



Title	アドルフ・アッピアの理論と 『ニーベルングの指輪』 演出
Author(s)	杉浦, 康則; SUGIURA, Yasunori
Citation	独語独文学研究年報, 32, 36-56
Issue Date	2005-12
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/26145
Type	departmental bulletin paper
File Information	32_P36-56.pdf



アドルフ・アッピアの理論と『ニーベルングの指輪』演出

杉浦康則

目次

1. はじめに
2. 『ニーベルングの指輪』演出の構想を抱くに到るまでのアッピア
3. アッピアの舞台理論 —— 『音楽と演出』
4. 『ニーベルングの指輪』演出
5. おわりに

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。アッピアが自身の理論を記述し始めるのは 1890 年代のことであるが、既に 1891 から 1892 年にかけてアッピアは『ニーベルングの指輪演出へのコメント (Notes de mise en scène pour L'Anneau de Nibelungen)』¹⁾ を記述しており、そこでは後のアッピアの理論にも見られる音楽、役者、空間配置、照明、絵画についての考察が『ニーベルングの指輪』に向けられている。

1892 年、アッピアは『ニーベルングの指輪』演出を念頭に置いて台本を制作する。この台本において、例えばヴォータンが接近してくる場面には、照明や役者達の動作についての細かな記述が以下のようななされる。「雲が山頂と尾根を覆う (できれば山頂の前にガーゼを)。右側で、穏やかであるが止まない風の音。舞台裏からの止むことのない稲光は、ワルキューレ達を突然目に見えるようにし、それから彼らを暗闇の中に陥れる。... 右側で血のように赤い光が強さを増す... 右側をできる限り強調し、空が恐ろしい外観を備えるために、投影でできることは全て利用されなくてはならない。... ブリュンヒルデは他の者達の間を登り、ヴォータンの呼び声にびたりと止まる。ワルキューレ達は皆、同様にびたりと止まる。彼らは動作の半ばに因われ、即座に身動きしなくなる。」²⁾

さらにアッピアはこの台本と共に『ニーベルングの指輪』の舞台デザインを制作する。1892 年に描かれたデザインのうち [図 1] は『ラインの黄金』、[図 2]、[図 3] は『ワルキューレ』

¹⁾ Appia, Adolphe: Comments on the Staging of The Ring of the Nibelungs; Volbach, Walther R. (tr.) / Beacham, Richard C. (ed.): Adolphe Appia. Essays, Scenarios, and Designs. U·M·I Research Press. Ann Arbor / London. 1989. pp.89-99. この著作はアッピアの死後、1954 年によやく出版される。

²⁾ Appia, Adolphe: The Walkyrie: Commentary and Scenario for Act 3. p.409; Essays, Scenarios, and Designs. pp.397-415.

第三幕のデザインである。また、制作年の断定はできないものの、『音楽と演出 (Die Musik und die Inszenierung)』³⁾には〔図4〕、〔図5〕に示される『ジークフリート』第一幕や〔図6〕に示される『神々の黄昏』第三幕のデザインなども掲載されている。〔図7〕は1896年のパイロイトでの『ワルキューレ』第三幕であり、このデザインはマックス・ブリュックナー (Max Brückner 1836-1919) によるもので、アッピアの不明瞭なデザインとの差異が見て取れる。また、注意しなくてはならないのはパイロイトの舞台設定が大部分、二次元の背景からなっていたのに対して、アッピアのデザインは大部分を三次元構造で生み出すことを意図したものだということである。

これらのコメントや台本、デザインに加えて、1895年にアッピアが出版する『ワーグナー劇の演出 (La mise en scène du drame Wagnérien)』⁴⁾においても、自身の理論に沿った『ニーベルングの指輪』演出の計画が見られる。例えば『ラインの黄金』の演出方法の一部を見ていくと、『ラインの黄金』では水、空気、火の三つの要素が示されるとされている。動作の場が曖昧さに包まれることで深さの感覚が与えられて、水の存在が感じられる。動作はどんな音楽の衝動にも従うことができる、順応性を備えた舞台空間を必要とする。装飾の要素を必要最低限に制限することでこの順応性は生み出され、それにより照明の効果が高まり、流動感が強調される。戸外の場面は、動作の場である峰が霧の立ちこめた背景から強く引き離されることによってのみ効果的になる。峰は細部まで三次元で作られ、実際に使用できるようにしておかなくてはならないのである。フラットや空の書き割りを使ってはならない。鍛冶場の火はその火が届く場所だけを照らし、上からの照明は無い。照明は非定期的に極めて明るく輝き、ふいごによって燃え上がる火が使われていると感じさせる。火花のシャワーが舞台設定の細部を突然明らかにする。空間の配置が照明の障害物となり、その重たい影が大混乱を生み出す。

以上のことから明らかなのは、アッピアがその活動の初期から『ニーベルングの指輪』演出に関する具体的な計画を練っていたということである。しかしこの計画が実践されるのはようやく1924年になってからのことで、既にアッピアは晩年を迎えていた。演出計画を初めて抱いてから上演が催されるまでに30年以上もかかり、アッピアの主な活動のほとんどがこの期間に納まるのである。しかし本論はあえて『ニーベルングの指輪』演出に焦点を向けた記述を試みる。つまり『ニーベルングの指輪』演出を抱くに到るまでのアッピア、アッピアの舞台理論、そして実際の『ニーベルングの指輪』演出の様子という三点に限定した記述である。本論をアッピアに関する記述の取り掛かりとし、本論において扱われないアッピアの活動については、次の機会に取り扱うこととする。

2. 『ニーベルングの指輪』演出の構想を抱くに到るまでのアッピア

³⁾ Appia, Adolphe: Die Musik und die Inszenierung. F. Bruckmann A.G.. München. 1899.

⁴⁾ Appia, Adolphe: Staging Wagnerian Drama. Translation of La mise en scène du drame Wagnérien. Translated with an Introduction by Peter Loeffler. Birkhäuser Verlag. Basel / Boston / Berlin. 1982. Second printing. 1988.

アッピアは子供の頃から劇場に関心を持つが、厳しいカルバン派の家庭がそれを許さなかった。アッピアは自身が育った家庭について次のように述べている。「劇場という観念、それどころか劇場という言葉さえも我々の家族の中では禁止された。そしてその欠乏は疑いなく私の創造力への刺激剤となった。… 劇場は… 私の子供時代から排除されたため、必然的に私の注意を引いた。」⁵⁾1873 から 1879 年にかけて、アッピアは全寮制ヴヴェー中学校で学ぶ。この学校に在学中、劇場に行ってきた友人がその様子をアッピアに説明すると、このとき 14 歳のアッピアは「場」という言葉を使って、劇場の様子について友人にしつこく質問をする。後にアッピアはこの時の状況について、「全寮制学校の友人の一人がドイツでタンホイザーを観て、私にそれについての漠然とした報告をした。私は彼に答えてもらおうとし、登場人物達が実際に『ある場の中』にいたのか、そしてこの『場』はどんな様子だったのかを尋ねた。彼は私を理解しなかった。自分がかかなり頑なであったこと、そして最後にはほとんど失望して『彼らの足はどこにあった?』と尋ねたことを、私は覚えている」⁶⁾と述べている。また、同じ頃アッピアは友人と共に小さな厚紙舞台を造ろうとし、友人と意見が合わず議論となっている。「私はいつも舞台上に現実の物体、すなわち三次元の物を置きたいと考えていた。しかし私の友人は、私にとっては無意味な描かれた切り抜きで、舞台をいっぱいにする主張した。和解のために全てが厳粛に燃やされた」⁷⁾というように、アッピアはこの頃既に二次元の背景ではなく、三次元の物体を舞台に配置しようとしていたのである。

アッピアが初めて実際に劇場を体験するのは 1878 年である⁸⁾。この年、アッピアは音楽を学ぶことを両親に認めてもらい、初めてオペラを見に行く。このとき上演されたのはシャルル・フランソワ・グノー (Charles François Gounod 1818-1893) による『ファウスト』であった。アッピアはこの上演に失望し、「カーテンが開いた瞬間から… 私は舞台設定の薄弱さと舞台床の退屈さに気付いていた。… 気の毒に思う私の気持ちはほとんど登場人物達だけに向けられ、その気持ちは上演の間中、着々と大きくなった。私は彼等の動作がこれほど粗末に取り決められていることを不思議に思った」⁹⁾と述べている。その後アッピアは 1882 から 1883 年にかけてライプチヒ音楽学校で学び、1884 から 1886 年にはパリに滞在、1886 から 1890 年にはドレスデンで音楽を学び¹⁰⁾、その一方でさまざまな劇場体験をしていく。しかしアッピアはこの期間に見た演出からは、わずかな例外を除けばネガティブな印象を受ける¹¹⁾。

1882 年、ブルンスウィック宮廷劇場での『カルメン』及び『真夏の夜の夢』演出ではアント

⁵⁾ Appia, Adolphe: *Theatrical Experiences and Personal Investigations*. p.47; *Essays, Scenarios, and Designs*. pp.47-72.

