatre The First Dialogue. 1905; On the art of the theatre. William Heinemann Ltd 1911. Fifth impression 1957

(Stage-director) の必要性が述べられる。劇場の芸術というものは個々の演技、脚本、背景、ダンスのことではなく、演技、脚本、背景、ダンスを成立させる要素すべてから成り立っており、その要素である動作、言葉、台詞、色、リズムのバランスが劇場の芸術を生み出す。近代においてこの要素のバランスは無視されてしまっており、このような状況を一掃し、劇場の芸術を復興するために大きな役割を果たさなくてはならないのが舞台監督である。脚本の解釈、舞台背景、コスチューム、照明など、演劇全体を指揮し、舞台にハーモニーをもたらすことができる舞台監督が必要なのである。

『劇場の芸術　第二対話 (The Art of the Theatre　The Second Dialogue)』[3]では北ロシアにあるコンスタン劇場が理想に近い劇場の例として挙げられる。しかしながら、コンスタン劇場は、劇場の芸術の追求という点においては十分であるとはいえない。そこで次のような提案がなされる。まず、戸外に一つの劇場、屋内にもう一つの劇場を持つ大学を作る必要がある。この大学には 30 人までしか入学できず、しかも女性は入学できない。この二つの劇場では全ての理論がテストされ、その結果が記録されなくてはならない。また、この大学は自然の音、光を学ぶための器具、それらを人工的に生み出すための器具、動作を学ぶための器具を揃えなくてはならない。そして、これらの器具はさらに改良されていかなくてはならない。さらに、印刷機、大工道具、多くの蔵書を備えた図書館なども設備される必要がある。クレイグに拠るとこの大学をサポートしてくれそうな人たちはたくさんいる。年間 5000 ポンドの金銭的なサポートは国家に頼らなくてはならないので、この大学が国家にとって利益となることを示さなくてはならないが、それもすぐに示すことができるとクレイグは述べる。

『俳優と超操り人形 (The Actor and the Über-Marionette)』[4]では、クレイグは「演技 (Acting) は芸術ではない」と述べ、それに対する理由を挙げる。この理由は大まかに二つに分けることができる。一つの理由は「人間が不確定要素である」ということ。芸術家の敵は「偶然」であり、したがって、どんな芸術作品を創造する場合でも計算可能な材料が求められる。しかし、人間の理性は感情に勝てないので、俳優は感情で動くことになり動作、表情、声が不確定なものになってしまう。人間の体を使って演じている近代の劇場においては、演じられるもの全てが偶然の性質を帯びてしまうので、演技を芸術と呼ぶことはできない。もう一つの理由は「俳優が自然をできるだけ正確に模倣することに努めている」ということ。俳優はカメラと同じように自然を再生産することしか考えておらず、自ら何かを生み出そうとは全く考えていない。このような俳優は観客に単なるコピーを示すだけの模倣者であり、芸術家であるとはいえない。クレイグはこのような理論に基き、俳優を舞台から排除し、そのかわりに超操り人形を生み出すことを提案する。超操り人形とは芸術家が熟練することによって生み出される、トランス状態にある体であり、感情に左右されること無く厳格な法則に従う。

---

3) Craig, Edward Gordon: The Art of the Theatre The Second Dialogue. 1910; On the art of the theatre.
4) Craig, Edward Gordon: The Actor and the Über-Marionette. March 1907; On the art of the theatre.

これらの理論のうち、最初に述べた二つの対話による理論の展開はかなり具体的であるが、舞台にハーモニーをもたらすための手段、劇場の芸術を追求するための手段についてのアイデアであり、これらの理論は上演の際に具体的に見られるもののための理論ではない。また、ハーモニーがもたらされているかどうかということは一般的に判断することができない。『俳優と超操り人形』で述べられる理論に関しては、トランス状態にある体とそうでない体の区別を、どのようにしてつけるのかがはっきりしないので、理論が実現されているかどうかを客観的に判断することが困難である。これらの理論がクレイグの演劇論にどう位置付けられるかは、今後考えていくことにする。

『未来の劇場の芸術家達（The Artists of the Theatre of the Future）』[5]では、『劇場の芸術』、『俳優と超操り人形』で述べられたことが再び論じられるが、それだけではなく、とりわけ「運動（Movement）」をテーマにして一般的に実践可能な理論が展開される。その理論の中核は「正方形の運動」と「円の運動」であり、正方形には常に男性的なところがあり、円には常に女性的なところがあると述べられる[6]。ウタ・グルント（Uta Grund）は"Edward Gordon Craigs Scene. Zur Wechselbeziehung der Künste um 1900"[7]の中で、クレイグの挙げた数比がピタゴラスの音程システムの 1：2：3：4 に対応していると述べ、さらにクレイグがレオン・バティスタ・アルベルティ（Leon Battista Alberti　1404-1472）の『建築十書（De re aedificatoria）』にこの数比を見出したと推測している。しかしこのような推測よりも注目したいのは、クレイグが考えた舞台での運動である。1905 年から 1906 年の間にクレイグが描いたスケッチの中に、〔図 1〕に示される図があり、クレイグが舞台上での動きを正方形と円だけにしようとしていたことが窺われる。このスケッチには「この型は運動のためのガイドである」[8]というメモがなされている。

このような舞台の床に描かれた線に沿って俳優達が動くというアイデアは、1901 年の『愛のマスク（The Masque of Love）』の上演の際にすでに実行されていた。このときは舞台の床がチェスの板のように区分されていて、ダンサー達はチェスの駒のように移動した。クレイグはこのような舞台の床によって「不必要な運動」を排除しようとしたようである[9]。この「不必要な運動」に関しては『未来の劇場の芸術家達』においても、「それゆえ私達は自然な動作か不自然な動作かというアイデアを頭から完全に排除し、その代わり

---

5) Craig, Edward Gordon: The Artist of the Theatre of the Future. 1907; On the art of the theatre.

