HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	エルヴィン・ピスカートルの叙事的演劇に見られる群集表現
Author(s)	杉浦, 康則
Citation	独語独文学研究年報, 36, 41-61
Issue Date	2010-03
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/42881
Type	departmental bulletin paper
File Information	NJGS36_003.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

エルヴィン・ピスカートルの叙事的演劇に見られる群集表現

杉浦　康則

1 はじめに

ヨーロッパ演劇史においてエルヴィン・ピスカートル（Erwin Piscator 1893-1966）の活動は、「叙事的演劇」及びそのための舞台技術の観点から論じられる。「一連の優れた共同作業者達と共に、彼は二つの新しい作劇法のモデル、『叙事劇』及び『ドキュメンタリー作品』を生み出した。これらのモデルを実現するために彼は、例えば映写やベルトコンベアーのような、最新の舞台技術を徹底して用いた。」[1]また、ピスカートルに関する文献においてこれらの点は常に指摘されており、笠原仁も「ピスカートルの叙事詩的演劇」（1980）において次のように述べている。「叙事詩的アプローチとは[…]時代の状況を示すための諸事実を導入することによって戯曲の行動や出来事を、時代のより広い政治的、経済的、社会的コンテキストに置き、その相関関係から現代社会を支配している法則を人々に示すことなのであった。しかし、役の行動を演じる俳優をその主要な表現手段とする演劇にとってそのような情報を提示することは、明らかにその表現能力を超えていた。そこで彼は、現代のテクノロジーが可能にした新しい表現媒体、映画、幻燈、拡声器などを劇場に導入したのである。」[2]

このようにピスカートルの叙事的演劇が一般的に述べられる一方で、ギュンター・リューレ（Günther Rühle）は『共和国のための劇場（Theater für die Republik）』（1988）において、マックス・ラインハルト（Max Reinhardt 1873-1943）による演出と、プロレタリア劇場でのピスカートルによる演出の類似性に着目している。ピスカトールの試みは、「その内容においては全く異なるものであったが、その精神的な作用において、観客を劇の中に取り込もうとする、同時代のマックス・ラインハルトの試みによく似ていた」[3]。それでは、ここで述べられているラインハルトはどのような演出を試みていたのか？ヨーロッパ演劇史において「群集演出」の観点から論じられるラインハルトは、自身の演出方法について次のように述べている。「劇の経過と観客達がある隔たりによって引き離されているのではなく、劇が観客達の周りで経過することによって、[…]そして『多数の人々が上演される出来事を包み込む』ことによって、親密さをそこ［円形劇場］で生み出すことができるし、生み出さなくてはならない。[…]この強力な作用の一部はきっと、観客が役者達と同じ空間にいると感じること、大きなガラス張り展示ケースの前ではなく、ドームの中に

---

[1] Simhandl, Peter, *Theatergeschichte in einem Band*. Berlin 2001, S. 238.
[2] 笠原　仁：「ピスカートルの叙事詩的演劇」　『明治大学文学部紀要　文芸研究』所収　第四十三号　(1980)　75 頁。
[3] Rühle, Günther, *Theater für die Republik*. Frankfurt am Main 1988, Bd. 1. S. 201.

おいて観客が出来事を共に体験することによって生み出される。」[4]また、『演劇事典 1（Theaterlexikon 1)』(2001）によると、「『群集』あるいは『多くの人々』が多数の役者達によって表現される」群集演出は、次のような作用を生み出すのである。「グループの様子及び運動、一斉に歌い、語り、叫ぶこと、そして集団的身振りによって[…]特定の感情的作用が生み出されなくてはならない。観客達は統一へと溶かし合わされ、心を打たれ、高められ、可能な限り舞台行為の作用に引き込まれなくてはならない。」[5]

このようなラインハルトの群集演出にピスカートルが無関心でないことは明らかである。というのも、ピスカートル自身が次のように述べているのである。「確かに彼［ラインハルト］もまた、群集に迫らなくてはならないと感じていた。しかし彼は馴染みのないものを用い、他の岸から群集に迫ったのである。[…]観客席からの群集の共演は、計画的な考えに基いてはおらず、その結果『素敵な演出の着想』という以上の反響はなかった。」[6]そして、このピスカートルの群集演出に対する関心、及びリューレの指摘は、ピスカートルの演出に群集演出の要素が含まれている可能性を示唆しているだろう。実際、これまで群集演出の観点であまり論じられることのなかったラインハルトの同時代人達が、同様の理念に基く上演においてその作用を生み出したことは、確認されているのである[7]。そこで本稿はまず、ピスカートルによる演出がどのような理念に基くものであるのかを示すことから始める。そして、その理念の下での演出がどのような作用を生み出したのかを確認する。この理念や演出が生み出す作用に群集演出との類似性が見出されれば、ラインハルトによる演出との比較が可能になるだろう。また、ラインハルトのみならずその同時代人達による演出にも目を向けることによって、ピスカートルの活動を新たに捉え直すことができるはずである。

2 ピスカートルの演出理念

ピスカートルは、1929 年に出版される『政治的劇場（Das politische Theater)』において、人々が群集として運命を体験する時代が到来したことを告げる。「もはや個人が一人で切り離されて[…]自身の運命を体験するのではない。個人は自身の暮らす時代の政治的、経済的な大きな要因と分かち難く結び付けられている。」したがってピスカートルは、この時代における劇の主人公として、群集の運命を挙げるのである。「この時代は[…]新しい主人公を台座の上に就かせた。それは時代そのものである。もはや私的、個人的運命を持つ

[4] Fetting, Hugo (Hg.), *Max Reinhardt. Leben für das Theater*. Berlin 1989, S. 367.
[5] Brauneck, Manfred und Gérard, Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon 1*. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 628.
[6] Boeser, Knut und Vatková, Renata (Hg.), *Erwin Piscator. Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden.* Berlin 1986, Bd. 1. S. 63.
[7] 杉浦　康則：「アドルフ・アッピアとエミール・ジャック＝ダルクローズ」　『北海道大学ドイツ語学・文学研究会　独語独文学研究年報』所収　第 33 号　(2006)　53, 63 頁。

人物ではなく、時代そのもの、群集の運命が新しい劇文学の英雄的要因なのである。」[8]