⁶⁾ *ibid.* p.47.

⁷⁾ *ibid.* p.48.

⁸⁾ Beacham, Richard C.: *Adolphe Appia. Artist and Visionary of the Modern Theatre*. Harwood Academic Publishers. 1994. p.8.

⁹⁾ *Theatrical Experiences and Personal Investigations*. p.48.

¹⁰⁾ Adolphe Appia. *Artist and Visionary of the Modern Theatre*. p.8.

¹¹⁾ *Theatrical Experiences and Personal Investigations*. p.48.

ン・ヒルトル (Anton Hiltl 1831-1885) が舞台監督を務めていた。アッピアはここで初めて舞台の適切な使用を目にし、「彼は... 目的に合った配置と適切な照明によって印象的な舞台設定を得た。それらはその単純さにおいて驚くほど効果的であった... 舞台の高さの多様さは照明を援助、刺激するだけでなく、演技に好都合な効果を持つと、私は固く確信した」¹²⁾と述べている。また、1883年にはライブチヒでオットー・デフリーント (Otto Devrient 1838-1894) による『ファウスト』を観て、絵画を使って統一されたシンプルな舞台に感銘を受ける。

アッピアは1882年、パイロイトで初めてワーグナー自身が演出するオペラ『バルジファル』を観る。ワーグナーは作曲家と劇作家の役割を自身の中で結びつけ、オペラにおいて新しい芸術形態を生み出した。ワーグナーは全ての演出要素を作曲家兼劇作家がコントロールしなくてはならないとした。音楽と劇からなるワーグナーのオペラのうち、総譜で固定されないのは劇のほうであり、演出の細部にまで注意を払うことによつてのみ、彼のオペラは完成するのである。ワーグナーは理論書においてもパイロイトでの実践においても、舞台上での身振り、動作と音楽の変化を注意深く調和させることを要求した。しかしリチャード・ビーチャム (Richard C. Beacham) が述べるように、ワーグナーは想像力のための余地が全く無い、画家によって描かれた舞台環境の中に役者達を置いてしまったのである¹³⁾。

アッピアはワーグナーの舞台に不満を感じ、次のように述べる。「パイロイトの舞台装置は、当時の絵画伝統の中で考え出され、その異常な贅沢さによつてのみ私に感銘を与えた。その一方で歌手達の演技は私の注意を引いたが、それには十分な理由が無くも無い。しかし注意深く登場人物達が扱われていたにも拘らず、空虚さが残った。なぜなら聖杯の礼拝堂の中以外では、背景と演技の間に全く調和が無かったから。」¹⁴⁾そしてこのような失敗の原因は、ワーグナーの総譜の中に既に舞台上での統一性が暗示されているということに、ワーグナー自身が気付いていないことであるとアッピアは考える。ワーグナーの総譜には、どのように空間内に劇を投影するかが示されている。この総譜によつて演出家はコントロールされ、統一性が保証されるのであるから、ワーグナー自身が台本に付け加えの記述をする必要などない。ワーグナーが台本に書いた舞台記述は、ワーグナーの音楽劇と組織的關係を持つことはありえない¹⁵⁾。

アッピアは1886年には『トリスタンとイゾルデ』、1888年には『マイスタージンガー』のワーグナー夫人コジマ (Cosima Wagner 1837-1930) による忠実な再上演を観る。また、1890年にはドレスデンにおいて『ニーベルングの指輪』の上演を観る。このようにワーグナー作品を体験していく中で、アッピアはワーグナー作品を自分自身で演出しようという考えを持つように

12) *ibid.* p.49.

13) この段落の記述は以下の文献を参考にした。Beacham, Richard C.: *Adolphe Appia Theatre artist*. Cambridge University Press. Cambridge / New York / New Rochelle / Melbourne / Sydney. 1987. pp.10-13.

14) *Theatrical Experiences and Personal Investigations*, p.49.

15) *ibid.* pp.58-59. アッピアは『ワーグナー劇の演出』においても、「ワーグナーの背景に関するアイデアは劇の目的と矛盾していたので、ワーグナー自身のさまざまな演出は、彼の作品に適しているとは見なされ得ない。」と述べている。(Staging Wagnerian Drama. p.45.)

なる¹⁶⁾。アッピアが向かったのは『ニーベルングの指輪』であった。アッピアは「私は、自身に心に描く像を忠実に守るという唯一の願望を持って、『ニーベルングの指輪』の舞台装置に取り掛かった。…長年の経験の後、というよりむしろ何年もその経験を、やむを得ずに体系的でない方法で記録した後、私は全く知られていない芸術を実践し始めた。私の環境や記憶は、その芸術のためには何の着想も与えることはできなかった。そしてその芸術のために全ての要素がやがて発見され、組織されなくてはならなかった」¹⁷⁾と述べている。アッピアは理論の記述を開始し、1891年から1892年の間に『ニーベルングの指輪演出へのコメント』を書く。そして1895年『ワーグナー劇の演出』を、1899年には『音楽と演出』を出版する¹⁸⁾。

パイロイトの演出に満足できないアッピアは、自身のアイデアをコジマに示そうとする。その際に仲介者となったのは、コジマの取り巻きの一人、チェンバレンである。1892年、アッピアは『ニーベルングの指輪』の台本をパイロイトに送るが、この台本は無視される¹⁹⁾。1895年には『ワーグナー劇の演出』のコピーを、チェンバレンがコジマに持って行く。しかし1895年2月28日にコジマがチェンバレンに送った手紙において、コジマはアッピアの著作を「演出は楽譜の中に正確に決定されているので、この著作には価値が無い」²⁰⁾と判断している。また1896年5月13日、コジマはチェンバレンに宛てて「私はここ数日、何か使える物が見つからないかと期待しながら、アッピアの『ニーベルングの指輪演出へのコメント』を読んだ。残念ながら無駄骨だった。アッピアは76年に『ニーベルングの指輪』がここで上演され、その結果、装飾と演出に関してはもはや何も案出されるべきではないということを知らないようだ」²¹⁾という手紙を書き、さらにアッピアの誤解、感性の無さを述べる。コジマはアッピアの意義を技術分野、とりわけ照明技術に認めるが、「ただ、アッピアは文芸作品が明るいと言っているところを暗くしたいと思ってはならないし、その逆もだめである」²²⁾という嫌味が付け加えられている。また、チェンバレンによってアッピアはコジマと面談する機会を得るが、それは単にコジマを怒らせる結果となる²³⁾。

16) 「私のワーグナー作品体験は、私を否応無しに改革という考えへと方向付けた。当時の馬鹿げた演出方法を受け入れることができず、私はワーグナーの音楽劇にとっても適していると思われる方法を呼び起こした。」(Appia, Adolphe: Introduction to My Personal Notes. p.43; Essays, Scenarios, and Designs. pp.41-45.)

17) Theatrical Experiences and Personal Investigations. p.55.

18) 元々『音楽と演出』はフランス語で書かれた理論であるが、アッピアは『音楽と演出』を出版してくれるフランスの出版社を見つけれなかった。そこでヒューストン・スチュワート・チェンバレン (Houston Stewart Chamberlain 1855-1929) がミュンヘンの友人フーゴ・ブルックマン (Hugo Bruckmann 1863-1941) に出版を依頼した。翻訳はブルックマン夫人エルザ (Elsa Catacuzène) が行った。(Volbach, Walther R.: Adolphe Appia und Houston Stewart Chamberlain. S.383; Die Musikforschung. Vol.18. No.4. 1965. S.379-389.)

19) Theatrical Experiences and Personal Investigations. p.62.