6)「私は運動が二つの全く異なった部分に分けられ得ると思う。2 と 4 の運動、それは正方形であり、1 と 3 の運動、それは円であるのだが、その二つの部分にである。正方形には常に男性的なところがあり、円には常に女性的なところがある。」（The Artist of the Theatre of the Future p.51-52）

7) Grund, Uta: Edward Gordon Craigs Scene. Zur Wechselbeziehung der Künste um 1900; Joachim Fiebach und Wolfgang Mühl-Benninghaus (Hg.): Theater und Medien an der Jahrhundertwende. VISTAS Berlin 1997 S.11-61

8) Grund S.57〔Uber-Marions-A. Bibl. Nationale Paris〕

9)「さて私は劇場において床が唯一価値のあるものだと思う... それはそれぞれの運動に－大きな運動にも小さな運動にも－価値を与え、不必要な運動が生じないようにする。」（Grund S.36〔Newman, Lindsay M.: Gordon Craig Archives. London 1976. p.16-17〕）

に必要な動作か不必要な動作かを考えなくてはならない。」[10]と述べられている。『未来の劇場の芸術家達』に述べられる理論の実践に関しては、今後さらに詳しい調査を進めていくつもりである。

『シーン』に関しては、クレイグが『シーン』を書くきっかけになった事件と共に述べていこう。クレイグは 1906 年の終わり頃にエレオノーラ・ドゥーゼ（Eleonora Duse 1858-1924 女優）と共にヘンリック・イプセン（Henrik Ibsen 1828-1906　劇作家、詩人）の『ロスメルスホルム（Rosmerscholm）』の舞台背景を起草し、大部分を自身で製作した。1907 年 2 月、ドゥーゼはクレイグをニースのカジノ劇場に招待する。そこでクレイグは自分の舞台背景が約 1 メートル短くなっているのを発見する。カジノ劇場の舞台の額縁が低かったので、そうせざるを得なかったのである。クレイグは舞台背景の均整が壊されたことに怒り、ドゥーゼとの関係は壊れる。この夜、クレイグは『シーン』を書き始める。『シーン』のための覚書には「ロスメルスホルムの背景が切断された夜に書かれた」とあり、日付は「1907 年 2 月 9 日（February 9. 1907）」[11]となっている。この覚書用の紙 3 枚のうち、1 枚の紙の裏には構想のスケッチが 3 つ描かれていて、一番上のスケッチには"1906"と書かれているが、これは間違いであるとグルントは述べる。彼は「よく後年に、自分のメモ帳に新たに目を通しコメントを付けたクレイグは、ここで上のスケッチに 1906 年と日付をつけた。しかし思い違いである。なぜならロスメルスホルム事件に関する争いは 1907 年 2 月に初めて起こったと証明できるからだ。」[12]と述べている。クレイグの覚書自体には 1907 年 2 月 9 日と書かれているので、ここはグルントの推測を信じることにしよう。

さて、このようにして成立した『シーン』において、クレイグの斬新なアイデアが展開される。この理論の前半部においては、クレイグの時代までに世界には大まかに言って四つの背景しかなかったことが述べられる[13]。それからクレイグは第五の背景を提案する。この第五の背景は「単純化された背景」である。クレイグは『シーン』の中盤において、現在の劇場を単純化することの必要性を述べるが、第五の背景はクレイグなりにこの単純化を行った結果であると言える。クレイグは彼の時代までに世界で作られた住居の型を全て調査し、それらに共通する要素は「平らな床」、「平らな壁」、「平らな天井」だけであることを発見する。そして彼はこの「平らな床、壁、天井」を住居の本質であるとし、それぞれの時代にしかない要素を捨てて、住居の本質のみによる背景を構想した。どのような背景であるかは『シーン』の後ろに付け加えられている 19 枚の背景構想が教えてくれる

---

10) The Artist of the Theatre of the Future p.35

11) Grund S.41,59〔Notizen zur Scene. Bibl. Nationale Paris〕

12) Grund S.41

13) 四つの背景については『シーン』の p.4-11 で述べられる。第一の背景は古代劇場の背景で、劇場全体が石で造られ、劇場全体が背景であった。第二の背景は教会であり、教会全体が背景であった。第三の背景はコメディア・デラルテ（Commedia dell'arte）の背景で、通りが劇場、黄ねずみ色の壁の前にある土の山が背景であった。第四の背景はイタリアの公爵が生み出し、その後全ての宮廷が備えるようになった、壮大な劇場の背景であり、場所の変化のために背景が交換され、遠近法も使われた。

(〔図 2〕)。クレイグはこの背景構想に見られる直方体を「スクリーン (Screen)」と呼んでいる。

さて、クレイグは背景を単純化しただけではない。彼は絶えず変化する背景を目指し、自身が構想した背景に動きを加え、さらに、さまざまな色の照明をさまざまな角度からこの背景に当てる。背景自体の位置の変化と、照明の位置、色、角度の変化が組み合わさることによって、背景の表情は大きく変化する。また、背景と照明の動きによって生じる影によっても背景の表情は変化する。このようにしてクレイグは舞台の背景でありながら、それだけではなく、より重要な役割を演じる背景、それ自身が生きている背景を考え出したのである。次の章からはクレイグが『シーン』の構想をどのように実現したか、あるいは実現しようとしたか、さらにはその演出に対する反応を見ていこう。