ピスカートルがこのような認識に至る、初期の要因としては、第一次世界大戦が挙げられるだろう。「精神的自由及び個性の形成について絶えず議論をしていた世代全体が、突如全く抵抗することなく皆でこの集団陶酔に陥ったことは、当時 20 歳であった私には、いっそう不可解に思われた」というように、ピスカートルは人々が開戦と同時に群集として動き始める様子を目の当たりにしており、また、自身もその群集の中に加わるのである。「戦争に対し個々で抵抗することは、私には無意味であるように思われた。そして私は徴兵令を受けると、それが『運命の呼びかけ』であるかのように従った。兵役を拒否するという考えは、私には全く浮かばなかった。」[9]

ピスカートルは第一次世界大戦後、作家ヴィーラント・ヘルツフェルデ（Wieland Herzfelde 1896-1988）を通じ、ベルリンにてその仲間達と面識を持つ。彼らのほとんどはダダに属する者達で、ピスカートルは彼らと芸術についての議論を交わし、芸術は階級闘争の手段でしかないということを認識する。プロレタリアートによる組織化された闘争、権力掌握、独裁、世界革命が世界の救済であり、ロシアがピスカートル達の理想となる。このような認識は 1919 年、ケーニクスベルクに開かれた劇場「法廷」での活動においてさらにはっきりしたものとなる。「法廷」での活動の後、ケーニクスベルクからベルリンに戻る頃、ピスカートルは次のような認識に至るのである。「今や私もまた、どれほど芸術が目的のための手段でしかないか、というはっきりした考えを抱いていた。政治の手段、扇動の手段、教育の手段である。」[10]

ベルリンに戻ってきたピスカートルは、作家ヘルマン・シュラー（Hermann Schüller 1893-1948）と共にプロレタリア劇場を設立し、1920 年 10 月 14 日に初演を迎える。ピスカートルはプロレタリア劇場の指導部が努めなくてはならないこととして、次の点を挙げている。「労働者階級に属する観客の感情にはっきりとした一義的な作用をもたらすこと、全ての芸術的計画を革命の目標に従属させること、階級闘争の思想を意図的に強調し、宣伝すること。」[11]そして、このような活動をより広い層の人々に向けて行うことをピスカートルは目指していた。「未だに政治的に決心が揺れ動く無関心な群集、あるいはブルジョアの『楽しみ』方はプロレタリア国家に持ち込まれてはならないということを未だに理解しない群集。このような群集にも宣伝と教育の作用を及ぼすことがプロレタリア劇場のもう一つの任務である。」[12]そしてピスカートルは、これらの任務を遂行するためには現実を舞台上に示すことが重要であると認識するのである。「当時、私が思い描いたのは、ジャーナリズム、そして日々の現実との、遥かにより緊密な結び付きであった。」[13]プロレタリア劇

[8] Piscator, Erwin, *Das politische Theater*. Berlin 1929, S. 131.
[9] ibid., S. 12f.
[10] Boeser und Vatková, S. 17.
[11] Piscator, S. 36.
[12] ibid., S. 38f.
[13] Boeser und Vatková, S. 20.

場は 1921 年 4 月に最終上演を迎え、ピスカートルはこの上演活動の成果を次のように確認している。「プロレタリア運動のために、劇場は宣伝手段の中で第一位の地位を獲得した。報道機関や議会と全く同様、劇場は革命運動の表現方法に含められた。」[14]

このようにプロレタリアートの扇動が課題となる中、ピスカートルはそれまでの伝統的な主人公中心の演劇形態、「ドラマ的演劇」とは異なる、新たな演劇形態の必要性を認識する。「演劇のドラマ的形態と私達がそもそも名付けているものは[…]市民階級が単独で支配した場合のみ成立するということを、私は言いたかったのである。ところがプロレタリアートが共に判断を下す者として、演劇の歴史に入ってきたのであり、その瞬間、演劇の形態は再び変更されなくてはならなくなった。プロレタリアートは、既に述べたように、より広い世界観だけでなく、いわば自分自身をももたらしたため、いっそう支配的にならずにはいなかった。しかもそれはシェイクスピア的主人公（『ハムレット』）やゲーテ的主人公（『ファウスト』）のようにではない。プロレタリアートの主人公はもちろん群集であった。」[15]そしてピスカートルは、この群集の運命を決定する社会的、政治的要因をも描写する演劇形態を構想するのであり、その形態は後に「叙事的演劇」と呼ばれるようになるのである。ピスカートルは叙事的演劇について、次のような説明をしている。「叙事的演劇という言葉はとりわけ、ドイツで表現主義以降に発生したある種の演劇に関わるものである。この言葉を最も簡単に説明するなら、次のようになるだろう。ドラマ的ストーリーが描かれるだけでなく、どのような社会的、政治的状況が現代の運命を定めるのかも描写されるという点において、叙事的演劇は小説と同じなのである。そのためにはしかし、ある種の技術的手段が必要であった。」[16]

この技術的手段としてはまず、民衆劇場において用いられたスライドが挙げられる。1924 年 5 月 26 日、民衆劇場での『旗』演出において、ピスカートルは上演にスライドを用い、それによって物語の社会的背景を示すのである。ピスカートルはこのスライドについて次のように述べている。「簡潔に言うと、物語を拡大すること、そしてその背景を明らかにすること、つまり単なる戯曲の枠を超えて作品を展開させることが重要なのであった。[…]私は舞台の両側に、幅広い映写スクリーンを設置させた。登場人物達の特徴描写によって作品を開始するプロローグの際に早くも、名指しされた登場人物達の写真をこのスクリーン上に映写したのである。」[17]また、『旗』演出においては、物語の社会的背景を明らかにするための更なる手段として、スクリーン上にテクストが映し出された。作家レオ・ラーニア（Leo Lania 1896-1961）は 1929 年に『旗』演出を振り返り、この手段について次のように述べている。「舞台の左右両側にある板の上で、付加的なテクストが物語の説明をするのであるが、これらの板が教育の原則となり、後に続く全ての演出にこの原則は引き継が

14 ibid., S. 22.
15 Hoffmann, Ludwig (Hg.), *Erwin Piscator. Theater Film Politik*. Berlin 1980, S. 108.
16 ibid., S. 195.
17 Boeser und Vatková, S. 45.