20) Pretzsch, Paul (Hg.) : Cosima Wagner und Houston Stewart Chamberlain im Briefwechsel 1888-1908. Philipp Reclam jun., Leipzig. 1934. S.396.

21) ibid. S.464.

22) ibid. S.465.

23) アッピアは後にこの面談の様子をエドワード・ゴードン・クレイグ (Edward Gordon Craig 1872-1966) に語り、クレイグは1914年2月13日の日記にその様子を記している。コジマは「こんなことは全て、まったく意味が無い！」と言ってアッピアを退けた。(Adolphe Appia Theatre artist. p.41.)

3. アッピアの舞台理論 —— 『音楽と演出』

既に述べたとおり、アッピアの理論はコジマによって拒絶されてしまう。ではアッピアの理論とはどのようなものであったのか？以下にはアッピアの主著『音楽と演出』の要点を述べる。

今日、劇は劇作家の思う通りに演出してもらえない。したがって「演出 (Inszenierung)」²⁴⁾は劇作家の「表現手段 (Ausdrucksmittel)」ではない。演出が表現手段となるためには「秩序付けをする原則 (ein ordnendes Prinzip)」が必要である。

音楽家と作家が組み合わされた「言葉と音の作家 (Wort-Tondichter)」が生み出す「言葉と音の劇 (Wort-Tondrama)」という形で、演出は秩序付けをする原則を得て表現手段となる。音楽という手段によって言葉と音の作家は、精神の動きによって外部に現れる結果だけではなく、精神の動きそのものを表す。この精神の動きを表すために、音楽は日常とは異なったテンポを与えられなくてはならない。私達はこの表現を味わうために、自身をこのテンポに移し入れなくてはならない。この際、観客の側から自身を音楽のテンポに移し入れるだけではなく、音楽の側からも観客をこのテンポに引き入れようとする。このようにして観客には言葉と音の作家の見方が強要される。また、音楽によって役者の言葉や踊りに現実とは異なるテンポが与えられると、役者から偶然性がなくなる。そして役者は表現のための役割を果たすようになる。

このように「人格を取り去ること (Entpersönlichung)」を達成した役者の仲介によって、音楽が舞台全体の秩序を支配するためには、役者と舞台要素との間に接点が必要となる。この接点となるのは「実際に使用できること (Praktikabilität)」であり、役者及びその動作に合った「配置 (Aufstellung)」や「照明 (Beleuchtung)」を生み出すことが重要である。また、舞台要素の一つである「絵画 (Malerei)」は、配置や照明と異なり、直接役者に関係を持つことができないので、その意義は減少する。絵画による目の錯覚がより巧みになればなるほど役者、そして役者を直接取囲む物と絵画との作用の結びつきは弱くなる。なぜなら役者の動作は絵画に生き生きと調和することができないから。

言葉と音の劇においては、「領域 (Terrain)」は役者によって決定される。領域とは場を作る際に、人物の姿とその動作に関係あるもの全てのことである。そしてこの領域の構築の際には、照明がその造形力によって関与してくる。その従順な流動性のおかげで照明が何らかの障害になることはなく、領域の構成は役者の要求に合致するものとなる。そして、領域が作られる際には、照明の援助によって領域の配置が役者に対して表現に満ちたものになるかどうかということが重要となる。

今日の舞台では、平面に向けられた照明と立体に向けられた照明が混ざり合い、それに応じた影が生じてしまう。このように「見るための可能性 (Möglichkeit zu sehen)」は保たれているが表現が欠けている状況を改善するためには、絵画への照明をあきらめなくてはならない。

²⁴⁾ “Die Musik und die Inszenierung”では、“Inszenierung”ではなく“Inszenierung”と表記されている。

また、舞台照明は大きく二種類に分けられなくてはならない。なぜなら太陽の光は明るさと影を同時に生み出すことができるが、劇場の照明にはそれができないから。そこで、明るさを生み出すための照明である「分散された照明 (Verteiltes Licht)」(「明るさ (Helligkeit)」)と影を生み出すための照明である「形成する照明 (Gestaltendes Licht)」の二種類の装置によって舞台照明がなされることになる。

画家が平面に描く絵は、それ自体が動かないことを「それ自体で完成しているということ (Insichvollendetsein)」によって補っている。しかしその絵画の色は舞台上で形成する照明に照らされると変化し、それ自体で完成しているという絵画の利点は失われる。形成する照明が支配する空間においては、画家によって描かれた絵はその生命を失うのである。

言葉と音の作家は舞台画に運動を保たなくてはならないので、照明によって絵画を描かなくてはならない。照明はそもそも備えている色、あるいはガラスによって付けられた色で照らす。また、照明はさまざまな強弱の度合いで像を投影する。不透明な物体を光源の前に設置することで光線を必要な部分にだけ向けることができる。不透明な物体で照明を単純に遮る、あるいは部分的に遮ることで、さらに半透明な物体を使用することで、さまざまな効果を生み出すことができる。役者達の動作、光源の移動、投影される像あるいは照明を遮る物体を動かすことで、照明は運動する。これらの色、形態、運動が組み合わさり、言葉と音の作家のパレットを形成する。ただし、照明によって描く際には現実を模倣して描いてはならない。照明は平面上に何かを完成させたり虚構を生み出したりする必要はなく、「空間内の色 (Farbe im Raum)」として、「単純化 (Vereinfachung)」の任務を果たさなくてはならない²⁵⁾。

25) アップビアの著書としては他に『ワーグナー劇の演出』、『生きている芸術作品 (L'Oeuvre d'Art Vivant)』(Appia, Adolphe: The Work of Living Art; H. D. Albright (tr.) / Barnard Hewitt (ed.) : Adolphe Appia's The Work of Living Art & Man is the Measure of All Things. University of Miami Press. 1962. Fifth printing. 1981. pp.1-119.) が挙げられるが、そこでの記述は音楽に従属する役者の身体、役者の運動を考慮した舞台設定、照明による表現、画家によって描かれる背景の排除など、『音楽と演出』での記述に重なる点が多い。またアップビアのエッセイ (Appia, Adolphe: Comments on the Theatre; Essays, Scenarios, and Designs. pp.173-182. / Appia, Adolphe: Actor, Space, Light, Painting; Essays, Scenarios, and Designs. pp.183-185. / Appia, Adolphe: Art Is an Attitude; Essays, Scenarios, and Designs. pp.187-189.) にも同様の記述が見られる。ところでこのようなアップビアの理論との類似点を持つ理論を、アップビアと並んでヨーロッパ演劇の改革者として挙げられる、ゴードン・クレイグが記述していることは見逃すことができない。

拙著『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: エドワード・ゴードン・クレイグの理論と『ハムレット』演出; 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.) で述べたようにクレイグは『シーン (Scene)』(Craig, Edward Gordon: Scene. Oxford University Press. London. 1923.) において、「スクリーン」を動かすことによって絶えず変化する背景を目指し、さまざまな色の照明をさまざまな角度からこの背景に投げかける。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れることによって、背景の表情は大きく変化する。また、背景と照明の運動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、それ自体が生きている背景を提案する。これに対してアップビアは分散された照明と形成する照明によって、光と影による表現を目指す。

またクレイグは『役者と超操り人形 (The Actor and the Über-Marionette)』(Craig, Edward Gordon: The Actor and the Über-Marionette; On the Art of the Theatre. William Heinemann Ltd. London. 1911. Fifth impression. 1957. pp.54-94.) において、不確定要素である役者を舞台から排除し、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なく厳格な法則に従う。これに対してアップビアは役者から「人格を取り去ること」を目指す。ただしクレイグは超操り人形に関して、「トランス状態にある体」