2 スクリーンの準備

クレイグは 1908 年 10 月 16 日にモスクワを訪れ、そこからクレイグとスタニスラフスキーの共同作業が始まるのであるが、手に入ったスクリーンの準備に関する記述の中で最初のものは、1910 年 3 月 21 日、コンスタンチン・アレクサンドロヴィチ・マルドジャーノフ (Konstantin Aleksandrovich Mardzhanov 1873-1933 俳優、演出家) とレオポルド・アントノヴィチ・スレルジーツキー (Leopold Antonovich Sulerzhitsky 1872-1916 演出家) が舞台背景のための仕事を開始した際の記述である。彼らはスクリーンのために試験的な枠を 6 つ注文し、青銅の補強用裏板を使って実験した。実験は成功し、スタニスラフスキーはさらに枠を注文することを許可した。19 フィートの高さで 4 枚のパネルが付いたスクリーン 2 つを使って、さまざまなモデルが試みられた。あるスクリーンは 4 枚のパネルが全て暗い青銅色と緑色であり、またあるスクリーンは照明によって色が変化するスクリーンだった。金銀の糸によって織られた模様入りの布地や、鎖かたびらによるパネルのサンプルが、衣装店から調達された。3 月 23 日に完成したスクリーンを展示したところあまりにも細部にこだわり過ぎであると判断され、次のモデルでは大きな斑模様と縞模様が試されることとなった。マルドジャーノフは 2 つの垂直な線の入った金属のスクリーン、2 つの青銅色のスクリーン、そして少なくとも 1 枚の羊皮紙のパネルと 1 枚のキャンバス色のパネルを含むスクリーンを 1 つ注文した[14]。

スタニスラフスキーは 4 月の終わりに、例年通りペテルスブルクへのツアーを行わなくてはならなかったので、『ハムレット』に関するモスクワでの技術的な仕事はマルドジャーノフにしばらく委任されることになった。1910 年 4 月 14 日、マルドジャーノフは 5 月 28 日までに技術スタッフが完成させなくてはならない仕事を記録しており、そこにはスクリ

---

[14] Senelick, Laurence: Gordon Craig's Moscow Hamlet. Greenwood Press. Westport, Connecticut 1982 p.105〔Mardzhanov, K. A.: Tvorcheskoe nasledie. vospominaniya, stat'i i doklady. Zarya Vostoka. Tbilisi 1958 p.78-79〕

ーンに関する記述が並んでいる[15]。

このようにクレイグの舞台背景を実現させる方向でモスクワ芸術座は動き出したのであるが、この年の8月にスタニスラフスキーが腸チフスで倒れ、また、金銭的なトラブルによってクレイグとモスクワ芸術座の間には溝ができてしまった。その後、スタニスラフスキーは演出方法においてもクレイグに妥協を求め、1911年2月1日から5日の間に書かれたスタニスラフスキーからスレルジーツキーに充てた手紙には、クレイグと話し合わなくてはならない事が述べられる。その中の一つは、スクリーンの配置に関することであった[16]。また、2月6日の手紙でもスクリーンの配置について述べられる。この手紙にはクレイグの『ハムレット』解釈に従った演技の仕方も捨て去り、モスクワ芸術座で独自にやっていこうという考えが見て取れる[17]。これらの手紙を受けてスレルジーツキーはクレイグのもとを訪れる。クレイグの意見を聞いたスレルジーツキーはスタニスラフスキーに手紙を送る。クレイグの意見は、スタニスラフスキーが思うように演出すればよいというものであった[18]。これにより、クレイグ抜きでの『ハムレット』演出の準備が始まる。

その後、1911年4月29日にはスレルジーツキーが『ロシアの言葉（Russkoe Slovo）』のスピロ（S. Spiro）にインタビューをされている。スレルジーツキーは、初めてモスクワ芸術座がクレイグと出会った時芸術座は彼の理論に激しく魅了されたが、「それから絶え間なく持続する作業を経過し、芸術座とクレイグ自身の両方がそれらの理論は実現不可能だということを認識した。」と述べ、さらに「クレイグから学んだ私達の劇場は、可能と思

---

15)「1. しわがよったり片側に傾いたりしないように、そしてスクリーンが継ぎ目のところで裂け目を作ったり角に暗いくぼみを作ったりしないようにするために、スクリーンを車輪の上に載せること。
2. クレーンを支える可動骨組みからスクリーンが組み立てられなくてはならないのだが、その骨組みを作ること。
3. 劇全体のための筋を書き上げること。そして舞台係に、どのようにスクリーンの位置をすばやく移すか教えること。
4. それぞれの幕のための照明を考案すること。
5. コスチュームを提案すること。」(Senelick p.110-111〔Mardzhanov p.81〕)

16)「綿密に彼のモデルを再生するのではなく、全体的なムードを求めて、舞台それ自体の上にあるスクリーンに配置を見出すことを、彼が私達に許可するかどうか。」(Senelick p.125〔Stanislavsky, K. S.: Sobranie sochineniy v vos'mi tomakh. Iskusstvo. Moscow 1960-61 Ⅶ 505-507〕)

17)「クレイグについての話はまだある。私達が彼の舞台装置、つまりスクリーンの配置に手を加えてもよいかということ、そして、衣装の考案の際に南部地方とイタリアの調子を排除してもよいかということを彼に聞いてくれ。...
モスクワに戻ったら、ネミローヴィチ、カチャーロフ、レオニードフ、グゾフスカヤから、彼らがどの翻訳を使いたいのか聞き出してくれ。もし元のものを使いたいなら、その役が再び俳優達にコピーされなくてはならない。なぜならそれらは失われてしまったからだ。もし新しいのを使いたいなら私達はコンスタンチン大公のテキストを買わなくてはならない。これは私が到着する前に完全に成されてなくてはならない。それから舞台、スクリーン、照明を設置してくれ。私達はスクリーンのために新しい配置を見つけ出さなくてはならない。」(Senelick p.126〔Sobranie sochineniy v vos'mi tomakh 507-508〕)