れ、完成させられた。」[18]このようにスライドという新しい手段によって、群集の運命を決める社会的要因が表現されるようになり、表現手段はスライドに止まらずに拡大されていく[19]。

例えば、ピスカートルは 1925 年 7 月 12 日の『それにもかかわらず！』演出において、初めて映画を演出に組み入れるのであるが、この映画も叙事的表現のための手段となる。1925 年春、ピスカートルは作家フェリクス・ガスバッラ（Felix Gasbarra 1895-1985）による、スパルタクスの蜂起からロシア革命までの革命史のレビューを、ゴーゼン山脈での夏至祝祭において上演する予定であった。「私達は大規模な上演を計画していた。2,000 人の協力者達が予定されていた。20 台の大きな投光装置が円形劇場のような盆地を照らさなくてはならなかった。」[20]しかしこの演出の準備段階においてピスカートルは、ドイツ共産党から、グローセス・シャウシュピールハウスで上演を行うよう要求される。ピスカートルはこの要求に応じ、予定していたレビューのうち、開戦からリープクネヒト及びルクセンブルクの暗殺までの部分を、『それにもかかわらず！』というタイトルで上演することに決める。

ピスカートルによると、この『それにもかかわらず！』演出において「初めて映画が組織的に舞台の出来事と結び付けられることとなった」。そして、この上演において「映画は『旗』演出の際のスライドと同じ方針で用いられた」のである。「『それにもかかわらず！』において映画はドキュメントであった。国立中央公文書館の資料のうち[…]とりわけ、信頼できる戦争の録画、動員解除の録画、ヨーロッパの支配者の家系全てを含むパレードなどを私達は用いた。この録画は戦争の恐ろしさを容赦なく示した。火炎放射器を用いた攻撃、引き裂かれた死体の山、燃える都市。[…]これらの画像は 100 回の小講演よりも、揺さぶるようにプロレタリアートの群集に作用を及ぼすに違いなかった。」[21]

また、1927 年 11 月 12 日のピスカートル舞台での『ラスプーチン、ロマノフ家の人々、戦争、そしてロマノフ家の人々に対して反乱を起こした民族』（以下『ラスプーチン』）演

---

[18] ibid., S. 48.

[19] 1919 年秋、ピスカートルは「法廷」において映画を演出に用いる構想を抱いている。「映画の中で戦闘が示された、いくつかの塹壕の場面」という構想は実現されなかったが、ピスカートルは「映画によって場を転換するとことを、大まかな輪郭で構想していた」のである。Tode, Thomas, ‚Wir sprengen die Guckkastenbühne!', in: Schwaiger, Michael (Hg.), *Bertolt Brecht und Erwin Piscator*. Wien 2004, S. 17. また、1920 年 5 月、ピスカートルは画家ジョージ・グロス（George Grosz 1893-1959）に宛て、次のような手紙を送っている。「私は今度の秋、フランクフルト・アム・マインに劇場を開こうと思っている。―― しかも映画の上演やグラモフォン等が共に作用する劇場である。」Schwaiger, Michael, ‚Einbruch der Wirklichkeit', in: Schwaiger, S. 13. その後、1924 年 5 月 26 日の『旗』演出においても映画の使用が計画されるが、この計画も実現されず、代わりにスライドが用いられる。1925 年 7 月 12 日、ドイツ共産党の党大会においてピスカートルは『それにもかかわらず！』を上演し、ここで初めて映画を演出に組み入れる。

[20] Boeser und Vatková, S. 60.

[21] ibid., S. 62.

出[22]も、同様の理念の下で行われた。ピスカートルはこの作品を読んだ際に次のような感想を抱く。「この劇にはたった一つだけ欠点があった[…]。この劇はラスプーチンの個人的、私的運命に限定されていたのである。[…]私達は『興味深い人物達』ではなく、歴史的テーマから出発しなくてはならなかった。そしてこのテーマとは 1914 から 17 年のヨーロッパの運命であった。」[23]そこで、ピスカートルは『ラスプーチン』演出においても、この時代に生きる人々の運命を映画によって明らかにするのである[24]。「1917 年の革命もまた、一度きりの偶然の現象であるかのような印象を与えてはならなかった。この革命もまた、避けることや逃れることができない、何百年もの進展の成果として意識されなくてはならなかった。貧困、食糧不足、陰鬱さ、抑圧そして流血を用いて抑えられる暴動は、何度も繰り返され何度も高まり、1917 年の勝利のファンファーレで爆発するテーマであるように、示されなくてはならなかった。」[25]そして、ピスカートルにとってこのようにして示される時代は、当然ながら克服されるべき時代であった。「1914 から 18 年までの間に、ヨーロッパの政治に未曾有の崩壊をもたらした全ての勢力の像を示すことが、私にとって重要なことであった。しかし時代に合ったテーマを扱う劇場の任務は、歴史的出来事をそれ自体のために描き出すことに尽きない。この劇場はそれらの出来事から現代への教訓を引き出さなくてはならない[…]。私達はこの劇場を時代を映す鏡としてのみではなく、時代を変え

---

[22] ピスカートルは『ラスプーチン』演出について次のように述べている。「このシーズンの全上演、それどころか、そもそも私の全演出の中でも、戯曲『ラスプーチン』が最も強い反響、最も明確な作用を生み出した。それまで批評家及びブルジョアの観客は、私の演出の政治的意図を美学的観点から軽く片付け、議論を『純粋芸術』のレベルへと押し込む試みを繰り返してきた。しかし『ラスプーチン』以降、このような可能性はもはやなくなった。この上演がとても明確に政治的事件として評価されたこと[…]それはこの演出の本質的特徴を表しており、この演出において、自身の意図を最も鋭く明確に実現する機会を、私が手にしたという証拠でもある。」ibid., S. 197.

[23] Piscator, S. 161.