4. 『ニーベルングの指輪』演出

アッピアは1903年、『マンフレット』、『カルメン』によって自身の理論を初めて実践する²⁶⁾。その後『ニーベルングの指輪』演出までの間にアッピアが関わった活動で、最も重きをなすのが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) との活動である。その活動の中核となるのは「リトミック (Eurhythmics)」であり、アッピア自身が「舞台装置のための基本原則の発見は、単なる出発点にしかなり得なかった。リトミックが私のさらなる前進を決定した」²⁷⁾というように、その影響を認めている。本論は『ニーベルングの指輪』に焦点を向けた記述であるが、ダルクローズのリトミックはこの『ニーベルングの指輪』演出そのものにおいて利用されるので、「おわりに」で簡単に触れ、次稿への繋とする。1912年から1913年、アッピアはダルクローズと共に『オルフェオとエウリディーチェ』を演出した後、1914年クレイグ、1915年ジャック・コポー (Jacques Copeau 1878-1949)、1920年オスカー・ヴェルターリン (Oskar Walterlin 1895-1961) と出会う。1922年から1923年夏にかけてはジェシカ・デイヴィス・ヴァン・ウィック (Jessica Davis Van Wyck) と共に『ハムレット』のデザイン、台本に取り組み、1923年にはアルトゥーロ・トスカニーニ (Arturo Toscanini 1867-1957) に招かれてスカラ座で『トリスタンとイゾルデ』演出に参加する。アッピアが既に1890年代から取り組んできた『ニーベルングの指輪』演出を実践する機会は、1924年になってようやく訪れる。演出の場はヴェルターリンが経営するバーゼル市営劇場である。

アッピアはヴェルターリンに勧められて、『ニーベルングの指輪』演出のための台本と舞台デザインを新しく生み出す。[図8]は1924年の『ラインの黄金』第一場、[図9]は『ラインの黄金』第二、四場、[図10]は1925年の『ワルキューレ』第一幕、[図11]は『ワルキューレ』第二幕のデザインである。ヴェルターリンはこのデザインを賞賛し、アッピア自身もポール・ブップル (Paul Boepple) に宛てて、新しい『ラインの黄金』の舞台設定は「とても魅力的である」²⁸⁾と書き、さらに「ヴェルターリンは素晴らしい。私は彼の熱狂的賞賛を受けている」²⁹⁾と打ち明けている。

ヴェルターリンが経営するバーゼル市営劇場はレパートリー劇場であり、リハーサルのために用意される時間は限られていた。また、アッピアの独特なデザインのために必要な舞台装置、

という抽象的な概念に留まっているが、アッピアが提案する「人格を取り去ること」は、音楽によって役者に現実とは異なるテンポが与えられることによって達成される。

²⁶⁾ アッピアは1903年3月31日のチェンバレンへの手紙において、自身による演出を観た600人について、「100人が魅了され、20人がその比類のない暗示的性質を決して忘れないだろう」と述べている。

(Adolphe Appia, *Artist and Visionary of the Modern Theatre*, p.72. [Bablet-Hahn, Marie L. (ed.): *Oeuvres Complètes*. Lausanne, 1983. Vol.2, p.370.])

²⁷⁾ *Theatrical Experiences and Personal Investigations*, p.63.

²⁸⁾ Adolphe Appia *Theatre artist*, p.119. [Appia to Paul Boepple in two letters from the autumn of 1923. *The Swiss Theatre Collection*, Bern.]

²⁹⁾ *ibid.*

技術はこの劇場にはなかった。この劇場の設備は、二つのカーボンアーチ照明装置による舞台前部の照明及び二つのスポットライトだけであり、照明力はアッピアの要求に対して不十分であった³⁰⁾。幅 10 メートル、奥行き 16 メートルという舞台の寸法はアッピアのデザインが暗示するような力強さ、巨大さを舞台設定で生み出すことが簡単ではないということの意味した³¹⁾。それでもアッピアは、バーゼル市営劇場を「比類のない劇場」³²⁾として褒め称え、そこで活動する人々についても次のように賞賛している。「この劇場の支配人は芸術家であり、さらに素晴らしい能力を持ったデザイナーである。指揮者は、技術においても音楽についての観念においても一流の芸術家である。首席演出家は芸術家、哲学博士で、多くの学問と堅い信念を持つ男である。技術演出家は芸術家、熟練者で、その分野では認められており… 舞台技術の伝統についてとても興味深い小冊子を書いた。」³³⁾ここで述べられる支配人はヴェルターリン、指揮者はゴットフリート・ベッカー (Gottfried Becker)、首席演出家はオットー・ヘニク (Otto Henning 1884-1950)、技術演出家はヘアマン・イエニー (Hermann Jenny) である。

アッピアは 1924 年 9 月 1 日にバーゼルに到着し、すぐにリハーサルが始まる。アッピアはバーゼル市営劇場での演出においては、新しい舞台デザイン及び台本を制作するに留まらず、リハーサルにおいてあらゆる面での準備に参加する³⁴⁾。アッピアはリハーサルの際、「守衛からヘニクまで、一座全体が私のためにいる」³⁵⁾と感じる。

『ラインの黄金』の初演は 11 月 21 日となった³⁶⁾。『ラインの黄金』の第一場には、青いガーゼの後ろにシンプルではっきりと表現された舞台と階段がある。舞台の中央には巨大な立方体がそびえ、その上にはラインの黄金が置いてある。この場面は青色の照明でぼんやりと照らされている。前景は比較的暗く、黄金が一番強く輝いている。次第に、岩の前にいるラインの乙女達が見えるようになる。彼女達の動作は照明と調和しており、舞台設定のさまざまな箇所に見えたり消えたりする。彼女達は手足に何もつけず、髪は長くて流れるようであり、青い半透明のチュニックを着ている。身振り、動作はゆっくり慎重であり、泳ぎを直接暗示するものではない。彼女達の行動は全て、音楽によって直接動機付けがなされる。

第二場、第四場の使用可能な階段と床は、第一場と同じ物である。前景の青い麻布を取り去ることで、その規則的な三次元の質はより強固に確立される。がっしりとした石柱が取り除かれ、舞台中央は空っぽになる。しかしこの石柱の形は、ワルハラWaldharaの輪郭によって再現される。ワルハ

30) 後にヴェルターリンは四つのスポットライトを追加した。そして赤、黄、青、白の光線を生み出すためにフィルターを取り付けた。(ibid. p.122.)

31) ibid. pp.120-121.

32) Appia, Adolphe: *The Reform and the Theatre at Basel*. p.113; *Essays, Scenarios, and Designs*. pp.113-115.

33) ibid.

34) Adolphe Appia Theatre artist. pp.121-122.

35) ibid. p.120. [Adolphe Appia to Paul Boepple in a letter. March 11, 1925. Swiss Theatre Collection, Bern.]

36) この上演の様子については“Adolphe Appia Theatre artist”において、アッピアの台本をまとめた記述がなされている。以下にはその記述の中から、登場人物達の姿や特徴的な動作、照明などについて取り上げる。アッピアが 1923 から 1924 年に書いた『ラインの黄金』と『ワルキューレ』の台本のコピーは、Swiss Theatre Collection, Bern にある。

ラは背景幕に描かれる。これはアッピアが『ニーベルングの指輪』演出で使った唯一の背景画であり、背景幕が後ろから照明されることで非現実性が伝えられる。背景幕の前にはガーゼが配置され、そこに雲が投影され、音楽と調和しながら動くことによっても非現実性が伝えられる。舞台設定の両側にカーテンを持ってくることで、ワルハラ縦横の比が舞台額縁にもたらされ、ワルハラ的重要性が強調される。役者達の衣装はシンプルで、常に役者達の顔、表情が十分に見えるような照明効果は最小限にする。また、前景は比較的照明されないようにする。そうすることで観客席の暗闇からのゆるやかな移り変わりが生まれ、登場人物達が舞台前方で独白する際、観客からはっきりとは切り離されていない場所で独白することとなる。[図 12] は『ラインの黄金』第二場の上演の様子を示す写真である。

第三場のニーベルハイムはとても狭く傾いた炭坑であり、その中で全ての行動は浅浮き彫りのようなシルエットで行われる。背景は一組のカーテンによってふさがれる。カーテンは後ろから赤く照らされて、アルベリッヒの地獄の鉱山を暗示する。この場の左から、時折赤い照明がきらめく。中心には地下通路を支えているかのような大きな柱があり、それは第一場の石柱、第二場のワルハラ輪郭の再現である。アルベリッヒが大蛇に化ける場面では、アルベリッヒは深い穴の中に素早く入り込む。そしてヴォータンとローゲが言葉と身振りで大蛇の存在を暗示する。