18)「ハムレットの演出とその役の取り扱いについてのあなたの質問全てに対して、彼はハムレットがうまく前進し良いものとなるために、ハムレットに関する全てにおいてあなたを信頼すると返答する。あなたが一番よくわかっている。だからあなたが一番良いと思うことをやりなさい。」(Senelick p.126〔Sulerzhitsky, L. A.: Povesti i rasskazy, stat'i i zametki o teatre, perepiska, vospominaniya o L. A. Sulerzhitskom. Iskusstvo. Moscow 1970 p.480〕)

われること全てを実現させようと努力している。」と付け加えている[19]。

さて、『ハムレット』の演出準備をスタニスラフスキーに任せたクレイグは、1911 年 9 月 23 日に自身の動く舞台背景で特許を取り、ロンドンでその模型による展示を行う。この展示は広く受け入れられたようで、『タイムズ (Times)』がその様子を賞賛している[20]。この展示によりクレイグは注目され、しばしばインタビューを受けることとなる。11 月 11 日の『デイリー・クロニクル (Daily Chronicle)』ではモスクワ芸術座での成功が自慢げに述べられている[21]。しかし、この自慢を支えているスタニスラフスキーからの手紙が本当に存在したのかは、確かめるのが困難である[22]。

12 月 26 日、演出準備をスタニスラフスキーに任せていたクレイグがモスクワ芸術座に姿を現す。そこでは何もかもが自分の思い描いていたものではなくなってしまっていた。クレイグは怒り狂う。しかし、最も悲惨な出来事は上演当日、しかも 1 時間前に起こる。モスクワ芸術座は完全にクレイグのアイデアを捨て去っていたのではなく、動くスクリーンは使うつもりでいた。1912 年 1 月 5 日、スタニスラフスキーはスクリーンの移動のリハーサルを舞台係とともに行っていた。全てがうまくいき 1 幕 1 場のセッティングの後、休憩のため解散したそのときこの悲惨な出来事は起こった。全てのスクリーンが倒れてしまったのである[23]。この事故のせいで、結局スクリーンは固定されることになる。クレイ

---

19) Senelick p.135〔Spiro, S.: Gamlet' v Khudozhestvennom teatre; Russkoe slovo. 29 April 1911. Quoted in Vinogradskaya, I. N.: Zhizn' i tvorchestvo K. S. Stanislavskogo. Vserossiyskoe Teatral'noe Obshchestvo. Moscow 1971-1976 Ⅱ 284〕

20)「この装置はとても単純である。それは舞台にも「舞台天井」の中のロープ、巻き軸、梁にも固定されることなく、それ自体で立っているであろう折りたたみ式のスクリーンでできている... 明らかな利点は、容易さと素早さをもってこれらが扱われ得るということ、そして操作の単純さである... 場の完全な交換が、単に二、三のスクリーンを配置し直すだけで成され得る... しかし第一に観客に最も浮かびそうな疑問は、これらのスクリーンがどんな種類の背景を提供するかである。もちろん細部にこだわる背景や時代考証の背景ではなく、事実を詰め込んだ背景や「ある時代の現実化」の背景でもない。そうではなくクレイグ氏の模型舞台の一時間の実験は、非常にさまざまな種類の演劇のための暗示、雰囲気、正確に呼ぶなら設定を示した... 照明はとても重要な役を果たした。というのもこれらのスクリーンの一つの利点は、ほとんど全ての箇所から照明が向けられ得るということであり、照明の交換は雰囲気の交換、あるいは場所の交換さえ生み出す。クレイグ氏自身の望みは、できるだけスクリーン自体に色を付けるのを避けることであるように思われ、その理由の一部は、スクリーンが色を付けられた場合よりも、個々のスクリーンがこのように、いわばずっと多様な特徴を帯びることができるということである... それは確かに場所と雰囲気の暗示におけるすばらしい効果である。そしてこの模型での実験は、実物大の新しい舞台装置を備え付けた舞台を見たいという願望を、ただただ増大させる。」(Stage scenery. Mr. Gordon Craig's invention; Times September 23, 1911)

21)「2 年前、私がモスクワ芸術座のために『ハムレット』の演出を計画してほしいと頼まれた時、私の方法、私のアイデアはリアリズム的であった劇場の伝統とは全く異なるものであった。しかし私の信念は軽蔑されただろうか？私の計画は実行不可能であると判断されただろうか？そんなことは全く無い！2 年間、スタニスラフスキー氏と彼の同僚達は私の計画に取り組んできており、そしてようやく昨日、私はとても好意的で、熱のこもった手紙をスタニスラフスキー氏から受け取り、それは私にリハーサルでの彼らの成功と期待を伝えてくれた。」(Senelick p.144〔School of the Theatre; London Daily Chronicle November 11, 1911〕)

22) Senelick p.144

23)「スクリーンの一つがだんだん横に傾き始め、その隣のスクリーンに倒れこみ、トランプで作った家のように全ての舞台装置が床に倒れた。木製の枠が壊れる音、キャンバスが破れる音、それから舞台一面には形のない大量の壊れて破れたスクリーンがあった。」(Stanislavsky, Constantin: My Life in Art.