[24] 演出の準備のために、歴史家モーリス・パレオローグ（Maurice Paléologue 1859-1944）の『世界大戦時のツァーの宮廷にて』を読んだピスカートルは、次のように述べている。「あの歳月の全ての出来事は、避けることのできない連続する一つのまとまりであるというイメージを、この本が私に強く伝えた。[…]地球の上で全ての出来事がとても緊密に結び付けられて、互いに関連付けられて展開するイメージが、私の中で逃れられないものとなった。したがってこの本を読むことによって、二つのことが結果として生み出された。劇の骨格として地球儀、あるいは少なくとも地球儀の半分を用いること。ラスプーチンの運命を、全ヨーロッパの運命のレビューへと拡大すること。この二つの視点の下、私達は改作に取り掛かった。」Boeser und Vatková, S. 180. つまり〔図 1〕及び〔図 2〕に示される半球形の舞台装置そのものが、映画やスライドなどの装置と同様に、時代の運命を表すために用いられたのである。

また、『ラスプーチン』演出においては「カレンダー」と呼ばれる亜麻布が張られた枠が用いられた。カレンダーには下方から上方へと流れるようにテクストが映写された。ピスカートルはこのカレンダーについて次のように述べている。「カレンダーはこの歴史的テーマを[…]舞台という手段のみでは処理することができないということから生み出された。[…]カレンダーはいわばメモ帳であり、このカレンダーにおいて私達は、続けざまに劇の出来事を示し、注釈を加えた。」ibid., S. 188. つまり『ラスプーチン』演出のカレンダーは、『旗』演出においてテクストを映し出したスクリーンと同様の意図で用いられたのである。

[25] ibid., S. 190.

るための手段と見なす。」[26]

本章ではピスカートルの活動の節目となる演出のみを取り上げ、その理念を確認した。これらの演出にはピスカートルの基本的な考え方が明確に反映されているからである。プロレタリアートの群集にその運命を示す演劇、社会的な広がりを持った歴史的因果関係を表現する演劇をピスカートルは目指していたのである。では、このような理念に基く演出は、実際にはプロレタリアートの群集に対してどのような作用を及ぼしたのであろうか？

3　ピスカートルの演出によって生み出される作用

1920 年 10 月 14 日、プロレタリア劇場で上演された『ロシアの日』は、『敵対者（Der Gegner)』の 1920 / 21 年第四号によると次のように幕を閉じることになる。まず、ドイツ人労働者の「闘争、闘争、闘争」という声に続き、「全ての方向から」、「闘争、闘争、闘争」という声が発せられる。そしてドイツ人労働者の「全てをロシアのために、全てをロシアのために、ソビエトロシア万歳！」の声に続き、「鳴り響くコーラスが叫び声を繰り返す」。「舞台上に群集が登場する。」そして「全ての方向から舞台上へと群集が突進し、『兄弟達、仲間達よ、一つにまとまれ。』という叫び声と共に遮断棒を破壊し、踏み潰す」。「ドイツ人労働者がインターナショナルの第一節を朗読し、ロシアの制服を身に付けたファンファーレ吹奏者が歩み出て、インターナショナルを吹奏する。舞台上のコーラス隊、そして同様に観客もこれに加わる。」[27]

1921 年 4 月 10 日のプロレタリア劇場での『外国人労働者達』演出に関しては、4 月 12 日の『赤旗（Die Rote Fahne)』において、次のような批評がなされ、この演出が観客を舞台上の出来事に巻き込んでいることが確認される。「劇と現実が全く思いもよらない手法で、互いに混じり合うことは、この劇場の根本的に新しい点である。劇場にいるのか集会にいるのかが、しばしばわからなくなり、あなたは介入し、力を貸し、野次を飛ばさなくてはならないと考える。劇と現実の境界が消える。[…]観客は、ここで現実生活を眺めたと感じ、劇作品ではなく現実生活の一端の目撃者であると感じる。」[28]

1924 年 5 月 26 日の民衆劇場での『旗』演出によって生み出された作用に関しては、1929 年 3 月 25 日の講演においてピスカートルが次のように述べている。「当時、つまり 1896 年の新聞原本からの切り抜き、声明、ポスターなどの記録によって、出来事を舞台ストーリーの段階から記録に基づくストーリーに転じるという任務、そしてこれらの出来事の現実性を意図的にはっきりと観客に示すという任務が、この上演に課せられた。[…]舞台と観客席を区分する壁は崩壊した。建物全体が集会の空間となった。観客席が舞台に結び付け

[26] ibid., S. 199.
[27] ibid., S. 33.
[28] Rühle, Bd. 1. S. 201.

られた。」[29]

第三回帝国議会選挙の前にドイツ共産党からの要請を受けたピスカートルは、ベルリンにて『赤い騒ぎのレビュー』を上演する。1924 年 11 月 22 日に開始された上演は、12 月 7 日に選挙が行われるまでの間に 14 回催され、12 月 8 日の『赤旗』は上演について次のように述べている。「数万人のプロレタリアートの男女が、ここ 14 日間でそれぞれの地区においてこのレビューを観た。[…]興奮し、度を越した要求をする観客に、この劇の場面が及ぼす作用は例のないものである。このように共に行動する、それどころか共に演じさえする群集は、他の劇場には見られない。」[30]

1925 年 7 月 12 日、『それにもかかわらず！』演出がグローセス・シャウシュピールハウスで行われる。この演出のプログラムには「映画：動員、行進、殺戮が始まる」、あるいは「映画：殺戮はさらに続く（世界大戦での戦闘からの信頼できる録画）」という説明書きがあり、映画による群集表現がなされたことを示している。そして、物語は「前線で戦う赤軍兵士達が舞台上へと行進する」ことで幕を閉じる[31]。また、前章において引用したとおり、この演出においては「国立中央公文書館の資料のうち[…]とりわけ、信頼できる戦争の録画、動員解除の録画、ヨーロッパの支配者の家系全てを含むパレードなど」が映画によって示されたのである。ピスカートル自身の報告によると、『それにもかかわらず！』の上演には何千もの人々が訪れ、観客は次のように舞台上の出来事に巻き込まれた。「この群集が演出を引き受けた。建物を満たすおおよそ全ての者達が、活動的にこの時代を体験した。それはまさに彼らの運命であり、彼らの目の前で展開される彼ら自身の悲劇であった。劇場は彼らにとって現実となった。そしてまもなく劇場は、観客席と向き合う舞台ではなくなり、一つの大きな集会ホール、一つの大戦場、一つの大デモンストレーションとなった。この晩、政治的劇場の扇動力を決定的に証明したのは、この統一性であった。」[32]

1927 年 9 月 3 日、『どっこい、私達は生きている！』演出によってピスカートル舞台は開幕する[33]。ピスカートルは、この演出を観たプロレタリアートについて次のように述べてい