第四場では先に述べたように、ワルハラ背景画が使われる。フライアの姿が完全に隠れるまで金貨が積み上げられる場合は、その通りに演じられると馬鹿げた印象を生み出す。そこで容易に積み上がり、遮蔽物となるように形作られた黄金を使用する。さらにこの遮蔽物は、その後ろにあるワルハラ形と同じになるように、舞台設定の中央に形成される。伝統とは異なり、場の終わりにおいてローゲが舞台から去り、舞台は完全に空っぽになる。まず前景が、それから残りの舞台設定が闇に包まれて、カーテンがゆっくりと降りる。

初演の後、11月24日、12月7、17、23日にも再上演が行われた。上演は成功し、多くの記事がアッピアの演出を賞賛している。1924年11月22日の『バーゼル新聞 (Basler Anzeiger)』は、アッピアがワーグナー演出に固有の「互いに否定し合い、共存することができない自然主義と象徴主義、現実と幻想の間の対立」³⁷⁾を解消し、同時に「本質的でないものを全て取り除き、この作品の基本的なアイデア、その純粋な知的内容をわかりやすく示す義務」³⁸⁾を果たしたという記事を載せている。また、1924年11月22日の『バーゼルニュース (Basler Nachrichten)』においては、アッピアは「ワーグナーの作品が内部から更新される必要があるという認識」³⁹⁾に基き行動し、この改革を「彼の生涯の仕事」⁴⁰⁾としたと述べられる。そして『ラインの黄金』演出は成果のある改革の手本であり、「私達は驚きと共にアッピアのアイデアの偉大さを認識する。そして、すぐそばにある例において、私達はそのアイデアを直接体験することができた」⁴¹⁾

37) Adolphe Appia Theatre artist. p.131. [Basler Anzeiger. November 22, 1924.]

38) ibid.

39) ibid. p.132. [Basler Nachrichten. November 22, 1924.]

40) ibid.

41) ibid. その他には『国民新聞 (Nationalzeitung)』や『ベルン日刊新聞 (Berner Tagblatt)』(『ベルン日刊新聞』の記述は、後に『新チューリヒ新聞 (Neue Zürcher Zeitung)』において、カール・ライレ (Karl

と賞賛される。

もちろんアッピアの伝統的ではないやり方に反対する者もいた。保守的なカトリックの新聞『バーゼル人民新聞 (Basler Volksblatt)』は伝統主義者の立場から、背景による幻想が無いことと、ワーグナーの台本に従った演出をしていないことを嘆き、アッピアの演出は「ワーグナーの芸術的意図に対する非難」⁴²⁾であり、ワーグナーは「おそらくとても怒っている」⁴³⁾に違いないと批判している。しかし初演中に猫の鳴き声の野次やブーイングが少し聞かれたが、新聞、雑誌にこのような反感はほとんど現れなかった。

『ラインの黄金』が上演される中で『ワルキューレ』のリハーサルが行われた。しかしアッピアの演出を妨げようとする者が出現した。この反主流派のリーダーはアドルフ・チンスターク (Adolf Zinsstag) で、彼はバーゼルワーグナー協会の会長、バイロイト祝祭のスイス公式代表であった。彼は依然として根本的な改革に反対するコジマ達に共感していた。1925年1月下旬、『ワルキューレ』が開幕する少し前にチンスタークは、バーゼルの新聞『展望 / 市民新聞 (Rundschau/Bürger-Zeitung)』に『ラインの黄金』演出を非難する記事を書いた。演出家の仕事は、脚本のト書きと台本によって指示された舞台設定と動作を、正確に表現することのみであるとチンスタークは主張し、アッピアの抽象的な舞台、役者達の様式化された動作、非現実的な照明を嘲笑した。チンスタークはアッピアの『ラインの黄金』演出を「理由なき破壊行為」、「冒瀆」、そして「芸術的ボルシェビキ政策」⁴⁴⁾とした。

1925年2月1日、『ワルキューレ』の初演が行われた。第一幕は全て三次元構造であり、シンプルで飾られておらず、「舞台はファンディングのための暗い側と... ワルズングのための明るい箇所に分けられ... トネリコの木がその境界線を形作る。」⁴⁵⁾ジークムントとジークリンデのための右側の場所は、暖炉からの自然な光で照明されているように見えるが、実際には上から暖炉に照明が投げ掛けられている。ノートゥングに投げかけられる光線も暖炉からの光のように見えるが、実際は近くの壁からの照明である。場の終わりにはさらに照明が弱められ、部屋全体がただの光と影にしか見えなくなる。最後には、計画通りに投げ掛けられていた影は完全に消える。大きな長方形の通路が後ろの壁に現れ、明るい月光が後ろから部屋の中に流れ込む。

第二幕には大きな灰色の立方体が使われ、これらの立方体は舞台の両側の枠を形作る。その間にある傾斜した通りは前景へと通じる⁴⁶⁾。この三次元の幾何学的な構造の後ろには大きなカーテンが位置する。このカーテンは開かれた箇所を舞台奥に残し、そこには雲が投影される。ジュー

Reyle) の記事に引用される。) において、以下のような賞賛がなされる。

「繊細なセンスと独創的創造力によって、舞台設定の全ての要素と全ての照明効果は注意深く考え抜かれた。全てが完全に調和して溶け込んでいる。」(ibid. p.132. [Nationalzeitung. November 22, 1924.])

「最も重要な成果は、観客との間に生み出される親密で深い関係であった。」(ibid. p.132. [Bernener Tagblatt. Quoted by Karl Reyle: Briefe von Adolphe Appia: Neue Zürcher Zeitung. April 17, 1966.])

⁴²⁾ ibid. p.132. [Basler Volksblatt. November 22, 1924.]

⁴³⁾ ibid.

⁴⁴⁾ ibid. p.133. [Rundschau/Bürger-Zeitung. January 25, 1925.]

⁴⁵⁾ ibid. p.133. [Notes on Die Walküre. Theater-Zeitung, Stadt, Theater, Basel. Programme No.23. A publication of the Basel Stadttheater. February 1, 1925.]

⁴⁶⁾ この通りをあまり賞賛せず、「アッピア街道 (Via Appia)」と名付ける者もいた。(ibid. p.136.)

クムントとフンディングの戦いは左奥の一番大きなブロックの上で行われ、ジークムントの体はシルエットとなり、このブロックの上に横たわる。彼の頭はブロックの縁に垂れ下がる。〔図 13〕は『ワルキューレ』第二幕の上演の様子を示す写真である。

第三幕のヴォータンとブリュンヒルデの場面は、舞台奥が見えないようにカーテンが引かれ、そのカーテンの前で演じられる。この方法は次のように賞賛された。「邪魔されることなくこの作品の音楽と意味に集中することができた。劇が外部の出来事の中で展開するのではない場、その場のために横幕を閉めることによってさらに単純化された、この全くシンプルな舞台設定を見て満足した... 第三幕のヴォータンとブリュンヒルデの対話はどれほど意図された結果を生み出したことだろう！」⁴⁷⁾ 第三幕の全体的な舞台設定は 1890 年代にアッピアがはじめて生み出したものと比べて、その構成要素がより幾何学的に簡素化、様式化されている。しかし、前者は後者に似ており、ワルキューレの岩が荒涼とした輪郭を生み出す。前景は比較的暗く保たれ、雲が投影される背景幕は明るく照明される。それによって岩のとても大きな輪郭が強調される。〔図 14〕は『ワルキューレ』第三幕の上演の様子を示す写真である。

『ワルキューレ』の上演の間、チンスタークとその支持者達はときおり猫の鳴き声の野次をするだけに留まった。しかし閉幕の時にアッピアとヴェルターリンが、大部分満足を示す観客の前に現れると、チンスターク達は叫び声、不満を示す長い's'のような音、ブーイングを爆発させた。他の観客達は拍手でこの騒動をかき消そうとしたが失敗した。三十分の大混乱が訪れた。初演から二日後の 2 月 3 日、保守的な『パーゼル人民新聞』は再びアッピアの演出を非難し、次のような記事を載せる。「この無意味な演出に対する全ての反対理由を述べても無益である... 『ワルキューレ』の第二幕、つまり『でこぼこ岩山道』のためにカーテンと共に配置された、輸送用の大きな木製コンテナのような馬鹿げたアイデアは、芸術的に敏感な観客に二度と差し出されてはならない。腹を立てなければ行ってそれを見ろ！」⁴⁸⁾ しかし、騒動や非難はあったものの、新聞や雑誌のコメント、さらに後になされるコメントは大部分が好意的なものであった。『国民新聞』は「私達の劇場はアドルフ・アッピアのデザインと原理を実現するという、とても価値があり興味深い実験を引き受けた。そして、この新しい方法のいくらかの側面は単なる実験に留まるが、それでもその刺激的な大胆さに十分な賞賛が与えられるべきだ」⁴⁹⁾と述べている。

⁴⁷⁾ *ibid.* p.136. [Quoted from an anonymous letter of support which was published by the Basel Theatre in their Programme No. 28, announcing the cancellation of the Ring project. Copy in the Appia Collection. Beinecke Library. Yale University.]