グの構想は実現しなかった。

3 『ハムレット』に対する反応

スクリーンは動かなかった。クレイグの動く舞台背景は実現されなかった。それでも上演の様子を描いた図（〔図3〕、〔図4〕、〔図5〕）からわかるように、スクリーンが聳え立つ舞台背景は使われ、それは演劇界において議論の的となる。保守的な者の立場からすると、このような舞台背景は到底受け入れられるものではなく、さまざまな批判がなされた[24]。アレクサンドル・アレクサンドロヴィチ・コイランスキー（Aleksandr Aleksandrovich Koiransky 1884-1968 作家）は、五時間観客席に座った後劇場を去っていく時に、上演中に時折見受けられた美しいものとのコミュニケーションが取れないことに気付く。なぜならそれらは「わびしい厚紙構造物の鋭い角、果てしない空間、吐き気を催させる金色の紙、線の直角な交差、エレベーターか何かの技術的な構造物のための立派な下絵、ある超モダンな喫煙室のためのモダンな様式の立方体、お菓子屋さんの店の窓からのマーマレード色の効果。」[25]によって、彼の心に届かないように妨害されてしまったからである。

このように、皮肉をこめた批判がなされるが、もちろん肯定的な意見を述べる者達もいた[26]。

Translated from the Russian by J. J. Robbins. Little, Brown, and Company. Boston 1935 p.521)

24) 批判的な意見のうちいくつかを紹介しておく。

「(『ハムレット』は) クレイグのスクリーンによって窒息死させられた。スクリーンは空気と照明を閉じ込め、ただ妙技としてのみ観客の興味を引いた。それからスクリーンは観客を不安にさせ始め、その単調さにおいてはた迷惑なものとなり、観客を窒息死させた... 俳優にとっては演じることがとても難しい。俳優は一種の追加物である。まずゴードン・クレイグの装置、スクリーンと立方体が来る。そしてそれからようやく俳優が来る。」(Senelick p.175〔Beskin, Em.: Gamlet' v shirmakh; Rannee Utro. 28 December, 1911. Quoted in E. P. Zinner: Mezhdu dvum'ya revolyutsiyami; Shekspir i russkaya kultura. Nauka. Moscow 1965 p.783〕)

「様式化、より正確には不妊化と称されるのかもしれない印象。」(Senelick p.175〔Vil'de, N.: Golos Moskvy. Quoted in Zinner p.779〕)

「3年間ハムレットをうまく扱うことができないこの人は、なんという輝かしい天才なんだろう！... スクリーンの単調さは、最後には観客を病気と失望の一歩手前へと連行し始める。あなたが望むのは叫んで逃げ出すことである。照明が無く空気が無く、息苦しい。スクリーン、スクリーン、さらなるスクリーン。果てしないスクリーン。」(Senelick p.175〔Beskin, Em.: Moskovskie pis'mi; Teatr i iskusstvo 1912 vol.1 p.10〕)

「クレイグのスクリーンが出現し、報道において俳優達自体よりクレイグのスクリーンにより多くのスペースが配分された、劇場界にとってとても不愉快な日だった... これらのスクリーン無しでは、それは下手に演じられる悲劇であり、それ以上のものではないという反応であっただろう。」(Senelick p.175〔Malen'kaya khronika; Teatr i iskusstvo. Quoted in Zinner p.780〕)

25) Senelick p.175〔Koiransky, Aleksandr: Gamlet' na stsene Khudozhestvennogo Teatra; Utro Rossii. 24 December, 1911 p.3〕

26) 肯定的な見解をいくつか紹介しておく。

「クレイグ氏は、言葉と劇の状況の精神的な意味を、俳優を超えて俳優が活動する場面へと運ぶ、非凡な力を持っている。最も単純な手段により、彼はある不思議なやり方で時間あるいは空間のほとんどどんな感覚でも引き起こすことができ、その場面はまさにそれ自体でさまざまな人間の感情を暗示している... この演出はクレイグ氏にとって驚くべき大成功であり、これほど完全に実現された彼の理論の成功が、ヨーロッパの劇場にどれほど広い影響をもつかということは、述べることができない。」(Times January 9,

クレイグの『ハムレット』に対する反応は他の方向からも行われた。『ハムレット』は上演される前から風刺の対象となっていて、1910年には風刺漫画家のアンドレイ（Andrey）が墓穴を掘るスタニスラフスキーの姿を描いている。このスタニスラフスキーは頭蓋骨と墓石に囲まれている。頭蓋骨にはリハーサルのための数字が書かれていて、墓石には「十二夜、ジュリアスシーザー、シャイロック」[27]と書かれている。シャイロックは『ベニスの商人』の中の冷酷な高利貸しであり、これら三作品はこれまでにスタニスラフスキーが演出してきたシェイクスピアの作品である。

「侍従通りでの一夜」というタイトルの風刺漫画ではクレイグの立方体の間にいるシェイクスピアの亡霊が描かれ〔図6〕、さらに「立方体の中のハムレット」では墓地が描かれ、そこではクレイグが不機嫌にスコップで地面を掘り、スタニスラフスキーが頭蓋骨に「ああ、かわいそうなハムレット！こんなにもたくさんの騒ぎ、仕事、期待、希望―」と話しかけている〔図7〕。また、クレイグが誇らしげに彼のスクリーンに寄りかかりながら、タバコをふかしている風刺漫画もある。その後ろには巨大なハムレットが立っている。この風刺漫画の説明文は「失敗して、クレイグは私達の目にタバコの煙を吹きつけてしまう。彼は舞台の外へと『ハムレット』を燻し出すことができない！」となっている。1月21日には、モスクワ芸術座に所属するニキータ・フョードロヴィチ・バリーエフ（Nikita Fyodorovich Baliev　1877-1936　ロシアナイトクラブ「コウモリ座（La Chauve-souris）」の考案者、司会者）、エウゲーニー・ボグラチオノヴィチ・ヴァフターンゴフ（Evgeny Bogrationovich Vakhtangov　1883-1922　俳優、演出家）によって経営される「コウモリ座」というナイトクラブで、短いパロディが演じられる。これはハムレット役のヴァシリー・イヴァノヴィチ・カチャーロフ（Vasily Ivanovich Kachalov　1875-1948　俳優）がそのモノローグにおいて、クレイグのやり方でハムレットを演じなくてはならないことに対して不満をもらすというパロディであった[28]。