---

[29] Hoffmann, S. 68.
[30] Boeser und Vatková, S. 54.
[31] ibid., S. 66ff.
[32] ibid., S. 64.
[33] ピスカートルはノレンドルフ広場のピスカートル舞台を、「プロレタリアートのイデオロギー的解放のために、その手段を用いる革命的劇場」と定義する。Piscator, S. 120. しかしその一方で、プロレタリアートのみでこの劇場の活動を支えることは不可能であり、採算性を考慮したブルジョア的な劇場経営をしなくてはならないという矛盾を、この劇場は抱えていた。ピスカートル舞台は劇場使用料及び税金によって、年間約 300,000 マルクを必要とした。上演シーズンは年間約 10 ヶ月であるため、毎晩約 1,000 マルクの負担ということになる。民衆劇場の特別グループ（民衆劇場の構成員のうち、青少年労働者達が形成する民衆劇場青年団は、新しく作られたピスカートル舞台に集まり、民衆劇場の特別グループを独自に形成した。この特別グループの構成員数は、ピスカートル舞台の開幕時には 16,000 であった。ibid., S. 117f.）の構成員の入場料は 1.5 マルクに固定されており、全 1,100 席のうち 200 から 250 席がこれらの構成員に予約されていた。したがって、より高価な平土間席（約 16 マルク）で観劇するブルジョア達がこの劇場の経費を支えていたのである。Gleber, Klaus, *Theater und Öffentlichkeit*. Frankfurt am

る。「監獄の場の後、そして『首をつるか、それとも世界を変えるか、ただ一つしかない』という母メラーの最後の言葉の後、カーテンが降りるとプロレタリアートの若者達が自発的に『インターナショナル』を歌い出し、それには私達全員が加わり、終わりまで歌われた。」[34]また、1927 年 11 月 12 日の『赤旗』によると、ピスカートル舞台での『ラスプーチン』演出においては「苦しみ、腹を空かせた群集の歩みがペトログラードの通りに轟く」、あるいは「ロマノフ家に対する最終行為、冬宮への突撃、群集の最終的勝利が通りで遂行される」というように、映画による群集表現がなされ、最後には「レーニンが社会主義の建設を求め、歓喜する群集に呼びかける」中、「プロレタリアートの観客は非常に強烈な感銘を受けながら、ピスカートルの劇場を去る」のであった[35]。

さて、このように見てくると、ピスカートルの演出によってプロレタリアートの観客が舞台上の出来事に巻き込まれていることは明らかである。そして、このような作用が生み出される際には、やはり叙事的表現が大きな役割を果たしたと考えられる。つまり、『ロシアの日』の上演において用いられた〔図 3〕のような背景としての地図、あるいはその後の演出において用いられたスライド、映画及びその他の舞台装置によって、その場の社会的因果関係が示され、観客がそれを認識することによって劇場全体が集会の場となったと考えられるのである。そして、群集を主人公とし、その運命を示そうとするピスカートルの叙事的演劇は、もちろん群集表現を内在的に含んでいたのであり、この群集表現それ自体が生み出す作用、観客を舞台上の出来事に巻き込む作用がその力を発揮したと捉えることもできるだろう。『ラスプーチン』演出や『それにもかかわらず！』演出での映写、〔図 4〕に示される 1926 年 2 月 20 日の『高潮』演出での映写などは、物語の社会的背景としての群集表現なのである。

このようなピスカートルの叙事的演劇において、映像による群集表現が観客に呼び起こす作用は、逆にその表現が用いられなかった場面に対する、演劇批評家ヘルベルト・イェーリング（Herbert Jhering 1888-1977）の批評から推し量ることができる。イェーリングは 1927 年 11 月 11 日の『ベルリン株式新報（Berliner Börsen-Courier)』において、次のように述べている。「ロシア革命の群集描写は、劇場よりも映画においてより強い作用をもたらす。最後のいくつかの場面においては、ラスプーチンの場面と皇后の場面の合間に、もはや群集の登場を言葉で表現するのではなく、群集の画像を用いてさえいれば、より時間を節約でき、明確さの点においてもより目的にかなったものとなったのだが。[…]映画であれば素晴らしい最後の場面が可能であったのだが。[…]映画の達人ピスカトールは、こ

Main 1979, S. 147. そのため、プロレタリアートとブルジョアによって観客席は二分されることになった。1927 年 9 月 5 日の『ゲルマニア（Germania)』においては『どっこい、私達は生きている！』演出に関して次のように述べられている。「桟敷席から拍手が鳴り響く場合、それは第一にこの劇場が果たす『政治的任務』に向けられているようだ。平土間席からの大きな拍手は、いずれの場合においても、思い切りの良い芸術的演出の意志に向けられた。」Piscator, S. 157f.

[34] Boeser und Vatková, S. 164f.

[35] Rühle, Bd. 2. S. 816.

こでは手段の選択を誤った。」[36]

そして、このように群集表現を内在させる叙事的演劇にその力を発揮させるであろう劇場が、上述の演出と並行する時期に、ピスカートルとバウハウス初代校長のヴァルター・グロピウス（Walter Gropius 1883-1969）によって考案されることとなる。舞台と観客を結び付けるであろう機械装置としての劇場、「全体劇場（Totaltheater）」である。

4　全体劇場

ピスカートルは 1926 年夏の休暇に、作家エルンスト・トラー（Ernst Toller 1893-1939）と共にバンドールへ向かう。この休暇には劇作家ヴィルヘルム・ヘルツォーク（Wilhelm Herzog 1884-1960）、演出家エーリヒ・エンゲル（Erich Engel 1891-1966）、作家オットー・カッツ（Otto Katz 1895-1952）が同行しており、新劇場を設立する計画が話題となる。「半年後には既に現実となるだろうとは、おそらく当時はまだ誰も本気で考えはしなかった、夏の話し合いである。なぜなら、依然として私達の話し合いは全て『それで、誰がその金をくれるのか？』という困難な問いで締めくくられていたから。」[37]しかしながら役者ティラ・ドゥリュー（Tilla Durieux 1880-1971）の仲介によって、ピスカートルはベルリンのシュルトハイス・パッツェンホーファー醸造コンツェルン総支配人、ルートヴィヒ・カッツェンエレンボーゲン（Ludwig Katzenellenbogen 1877-1944）と面識を持ち、一シーズンの上演に必要と思われる 400,000 マルクがカッツェンエレンボーゲンによって調達されることとなる。新劇場設立計画は実現可能となり、ピスカートルは新劇場の構想をグロピウスに委ねる。