⁴⁸⁾ *ibid.* p.134. [Basler Volksblatt. February 3, 1925.]

⁴⁹⁾ *ibid.* p.133. [Nationalzeitung. February 2, 1925.]

その他の好意的な反応を以下に引用する。

「アッピアは彼の階段と立方体によって、多くの近代建築家と抽象彫刻家が目指して努力するもの、まさにそのものに到達した。一方で、触れることができる空間を、容易に気付かれるように表現すること、そして同時に図式効果、つまり明と暗、そして線と面の対照である。」(*ibid.* p.136. [Reyle, Karl: Adolphe Appias Basler "Ring"; Basler Nachrichten. September 2, 1962.])

「音楽の推進力に従い、ワルキューレ達が明るく照らされた背景に対する黒いシルエットとして現れ、地平線を形作る高い舞台の上へと登った。相互に調和、同調した彼らの運動はさまざまな像からできている一つの像を形成し、ワルキューレ達は統合された集団であるように見えた... さらに、動いている姿と静止している姿の間の対照がとても上手に使われた。そしてワルキューレ達の人間のようなあまりはつきり

『ワルキューレ』は初演に続き2月5、9、13、23日にも上演されたが、その間もチンスターク達の活動は続いた。チンスタークは『バーゼル市営劇場における芸術作品の淫売』という記事で以下のように述べている。「かわいそうな『ワルキューレ』に起ったようなことは、芸術作品にもたらされるべきでない... 第三幕の最も美しい場面が青いカーテンの前で歌われるとは！」⁵⁰⁾ またチンスタークはこの記事の中で、アッピアの演出が「卑猥さに接するほどに期待はずれ」であり、アッピアは「あまりにも行き過ぎた。今回ばかりは我慢の限界に達した」と述べている⁵¹⁾。チンスタークはアッピアの演出を、ワーグナーの作品に敬意が払われなくなるよう計算された陰謀、将来ワーグナーの作品を上演できなくさせるための陰謀であるとした。チンスタークは多くの人々による署名を計画し、ピラを準備した。チンスターク達がこのようなスキャンダルを起こしたため、バーゼルの『ニーベルングの指輪』は広く知れ渡り、その過程においてワーグナーのアイデアに対する多くの人々の共感を得た。アッピアはチンスターク達の行為を次のように述べる。「少数派が自分達の意見を押し付けるために使う方法。— それ自体では十分社会に同意される意見であるが、ここでは狭量で極端な信念によって自分とは異なる意見を受け入れなくなった。」⁵²⁾

さらにチンスターク達の活動は続き、補助金打ち切りの脅しが始まる。アッピアはポール・ブップルにその様子を次のように書いている。「彼らは私に不快な体験をさせずにはいなかった一通りにあってもだ... これらの人々は... 私の最も大切な友人であり、演出家であるオットー・ヘニクスの喉にナイフを当てた。『二者択一』。屈服して金を受け取るか、続けて一セントも受け取らないか。」⁵³⁾ このような状況の中、ヘニクスとバーゼル劇場パトロン協会の会長ルドルフ・シュワーベ (Rudolf Schwabe) は『ニーベルングの指輪』の残りの上演を断念する。上演を続けることができなくなり、アッピアはジュネーブへと戻る。1925年3月4日、アッピアは次のような手紙をカール・ライレに書いている。「敵が勝利を収めた。ヴェルターリンにとってそれはきつい一撃である。私にとっては... やめよう。バーゼルの人々にとっては？」⁵⁴⁾ また1925年3月25日、アッピアは再びバーゼルでの演出を振り返り、コポーに次のような手紙を送る。「11月21日に開幕した『ラインの黄金』は真の勝利であった... 不運にも『ワルキューレ』の準備が二ヶ月以上かかり、そのことが伝統的パイロイト主義者達に自己主張する時間を与えた... 彼らは最も汚い手段を使った... かわいそうな男[ヘニクス]は私の腕を掴み、私にゆるぎない忠誠を誓ったので、首太の百万長者達の委員会に引きずられていった。このブルジョアの権力乱用に激怒し、劇場にいる皆が同じことをした。そのため私はこの場所が完全

しない姿と彼らの硬直した槍の間の相互作用が、変わり続ける配置の中で生み出された。」(ibid. pp.136-137. [Löffler, Michael Peter: Oskar Wälterlin. Basel. 1979. p.73.])

⁵⁰⁾ ibid. p.136. [Zinsstag, Adolf: Die Prostitution eines Kunstwerkes am Basler Stadttheater; Rundschau/Bürger-Zeitung. February 6, 1925.]

⁵¹⁾ ibid. p.137. [ibid.]

⁵²⁾ The Reform and the Theatre at Basel. p.114.

⁵³⁾ Adolphe Appia Theatre artist. p.137. [Adolphe Appia to Paul Boepple in a letter dated March 11, 1925. Swiss Theatre Collection. Bern.]

⁵⁴⁾ ibid. pp.137-138. [Quoted by Reyle: Erinnerungen an Adolphe Appia; Der Bund. February 3, 1961.]

に私の場所であるとする、甘い喜びを得た... 批評家達は『ワルクューレ』を成功と判断したが、ほんの少しの、しかしとてもはっきりした反対があった... 私はまだ少し血を流しているが... 彼らがあのような騒動を起こしたため、そこにいる皆が目を開いて見たのである。」⁵⁵⁾

上演を断念したシュワーベは、自分達とは異なる意見を受け入れない反対派の振舞いに関して、多くの者が感じた苦悩と怒りを次のように述べている。「以前は『ワルクューレ』は短期間のリハーサルの後、下手に上演される単なるレパートリーの一つだったのに拍手された。力強いアッピア氏と、作品を永遠へと高める彼の重要で影響力のある舞台設定が現れず、ブリュックナー派のリアリズム様式において、岩やもみの木を味わうことができたので拍手された。経済的理由から我々の舞台が上演するように強いられる小さなオペレッタに、長い's'のような音で不満を示そうとは誰も思わなかった。昨日の決定は本質的に悲しみを感じさせる。バーゼルで何か革新的なことが試みられると、それは怒鳴り声でかき消されてしまう。私達は希望を持たずに自己主張するしかない。」⁵⁶⁾ この後、バーゼル市営劇場は1926年春、『ニーベルングの指輪』の『神々の黄昏』を広く受け入れられているパイロイトスタイルで上演した。デモを起こす人は誰もいなかった。

アッピアは1928年2月29日、ニヨンで死ぬ。しかし、アッピアの理論やデザインはその後にさまざまな影響を残す⁵⁷⁾。コジマによる支配の下、アッピアの理論を受け入れなかったパイロイトでも、徐々に変化が見られるようになる。1906年のパイロイト祝祭の後、コジマが支配者としての地位を退き、その地位はジークフリート・ワーグナー (Siegfried Wagner 1869-1930) に引き継がれる。そしてジークフリートの下で、新しい照明機器やサイクロラマが次第に導入されていく。見るできないオーケストラピットによる、観客席と舞台の分裂も廃止される。1925年の『ニーベルングの指輪』演出においては、立体で作られた岩山が使用される。

1930年、コジマ及びジークフリートが亡くなり、パイロイトはウィニフレート・ワーグナー (Winifred Wagner 1897-1980) に支配される。ウィニフレートは熱烈なナチス支持者であり、これに対しナチスはパイロイトの国家的パトロンとなる。ナチ党員達を含む古くからのワーグナー崇拜者達の中には、どんな変更であっても反ゲルマン的表現であると考える者もいた。しかし

⁵⁵⁾ Adolphe Appia. *Artist and Visionary of the Modern Theatre*. p.210. [Appia to Copeau in a letter. March 25, 1925. Quoted by Babelt-Hahn. Vol.4. p.276.]