今後の研究で扱っていくラインハルト、そしてエミール・ジャック-ダルクローズ（Emile Jaques-Dalcroze　1865-1950　スイスの音楽教育者、作曲家）もクレイグの『ハムレット』

1912; Craig, Edward: Gordon Craig The Story of his Life. Limelight Editions New York 1985 p.272）
「舞台全体を覆うように言葉を広がらせる、あのあまりに壮大な単純さは取り去ることのできない印象を残す。あなたはそれぞれの箇所と同様、全体が聡明さによってエネルギーに満たされる、全く独創的な作品と共にいると感じる。それからこの立案者が未来の芸術作品に与えたいと願った形態、舞台背景と登場人物の様式化の後、俳優の排除へと導くであろう努力が理解される。」（Senelick p.177〔Quoted in Enid Rose: Gordon Craig and the Theatre. Sampson Low, Marston & Co. London p.101〕）
「通常の背景などを使った通常ではない演出は、明らかにその劇を込み入った小道具の王国、遠く離れた所そして遠い昔の再現へと運びそうであるし、その劇を歴史的悲劇へと変形させる危険を冒しそうである。そしてこの重荷はハムレットの概念を押しつぶしてしまうだろう。それが今やシェイクスピアの概念の精神的な台詞は、込み入った歴史的な現実生活の脚色によって重荷をかけられることなく、容易に自由に最高の状態で保たれる。」（Senelick p.178〔Quoted in Vinogradskaya Ⅱ 316〕）

27) Senelick p.178〔Lolo: Zhretsy i zhritsy iskusstva: Slovar' stsenicheskikh deyateley. Rampa i Zhizn'. Moscow 1910. Ⅱ 19〕

28) Senelick p.178〔Reproduced in Chushikin, N. N. : Gamlet-Kachalov. iz stsenicheskoy istorii Gamlet Shekspira. Iskusstvo. Moscow 1966〕

演出に対してコメントを残している。ダルクローズは『ハムレット』演出を見た際、共同で活動を行っている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述べている[29]。ラインハルトに関しては『ハムレット』演出に対するコメントのみならず、その理論にも注目したい。ラインハルトはその群集演出で有名であるが、彼の記述にはクレイグの理論と同様の記述も見られる。クレイグが『劇場の芸術　第一対話』において演劇全体を指揮する舞台監督の存在を必要としているのと同様、ラインハルトも一人の人間が多くの役割を果たすことが必要であるとしているのである[30]。しかし、ラインハルトがクレイグ同様「多

---

29)「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見てくる。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無いから... 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。」(Beacham, Richard C.: Adolphe Appia Theatre artist. Cambridge University Press. 1987 p.65-66〔Quoted by Edmond Stadler: Adolphe Appia et Emile Jaques-Dalcroze; Martin, Frank A. (ed.): Emile Jaques-Dalcroze. Neuchatel 1965 p.441〕)

30) ラインハルトは以下の様にさまざまな箇所でこのことを述べている。

「例えば偉大な俳優であり同時に権力のある作家であったシェイクスピアがいる。彼の作品は私にとって最も素晴らしいものである。しかし自身が俳優でない人は、私達のようには、シェイクスピアが感じたように感じることはできない。俳優でない人は、どれほどあの作家が俳優として感じたか、どれほどあの作家が自分の芸術を俳優の目で見たか、ということに気付かない。」(Reinhardt über seine Kunst. Ein Interview S.371; Reinhardt, Max: Leben für das Theater. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Herausgegeben von Hugo Fetting. Argon Verlag. Berlin 1989 S.368-372〔Nieuwe Rotterdamsche Courant. Nr. 122. 1. Mai 1916〕)

「もし俳優が同時に劇作家であれば、その俳優は世界を自分のイメージに従って作り出す力を持ち、そして、そのようにして劇をその最も高い生活形態へと蘇らせる力を持つ－シェイクスピアやモリエールのように。劇場とどこかしら関わりのある人は誰であろうとも、俳優でなければならないのだが。彼が俳優の能力を使うかどうかはあまり重要でない問題である。多くの偉大な劇作家達、演劇教師達、劇場支配人達は、俳優であったが舞台上で演じることはそもそも無かった。演出家、劇場支配人、作家、演劇技能の教師、舞台画家、音楽家の全員が俳優である場合にのみ、舞台上の各々と観客席の各々が俳優であり、劇に参加する場合に、そしてその場合にのみ劇場はその最も高い地位を実現する。」(Über die Bedeutung des Schauspielers S.423; Leben für das Theater S.423〔Saylor, Oliver M.: Max Reinhardt and his theatre. New York 1924 S.61-62〕)

「良い俳優は、もちろん全てのことができるわけではないが、彼は全てのことを知り、やむをえない場合には自身で手出しをすることができなくてはならないのだが... そしてもし彼が全てのことを知り、全てのことができれば、彼はようやく何が必要で何が余計で、何が無しで済まされ得るかということを認識するだろう。」(Über den Schauspieler, die Schauspielkunst und das Publikum. Notizen S.441; Leben für das Theater S.437-441〔Aus der Handschrift, 10 Seiten Manuskript, übertragen. Kopie, vom Original aus dem Besitz von Prof. Helene Thimig-Reinhardt〕)

「もし私が未来の劇場について語るのなら、私はとりわけ一度次のことを断言したい。私は演出家を、劇場の更なる発展における一時しのぎの、あるいはよりよく言うなら通りすがりの現象であると見なしている。