ピスカートルが新劇場として思い描いていたのは、機械装置としての劇場であった。「タイプライターのように、技術的に細部に至るまで設計された劇場機械装置のようなもの、照明の最新手段、垂直及び水平方向への移動と回転のための最新手段を備えた装置、数多くの映画室、拡声器等を備えた装置が私に思い浮かんだ。」[38]ピスカートルがこのような劇場を思い描く一方で、バウハウスにおいては機械装置としての劇場によって舞台と観客を結び付けることが既に提案されていた。ハンガリー出身のバウハウス教師、ラースロー・モホリ＝ナジ（László Moholy-Nagy 1895-1946）は「劇場、サーカス、ヴァリエテ（Theater, Zirkus, Varieté）」（1925）において 1924 年からの構想、「全体性の劇場（Theater der Totalität）」を提案するが、この劇場は次のようにさまざまな装置の使用を見込んでいたのである。「舞台上で物体が機械装置によって移動させられるようになったということ。この事実によって、これまで一般に水平方向に構成された空間内での運動が、垂直方向への運

[36] ibid., S. 814.
[37] Boeser und Vatková, S. 145.
[38] ibid., S. 146.

動の可能性を増したのである。映画、自動車、エレベーター、飛行機、そして他の機械[…]のような複雑な装置の使用を妨げるものは何もない。」[39]また、この劇場には次のような舞台と観客の関係の改善も見込まれていた。「今日の劇場においては、舞台と観客の間に創造的関係及び緊張を生み出すには、両者が互いにあまりにも切り離されており、あまりにも能動的な側と受動的な側に分けられている。群集が黙って観劇し、単に内的に刺激されるだけでなく、群集が介入し共に行動する[…]という能動性が、最終的には生み出されなくてはならないのである。」[40]そしておそらくこの提案に答える形で 1924 年に考案されたのが、グロピウスの建築事務所で働いていたハンガリー建築家、ファルカシュ・モルナール（Farkas Molnár 1897-1945）の U－劇場である。〔図 5〕に示されるこの劇場においては、観客席の領域まで長く延びる前舞台を取り囲む形で、U 字型の観客席が形成されることとなっていた。また、前舞台の後ろにある額縁舞台は、観客席に転換することができ、それによって円形劇場が形成されることになっていた[41]。

このU－劇場と同様、グロピウスによって考案される劇場もまた、観客席によって取り囲まれる円形劇場への変形が考慮された、装置としての劇場であった。グロピウスは 1927 年 11 月 2 日の『ベルリン日報（Berliner Tageblatt）』において「ベルリンにおけるピスカートルの劇場新築を考慮した、現代劇場建築について（Vom modernen Theaterbau, unter Berücksichtigung des Piscatortheaterneubaus in Berlin）」を公にする。ここでグロピウスは、新劇場の機能の説明に先立ち次のように述べている。「舞台構造史においては、舞台上での出来事のための空間基本形態は三つに区分される。円形劇場[…]半円形劇場[…]覗き舞台あるいは『額縁舞台』[…]。私達が今日知っているのは、これらの劇場形態のうちほぼ最後の形態のみ、覗き舞台のみである。そしてこの舞台には、観客から切り離された舞台の中に、観客を積極的には結び付けないという大きな欠点がある。」この現状に対してグロピウスは全体劇場を提案する。「私の『全体劇場』（ドイツ帝国特許）においては、目的に合った技術装置を利用し、ある一つの上演において覗き舞台、前舞台、あるいは円形劇場、場合によってはこれらの舞台のうちいくつかの上において同時に演じることが、その都度の演出家に可能となる。」全体劇場の覗き舞台は三分割されており、「中央の舞台において、あるいは左右にある舞台のどちらか一方において、あるいは三つの舞台全てにおいて同時に上演することができる。」「比較的小さな前方の平土間板は沈み去ることができ、その結果、平土間板からは地下において観客席の列が取り外され、覗き舞台の前に位置する前舞台として利用することができる[…]。しかし大きな平土間板がその中央を軸として 180 度回転すると、この建物は完全にその姿を変える！そうなると大きな平土間板に埋め込まれ、沈み去ることができる小さい板は、全方向を上昇する観客の列に取り囲まれた円形

[39] Moholy-Nagy, Laszlo, ‚Theater, Zirkus, Varieté', in: Wingler, Hans M. (Hg.), *Die Bühne im Bauhaus*. Mainz 1985, S. 54.
[40] ibid., S. 54f.
[41] Woll, Stefan, *Das Totaltheater. Ein Project von Walter Gropius und Erwin Piscator*. Berlin 1984, S. 113.

劇場として、この建物の中心に位置するのである！上演の最中にも、この回転は機械によって実行することができる！下方から階段を上って、またはこのように平土間板が位置する際に、覗き舞台へと続く通路を通って、あるいは天井から下方へと降りる足場及び階段を通って、役者は円形舞台上にたどり着く。」このような全体劇場の三形態のうち、〔図 6〕は覗き舞台、〔図 7〕は前舞台、〔図 8〕は円形劇場を表している。

この空間はまた、次のように映写を考慮した構造となっている。「私の『全体劇場』において、私は映写を三つの覗き舞台のみに[…]予定していたのではなく、観客席全体 —— 壁及び天井 —— にも映写をすることができる（ドイツ帝国特許)。このために、観客席の支柱 12 本の間に映写幕が張られ、この透き通った映写幕上に［…]幕の後方から同時に映写がなされる。その結果、観客が例えば波のうねる海の中央にいたり、人々の群集が観客に向かって全方向から進んできたりする。[…]つまりこれまでの映写面（映画）に映写空間が取って代わるのである。」そして、グロピウスはこれらの技術的装置や仕掛けは全て「観客が舞台の出来事の真ん中に巻き込まれ、出来事の場に空間的に属し、出来事から幕の後ろへと逃げ去れないようにするための」手段であると考えている[42]。