⁵⁶⁾ Adolphe Appia *Theatre artist*. p.137. [Quoted by Reyle: Adolphe Appias Basler "Ring".]

⁵⁷⁾ "Adolphe Appia Theatre artist. (pp.141-150.)"にはアッピアのその後への影響が述べられている。ここでは既に名前が挙げられたコポーの他、マックス・ラインハルト (Max Reinhardt 1873-1943)、フセヴォロド・メイエルホリド (Vsevelo Meyerhold 1874-1940) コンスタンチン・アレクセーヴィチ・スタニスラフスキー (Konstantin Alekseevich Stanislavsky 1863-1938)、ノーマン・ベル・ゲッデス (Norman Bel Geddes 1893-1958)、エアンスト・シュテアン (Ernst Stern 1876-1954) ジョルジュ・ピトエフ (Georges Pitoëff 1884-1939)、ゲオルク・フックス (Georg Fuchs 1868-1949)、アルフレート・ローラー (Alfred Roller 1864-1935)、オスカー・シュトゥアナット (Oskar Strnad 1879-1935)、レオポルト・イエスナー (Leopold Jessner 1878-1945) などの名前が挙げられる。これらの人物達の内、コポーは「重要な、永遠に存在する原則へと私達を連れ戻したのは彼 [アッピア] である」(ibid. p.141. [Quoted by Jean Mercier: Adolphe Appia. *The Re-birth of Dramatic Art; Theatre Arts Monthly*. Vol.16. No. 8. 1932. p.629.]) というように、アッピアを自分達の先駆者として認めている。

ウィニフレートの支配下においてもパイロイトに少しずつ変化が起こり、1931年、ウィニフレートはハインツ・ティーチェン (Heinz Tietjen 1881-1967) に芸術面の指揮を任せ、さらに1932年には背景画家としてエミール・プレートリウス (Emil Preetorius 1883-1973) を雇う。プレートリウス自身は「アッピアの作品は舞台の実用性の点では、十分に考え抜かれたものではないように思われた」⁵⁸⁾と述べているが、彼が1934年にデザインした『ワルキューレ』の岩〔図15〕は、1896年以来使われてきた背景とは大きく異なり、1892年のアッピアのデザインに近い。

1951年、パイロイト祝祭が7年ぶりに開催され、『ニーベルングの指輪』も上演される。この演出を担当したのは、1943及び1944年のパイロイト祝祭においてティーチェンによる演出の下、舞台装置と衣装を担当したウィーラント・ワグナー (Wieland Wagner 1917-1966) である。このウィーラントによる1951年の演出でようやく、パイロイトにおいてはっきりとアッピアの理論が採用され、それに調和した演出が行われる。ウィーラントは、ワグナーが記述した場に関する指示までもワグナーの作品であると見なす立場を採らず、そのような記述は総譜解釈のための補助手段であると主張する。そして、ウィーラントは過去の演出形態を、時流を無視してまで保とうとするそれまでのパイロイトの姿勢を非難し、次のように述べる。「アッピアの天才的な様式の意図が、市立劇場の舞台実践に適していないと示されたこと... ようやく1927年に、パイロイトがアッピアの認識と、独自に尊重する理想像の間の中道を、ためらいながら探し始めたこと、このようなことがワグナー作品のほんとうの悲劇である。コジマ・ワグナーがアッピアの著作『音楽と演出』を拒絶したことによって、数十年の間、パイロイトはるか昔に絶えた芸術の流派の保護区となり、それによってパイロイト本来の革命的任務は、正反対のものへと変わった。」⁵⁹⁾この記述から、ウィーラントがアッピアの理論を高く評価していることを見て取ることができ、1951年の上演の様子を写した〔図16〕、〔図17〕には、実際に二次元の背景が排除され、照明による表現がなされたことが示されている。この演出は「新パイロイト様式」と呼ばれ、1951年の演出の後、ウィーラントは1958年まで変更を加えながら『ニーベルングの指輪』を16回演出することとなる⁶⁰⁾。

5. おわりに

⁵⁸⁾ *ibid.* pp.153-154. [Quoted by Marc Roth: *Staging the Master's Works: Theatre Research*. Vol.5. No.2. 1980. p.151.]

⁵⁹⁾ Wagner, Wieland: *Denkmalschutz für Wagner*. S.177; Barth, Herbert (Hg.): *Der Festspielhügel. Richard Wagners Werk in Bayreuth 1876-1976*. Paul List Verlag. München. 1973. Deutscher Taschenbuch Verlag. München. 1976. S.175-178.

⁶⁰⁾ パイロイトにおける変化については、以下の文献を参照。Adolphe Appia *Theatre artist* (pp.150-156.). / Bauer, Oswald Georg: *Hundert Jahre Werkstatt Bayreuth*; Barth. S.247-274. / 清水多吉: ヴァーグナー一家の人々 30年代パイロイトとナチズム 中公新書 1980 また、ウィーラントによる演出とその後のパイロイトでの演出の様子については、以下の文献がカラー写真付きで説明している。吉田秀和、渡辺護: *music gallery 5 パイロイト音楽祭 ニーベルングの指輪* 音楽之友社 1984

本論は自身のアッピア研究の開始点として、『ニーベルングの指輪』演出に関する記述を試みた。今回の調査の中で、アッピアの理論がバーゼルでの『ニーベルングの指輪』演出の、いくつかの点において実践されたことが確認できた。背景はワルハラ表現のみに使用され、シンプルな三次元構造が舞台を占める。音楽によって動機付けされる身振りが、ラインの乙女達によって使用される。照明がさまざまな効果を生み出す。

これらのうち、音楽によって動機付けされる身振りには、先述のダルクローズのリトミックが用いられている。アッピアは、音楽によって表現される水の暗示を伝えるために、ラインの乙女達にリトミックを使わせることを主張した。水泳やその身振り、あるいは通例の水泳装置〔図 18〕には頼らなかつた。役者達にリトミックを教えたのはグスタフ・ギュルデンシュタイン (Gustave Guldenstein 1888-1972) 博士であり、アッピアからギュルデンシュタインへの手紙にはラインの乙女達の動作について、「不適切で馬鹿げたサーカスの装置によってではなく、人間の足で... なぜなら彼女達は立ち、歩き、ジャンプする必要があるから。彼女達は水泳をまねてはならない！」⁶¹⁾と述べられている。また、アッピアによる『ラインの黄金』の第一場のデザインには「水泳装置はダメ！」⁶²⁾と縁に書かれている。

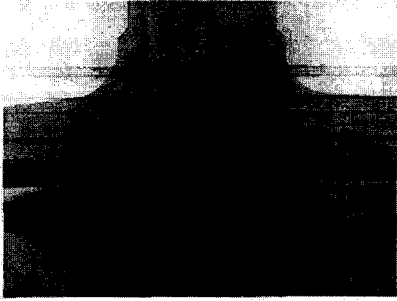
リトミックとの繋がりとしては、アッピアがバーゼルでの演出のために制作した舞台デザインと、1909年にダルクローズに与えたリトミック用のデザインとの類似も見逃すことができない。1890年代にアッピアが制作した舞台デザイン〔図 1〕から〔図 6〕は、抽象的ではっきりしないという点においてそれまでのリアリズム舞台とは一線を画すものである。しかしバーゼルでの演出用に制作されたデザインは、さらに幾何学的であるという点において、1909年にアッピアがダルクローズに送った「リズム空間」というデザイン〔図 19〕、〔図 20〕に近似している。

以上のように、『ニーベルングの指輪』演出に及ぼしたリトミックの影響は大きい。次稿ではこのリトミックというシステム、及びヘレラウにおけるダルクローズとアッピアの活動についての記述をする予定である。

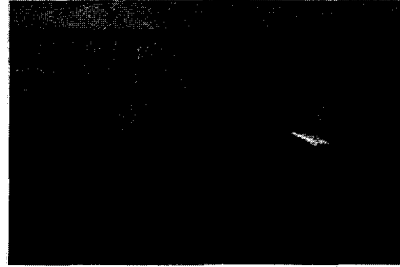
⁶¹⁾ Adolphe Appia Theatre artist. p.122. [Adolphe Appia to Guldenstein in a letter dated July 23, 1927. Quoted by Reyle: Briefe von Adolphe Appia.]

⁶²⁾ *ibid.* p.181.