シェイクスピア、モリエールがそうであったように、もし劇作家が俳優でもあれば、あるいはもし劇作家が少なくとも劇場に関してとても多く理解しており、自分の作品を自身で演出することができれば、私の意見では、私達は理想的な状態に到達していたであろうのだが。」(Über das ideale Theater S.463; Leben für das Theater S.463-467〔Hannoverscher Anzeiger. Nr. 11 13. Januar 1928〕)

「とりわけ劇作家達は一度、ある特定の俳優の特別な才能のために、ただ彼のためだけに定められた役を書くということは困難な要求であり、そこまで自分をおとしめる事はできないという、固く根付いた偏見から開放されなくてはならない。それこそがまさに理想的な状態であり、劇作家はいつもそのようにして

くの役割を果たすことができる者」を想定しているからといって、クレイグの演出方法に好意的であったわけではない。"Aus einem Gespräch mit Max Reinhardt. Von Johannes Kordes."[31]には、舞台上の俳優と装飾のどちらをより重要であると考えるかということに関して、クレイグとラインハルトの根本的な違いが示されている。ラインハルトはクレイグとの共同作業について「私は彼と共同作業をしようと試みたが、私達の共同作業は、装飾と絵画をこの作品の内容にとって不都合になるほどにまで強調し、際立たせることによって阻止された。」[32]と述べている。ラインハルトはクレイグがあまりに装飾を重んじ過ぎであると感じているのである。そして、「芸術家、創造者としての俳優が中心的な地位を占めなくてはならない。」[33]と考えるラインハルトは、クレイグの『ハムレット』演出には批判的な意見を述べている[34]。

以上がモスクワ芸術座での『ハムレット』の上演とそれに対する反応であるが、『ハムレット』の上演自体はこれで終わるわけではない。クレイグはモスクワでの上演の後去っていくが、『ハムレット』はモスクワ芸術座のレパートリーの一つとなり、1912年4月のペテルスブルクへのツアーの際にも『ハムレット』は上演される。その際の批評の中にヴァレリー・ヤコヴレヴィチ・ブリューソフ（Valery Yakovlevich Bryusov 1873-1924 詩人、作家、劇作家、翻訳者）のものがあり、これは『ハムレット』のスクリーンに関する興味深い批評である。ブリューソフはスクリーンという様式化に対して、コスチュームの

書かなくてはならないのだが。劇作家はさまざまな役を、出演する俳優に合わせて書かなくてはならないのだが。しかしこの任務を果たすためには、まさに劇作家自身が俳優達の困難な仕事をいくらか理解しなくてはならない。」（Über das ideale Theater S.464）

「演出家は今日、私達がそもそもの言葉の意味通りの劇作品をほとんど持っていないということによってのみ、これほど強い地位にいる。たいていの作品は、舞台から発展したのではない文学である。このような作品には仲介者、つまり演出家が絶対に必要である。作家が劇場について詳しければ詳しいほど、演出家はより不必要となる。」（Vom heutigen Theater. Betrachtungen S.467; Leben für das Theater S.467-468〔Münchner Neueste Nachrichten. Nr. 187. 12. Juli 1929〕）

「今日一人ぼっちの作家はもうほとんどあってはならない。純粋な文学の時代は過ぎ去った... 作家はただつながりを持たなくてはならない。俳優達、演出家達との継続する、絶え間ない、多くを生み出すつながりを。」（Das Theater – ein Lebensmittel nach wie vor. Ein Gespräch mit Max Reinhardt. Von Manfred Georg S.471; Leben für das Theater S.471-473〔Blätter der wüttembergischen Volksbühne, Stuttgart 12. Jg., 1932 S.43-45〕）

31) Leben für das Theater S.449-453〔Studio. Jg. 1912 Nr.28 S.4ff.〕

32) Aus einem Gespräch mit Max Reinhardt. Von Johannes Kordes. S.450

33) 同上

34)「私は、絵画的装飾への関連において、この『ハムレット』から何かとても美しい物が取り出され得るということを十分に心に描くことができる。しかしそうなった場合、それはまだ『ハムレット』であるのか？もしクレイグあるいは他の誰かがクレイグの上部書き割りのためにある作品を書くとすると、これらの装飾が最も強く表現し、まさに作家が言いたかったことを表現するということになり得る... クレイグの上部書き割りはある特定の場所を強調し、他の場所をより目立たないように押しやるかもしれないが、私は個人的にはむしろ、ある卓越した芸術家によって演じられる『ハムレット』を見たいと思うのだが。そしてもしそうなれば、そもそもにおいて装飾は重要ではないのだが。」（Aus einem Gespräch mit Max Reinhardt. Von Johannes Kordes. S.450）ただしラインハルトは「私も『ハムレット』を見物したかったのだが。私はスタニスラフスキーをとても尊敬し、高く評価している。」と述べているので実際の『ハムレット』の上演は見ていないようだ。(Aus einem Gespräch mit Max Reinhardt. Von Johannes Kordes. S.449)

リアルな布地、リアルな語調、決闘が衝突していると感じている[35]。

ペテルスブルクでの上演も風刺された。ニコライ・ニコラエヴィチ・エヴレーイノフ（Nicolai Nicolaivich Evreinov　1879-1953　劇作家、象徴主義者）はクルキド・ミラー劇場で幕間の出し物として、ニコライ・ヴァシーリエヴィチ・ゴーゴリ（Nicolai Vasilierich Gogol　1809-1852　作家、劇作家）の『検察官』のいくつかの場面を5通りのやり方で上演する。この「5通り」とは、伝統的な演出家、スタニスラフスキーの生徒達の一人、ラインハルト、マック・セネット（Mack Sennett 1880-1960　国際的に人気のあるコメディアンとなる俳優グループ「キーストーン・コップス（Keystone Kops）」の創設者、アメリカドタバタ喜劇映画の父）、そしてクレイグが演出をしたという設定になっている。司会者は「クレイグの生徒」を「ある社会的地位の高い若者、以前はオックスフォードの学生で、よく知られたサッカー選手。」などと風刺して紹介する[36]。