上述の通り、全体劇場の構想においては、観客に取り囲まれた円形劇場、そして群集が観客に向かって全方向から進んでくる映写空間が計画されている。また、観客を舞台上の出来事に巻き込む作用も考慮されている。完成されればピスカートルの叙事的演劇が、その力を発揮することは明白であろう。作家エーリヒ・ケストナー（Erich Kästner 1899-1974）は、この全体劇場がピスカートルの思い描くとおりに観客を舞台上の出来事に巻き込むであろうことを見て取り、1927 年 11 月 20 日の『新ライプチヒ新聞（Neue Leipziger Zeitung)』において次のように述べている。「宮廷劇場において形成された観客と舞台を区分する壁を、完全に突破すること。ピスカートルの舞台形態の基礎となるのは、ひとえにこの理念である。[…]したがってピスカートルは —— 彼とグロピウスの計画は変更されなくてはならなかったのではあるが —— 宮廷劇場の型式とはすっかり縁を切ったのである。劇と観客の分離は克服されている。言葉、照明、映画、そして音楽はもはやその位置を固定されていない。観客の注意は一方的に方向付けられているのではなく、ピスカートルが場合に応じて関心の向かう方向を定めるのである。[…]観客は無条件でピスカートルの動的原理に身を任せなくてはならない。」[43]

〔図 9〕に示されるグロピウスの全体劇場の模型は 1927 年春に完成する。そしてピスカートルは、この全体劇場がすぐに完成することを期待する。しかし、ハレ門付近に敷地を買うための、ベルリン市との交渉が水泡に帰したのに加え、建築に必要な費用を聞いたカッツェンエレンボーゲンはこの計画から退く。1927 年 3 月 22 日のカッツからカッツェンエレンボーゲンへの手紙によると、グロピウスは 1,800,000 マルクを全体劇場の建築に用い

[42] Boeser und Vatková, S. 148f.
[43] Görtz, Franz Josef (Hg.), *Erich Kästner. Splitter und Balken. Publizistik*. München 1998, S. 99ff.

ようとしていたのである[44]。このようにして、新劇場設立計画は計画に止まり、ピスカートルの理想は実現されなかったのである。

5　ピスカートルによる演出の位置付け

本稿においてはこれまでに、ピスカートルの演出理念及び演出が生み出す作用を概観した。そしてその中で、ピスカートルの叙事的演劇が、群集表現を内在的に含んでいることが示された。また、計画に止まるものの、ピスカートルの叙事的演劇が力を発揮するであろう全体劇場の設立が、ピスカートルとグロピウスによって考案されていたことも確認した。本章においては、ラインハルトとその同時代人達による演出を概観することによって、ピスカートルによる演出の位置付けを試みる。

本稿の冒頭において述べたとおり、ラインハルトは円形劇場での群集演出によって、観客が役者と同じ空間にいると感じる演劇、観客が出来事を共に体験する演劇を目指していた。そして、ラインハルトが望んだのは、日常や政治とは関わりのない祝祭演劇であった。ラインハルトは既に 1901 年、「壮大な作用を生み出す大芸術のための大舞台、祝祭劇場」を想定しており、それは「日常から切り離され」、「円形劇場の形態をとり」、「その中央では[…]観客の真ん中に役者が位置し、群集と化した観客自体が巻き込まれ、作品及び物語の展開の一部とさえなる」[45]。このような祝祭劇場において、ラインハルトは次のように観客を日常とは異なる空間に連れ出そうとしたのである。「私は人々を再び楽しませる劇場を思い描いている。自身を覆う陰鬱な日々の惨めさから、人々を朗らかで澄んだ美の空間の中へと連れ出す劇場である。劇場内で繰り返し自身の惨めさを再発見することに、人々がどれほどうんざりしているか、そして人々がどれほどより明るい色彩や向上した生活を望んでいるかを、私は感じている。」[46]

このような理念の下でのラインハルトによる演出は、確かに舞台と観客を結び付ける作用を生み出し、観客は舞台上の出来事を共に体験した。例えば 1914 年 4 月 30 日のベルリン、サーカス・ブッシュでの『奇跡』演出に関して、5 月 24 日の『現代（Der Tag)』において修道院長代理フランツ・カウフマン（Franz Kaufmann 1886-1944）は、演出に引き込まれた観客の様子を次のように述べている。「何千もの人々が毎晩そこで劇の上演に耳を傾け、

---

[44] Woll, S. 120.
[45] Fetting, S. 76.
[46] ibid., S. 73. このようなラインハルトの理念は、過酷な社会状況の下においても変わることがなかった。日常とは関わりのない世界に観客を連れ出そうとするラインハルトの演出を、ピスカートルは次のように否定的に捉えている。「外の通りにおいて、労働者が機関銃及び火炎放射器によって追い返され、ポツダム及びユーテルボークからベルリンへ行進する軍部隊と装甲車の轟の中で家々が振動する一方、客がわずかにしかいない平土間席と空っぽの桟敷席の前で『イギリスのヘンリー四世』の運命、あるいはシェイクスピアの『お気に召すまま』（ラインハルト）の幕が上がる。」Piscator, S. 32f.

観劇している。八日間の上演期間再延長が発表されている。殺到がそれほどすごいのである。サーカスの中は上演の際静まり返っており、ささやき声もなく、笑い声も響かず、あらゆる地位からなる観客の表情には、真面目でほとんど敬虔な気分が現れている。」[47]

また、ラインハルトの演出に対し、当時の演出家の中にはフィルマン・ジェミエ（Firmin Gémier 1869-1933）のようにラインハルトからの影響を否定し、群集演出が自らの構想であることを主張する者もいる[48]。実際、1903 年にローザンヌのボリュ広場において、スイスの作曲家エミール・ジャック＝ダルクローズ（Emile Jaques-Dalcroze 1865-1950）作『ヴォー州フェスティヴァル』をジェミエが演出した際には、2000 人の端役の参加が必要とされた。ジェミエはこの演出を次のように回顧している。「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。」[49]また、ダルクローズも、群集によって生み出される舞台と観客のつながりに関して、次のように述べている。「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、舞台と観客とのつながりを生みだすのである。」[50]そして、このダルクローズと共にヘレラウで活躍する舞台装置家アドルフ・アッピア（Adolphe Appia 1862-1928）も観客の問題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（La mise en scène du drame Wagnérien）』において既に、当時の観客が「はなはだしい受身の状態にある」[51]ことを批判しているのである。

ヘレラウにおけるダルクローズ等の取り組みは、その成果を祝祭という形で示すことになり、〔図 10〕には 1912 年 6 月 28 日から 7 月 11 日までリトミックを用いて上演された『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」の場の様子が示されている。この場には数多くの演者達が見られ、その様子は〔図 11〕のようなラインハルトの群集演出を思い起こさせる。また、『オルフェオとエウリディーチェ』演出はダルクローズ協会のホールにおいて行われるのであるが、このホールの中に観客と役者の両方が位置し、役者と観客の間を遮る物は何もないというように、ホールそのものにも、舞台と観客を結び付