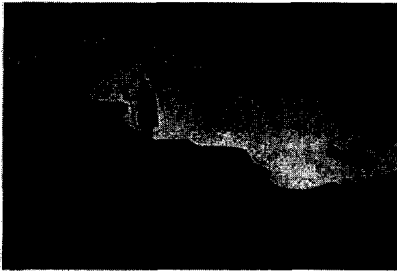
☒



〔图 1〕



〔图 2〕



〔图 3〕



〔图 4〕



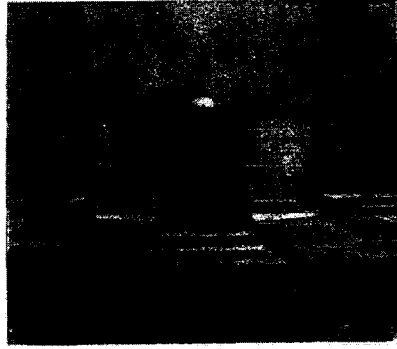
〔图 5〕



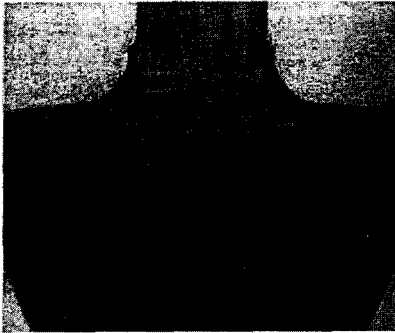
〔图 6〕



[图 7]



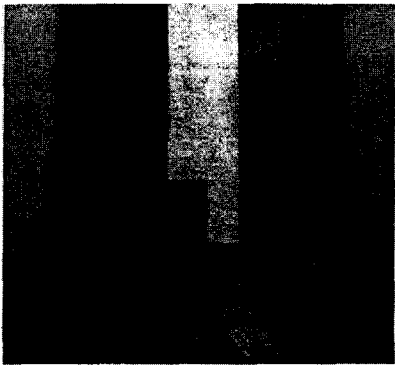
[图 8]



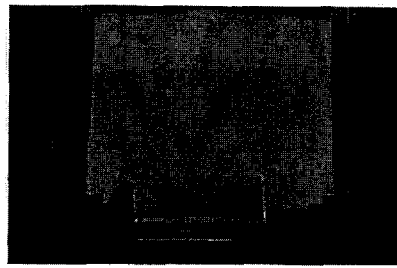
[图 9]



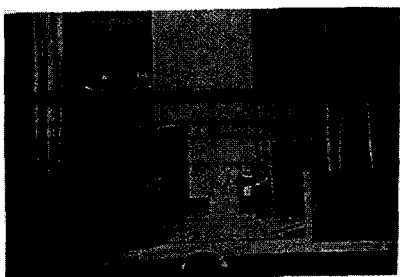
[图 10]



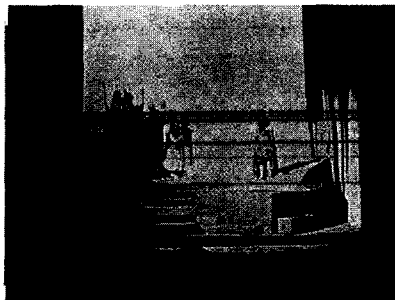
[图 11]



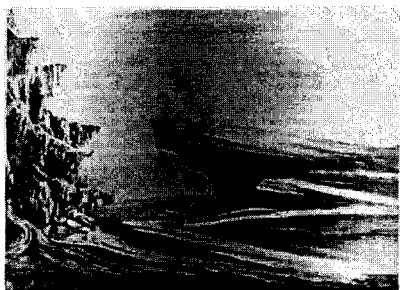
[图 12]



〔图 13〕



〔图 14〕



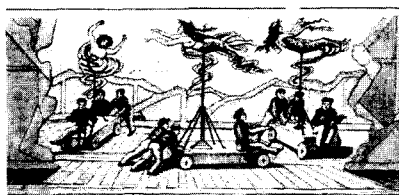
〔图 15〕



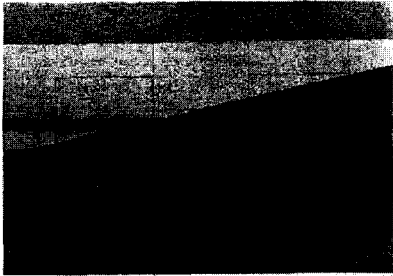
〔图 16〕



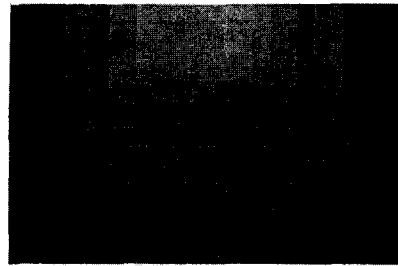
〔图 17〕



〔图 18〕



[图 19]



[图 20]

参考文献

- Appia, Adolphe: *Art Is an Attitude*; Volbach, Walther R. (tr.) / Beacham, Richard C. (ed.) : Adolphe Appia. *Essays, Scenarios, and Designs*. U·M·I Research Press. Ann Arbor / London. 1989. pp.187-189.
- Appia, Adolphe: *Actor, Space, Light, Painting; Essays, Scenarios, and Designs*. pp.183-185.
- Appia, Adolphe: *Comments on the Staging of The Ring of the Nibelungs; Essays, Scenarios, and Designs*. pp.89-99.
- Appia, Adolphe: *Comments on the Theatre; Essays, Scenarios, and Designs*. pp.173-182.
- Appia, Adolphe: *Die Musik und die Inszenierung*. F. Bruckmann A.G.. München. 1899.
- Appia, Adolphe: *Introduction to My Personal Notes; Essays, Scenarios, and Designs*. pp.41-45.
- Appia, Adolphe: *Staging Wagnerian Drama*. Translation of *La mise en scène du drame Wagnérien*. Translated with an Introduction by Peter Loeffler. Birkhäuser Verlag. Basel / Boston / Berlin 1982. Second printing. 1988.
- Appia, Adolphe: *Theatrical Experiences and Personal Investigations; Essays, Scenarios, and Designs*. pp.47-72.
- Appia, Adolphe: *The Reform and the Theatre at Basel; Essays, Scenarios, and Designs*. pp.113-115.
- Appia, Adolphe: *The Walkyrie: Commentary and Scenario for Act 3; Essays, Scenarios, and Designs*. pp.397-415.
- Appia, Adolphe: *The Work of Living Art*; H. D. Albright (tr.) / Barnard Hewitt (ed.) : Adolphe Appia's *The Work of Living Art & Man is the Measure of All Things*. University of Miami Press. 1962. Fifth printing. 1981. pp.1-119.
- Bauer, Oswald Georg: *Hundert Jahre Werkstatt Bayreuth*; Barth, Herbert (Hg.) : *Der Festspielhügel. Richard Wagners Werk in Bayreuth 1876-1976*. Paul List Verlag. München. 1973. Deutscher Taschenbuch Verlag. München. 1976. S.247-274.

Beacham, Richard C.: Adolphe Appia. Artist and Visionary of the Modern Theatre. Harwood Academic Publishers. 1994.

Beacham, Richard C.: Adolphe Appia Theatre artist. Cambridge University Press. Cambridge / New York / New Rochelle / Melbourne / Sydney. 1987.

Craig, Edward Gordon: Scene. Oxford University Press. London. 1923.

Craig, Edward Gordon: The Actor and the Über-Marionette; On the Art of the Theatre. William Heinemann Ltd. London. 1911. Fifth impression. 1957. pp.54-94.

Pretzsch, Paul (Hg.) : Cosima Wagner und Houston Stewart Chamberlain im Briefwechsel 1888-1908. Philipp Reclam jun.. Leipzig. 1934.

Volbach, Walther R.: Adolphe Appia und Houston Stewart Chamberlain; Die Musikforschung. Vol.18. No.4. 1965. S.379-389.

Wagner, Wieland: Denkmalschutz für Wagner; Barth. S.175-178.

清水多吉：ヴァーグナー家の人々 30年代パイロイトとナチズム 中公新書 1980

吉田秀和、渡辺護：music gallery 5 パイロイト音楽祭 ニーベルングの指輪 音楽之友社 1984

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；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.

(北海道大学大学院文学研究科博士後期課程二年)