この後『ハムレット』はモスクワ芸術座のレパートリーの一つとして、3シーズンの間上演されることになる。1911-12のシーズンにはモスクワで15回、ペテルスブルクで8回、1912-13には18回、1913-14には6回上演される。全部で47回の上演で、最終上演は1914年3月11日であった[37]。モスクワでの演出の後、クレイグは自宅に供えた模型舞台によって、『シーン』で述べた理論の実験を繰返すが、公の演出でこの理論の実践を試みることはなかった。モスクワでの演出がこの理論の最初で最後の実践となったのである。

文献

Beacham, Richard C.: Adolphe Appia Theatre artist. Cambridge University Press. 1987

Craig, Edward: Gordon Craig The Story of his Life. Limelight Editions New York 1985

Craig, Edward Gordon: Scene. Oxford University Press. London

Craig, Edward Gordon: On the art of the theatre. William Heinemann Ltd 1911. Fifth impression 1957

---

35)「様式化された演出は、様式化された演技を必要とする。芸術座はこのことを理解し損ねた。宮廷の代わりに宮廷の暗示があった。これに対応して、私達は叫び声ではなく叫び声の暗示を聞くべきだったのだが。舞台は空中高くに見えなくなる平行六面体によって暗示された。真に迫った運動、真に迫った身振りは私達が古いビザンティンの聖像に見るような、様式化された身振りで暗示されるべきだったのだが。窓、ドアそして天井の無い家、ある色の強弱変化を使ったシンプルな壁、正方形の支柱を備えた石の墓地でさえも、もし私達が、それらが非常に様式化された人々、様式化された身振りと声の調子で満たされているのを見ていたら、奇妙、不適当に思われることは無かっただろう。」（Senelick p.180〔Bryusov, Valery: Gamlet v Moskovskom Khudozhestvennom Teatre; Ezhegodnik Imperatorskikh Teatrov. 1912 Vyp. II p.53-54〕）

36) Senelick p.181

37) Senelick p.182〔Chushikin p.334〕

- The Art of the Theatre The First Dialogue
- The Art of the Theatre The Second Dialogue
- The Actor and the Über-Marionette
- The Artist of the Theatre of the Future

Grund, Uta: Edward Gordon Craigs Scene. Zur Wechselbeziehung der Künste um 1900; Joachim Fiebach und Wolfgang Mühl-Benninghaus (Hg.): Theater und Medien an der Jahrhundertwende. VISTAS Berlin 1997 S.11-61

Reinhardt, Max: Leben für das Theater. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Herausgegeben von Hugo Fetting. Argon Verlag. Berlin 1989

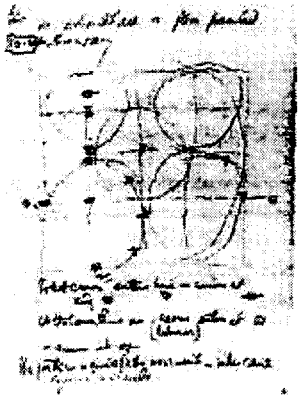
- Aus einem Gespräch mit Max Reinhardt. Von Johannes Kordes
- Das Theater – ein Lebensmittel nach wie vor. Ein Gespräch mit Max Reinhardt. Von Manfred Georg
- Reinhardt über seine Kunst. Ein Interview
- Über das ideale Theater
- Über den Schauspieler, die Schauspielkunst und das Publikum
- Über die Bedeutung des Schauspielers
- Vom heutigen Theater. Betrachtungen

Senelick, Laurence: Gordon Craig's Moscow Hamlet. Greenwood Press. Westport, Connecticut 1982

Stanislavsky, Constantin: My life in Art. Translated from the Russian by J. J. Robbins. Little, Brown, and Company. Boston 1935

Times September 23, 1911 "Stage scenery. Mr. Gordon Craig's invention"

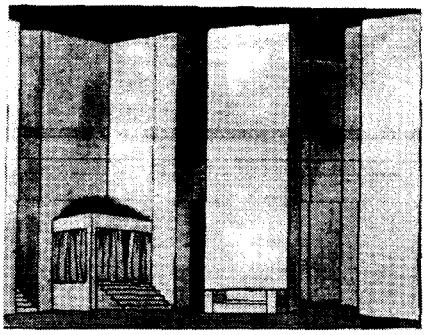
〔図 1〕



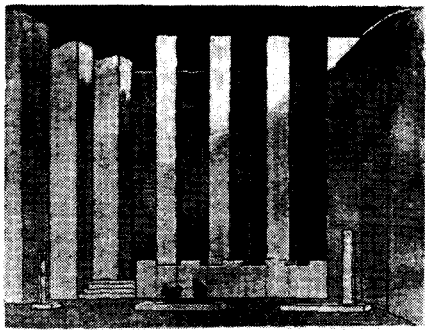
〔図 2〕

〔図 3〕

〔図 4〕

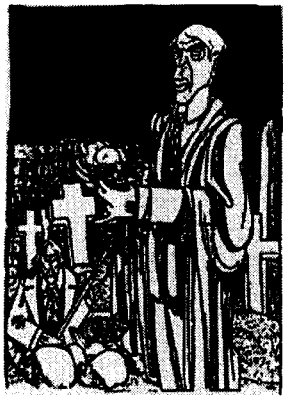


〔図 5〕



〔図 6〕

〔図 7〕



（北海道大学大学院文学研究科博士後期課程一年）