---

47 Braulich, Heinrich, *Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit*. Berlin 1969, S. 134.

48 ブランシャール，ポール：『演出の歴史』 白水社 (1961) 106-107 頁。

49 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」 『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』所収 全音楽譜出版社 (1977) 55-56 頁。

50 ジャック＝ダルクローズ，エミール：「楽劇におけるリズム・身振りと批評家に対して」 ジャック＝ダルクローズ，エミール：『リズム・音楽・教育』所収 開成出版 (2003) 104 頁。

51 Appia, Adolphe, *Staging Wagnerian Drama*. Basel 1982, p. 44.

ける工夫がなされていた。

また、ロシアにおいても群集演出が見られるようになる。プロレタリア演劇の指導者プラトン・ケルジェンツェフ（Platon M. Kerschenzew 1881-1940）は 1917 年 10 月、来たるべき革命的時代における野外群集劇場の重要性を認識し、1918 年初頭、『創造的劇場（Tvorčeskij teatr)』を出版する。ここではプロレタリア劇場の活動についての理論的構想が述べられており、ケルジェンツェフは群集劇場において舞台と観客の区分を取り払おうと考えている。そして、舞台と観客席の統一を生み出し、観客を役者へと変貌させることを、ケルジェンツェフはプロレタリア劇場の任務として捉えている。1920 年 5 月 1 日、ケルジェンツェフのこのアイデアはペトログラードの旧証券取引所の列柱廊において実践され、この上演によってロシア群集演劇の歴史が始まる。最初の上演作品『自由な労働の賛歌』においては、ペトログラードの舞台役者数名、演劇学校の学生達、そして 4,000 人の赤軍兵士達が劇に参加し、観客数は約 35,000 であった。労働者達の大コーラスが、昇る太陽の光の中、インターナショナルを歌い始める最終場は、次のような作用を生み出した。「熱狂した民衆は、物語の場から観客を区分する金網の柵を踏み倒し、取引所の正面玄関に突進し、合唱に参加した。大コーラスが生み出され、観客と役者が互いに混じり合った。」[52]〔図 12〕には旧証券取引所前での演出の様子が示されている[53]。

このように、舞台と観客を結び付ける試みは、ピスカートルによる演出より以前から繰り返されてきた。とりわけ群集を用いた演出が中心となり、その演出の場として円形劇場を用いること、あるいはホールに工夫をすること、さらには元来音楽教育のために考案されたリトミックを用いることなどが試みられてきたのである。また、前章において述べた、機械装置としての舞台によって舞台と観客の関係を改善しようとするバウハウスでの試みも、この流れの一つとして捉えることができるだろう。

そして、プロレタリアートの群集を劇に巻き込み、扇動しようとするピスカートルにも、舞台と観客を結び付けることは大きな課題だったのである[54]。ケストナーはこの点に関して

---

[52] Kerschenzew, Platon M., *Das schöpferische Theater*. Hamburg 1922, S. 205.

[53] この『自由な労働の賛歌』に引き続き、7 月には『世界コミューンに向けて』が同じ場所で上演される。そして 10 月には再度ペトログラードにおいて、『冬宮の占拠』の群集演出が野外で行われる。演出家ニコライ・エヴレイノフ（Nikolai Evreinov 1879-1953）の指導の下、多くの演出家達によってこの作品は仕上げられ、約 10,000 人が役者として登場した。彼らの中には 1917 年の革命に実際に関わった者も多くいた。観客にはあらかじめ特別な指導が施され、どのように振舞えば良いのか、どの瞬間に彼らが上演に関与できるのかが周知されていた。ibid., S. 205ff.

ペトログラードでの野外群集演出は地方の演出に影響を与える。エカテリノダールにおいて上演されたプロレタリアートの革命闘争劇には、2,000 人が役者として登場し、観客は 20,000 人であった。「例えば地方警官によって殺された労働者の埋葬が上演され、葬送行進曲が響いた際、脱帽した全群集が合唱に加わった。」ibid., S. 213f. また、アストラハンにおいては約 500 人の労働者及び赤軍兵士によって、さまざまな革命のエピソードが上演された。観客数は 15,000 であり、「鎖に繋がれた奴隷達が、ようやく舞台によじ登り、皇帝を保護する兵士を倒す際、観客はインターナショナルを歌い始めた。」ibid., S. 214.

[54] このように政治的意図と結び付いたピスカートルの取り組みは、後にナチスによって模倣さ

次のように述べている。「劇場において無感動な状態にある観客を揺さぶり起こすこと、ピスカートル及び作家達が伝えなくてはならないことを、観客の誰もが逃れられないように伝えること。これがピスカートルの最大の目的である。」[55]そして、このような目的に加え、ピスカートルの演出理念及び全体劇場の構想を捉えたならば、群集演出は新たな表現手段を用いたピスカートルの叙事的演劇に受け継がれた、ということが明らかになるのである。そして全体劇場という理想的劇場での演出は構想に止まるものの、実際の演出とそれに対する観客の反応には、ピスカートルが目的どおりに観客を舞台上の出来事に巻き込んだことが示されているのである。

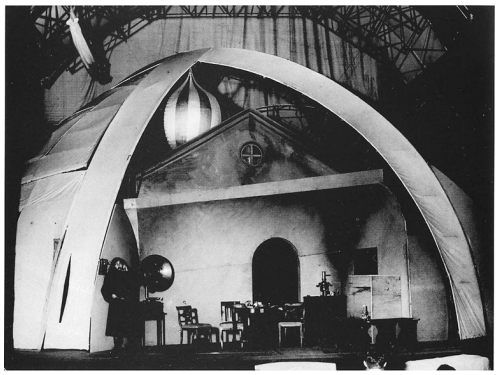
ピスカートルによる演出に協力し、後に自らが劇作家であるという点を活かし叙事的演劇を発展させるベルトルト・ブレヒト（Bertolt Brecht 1898-1956）は、1939 年 5 月 4 日の講演において、ピスカートルによる演出を次のようにまとめている。「ピスカートルによる実験は舞台を機械ホールに、そして観客席を集会の間に変えた。ピスカートルにとって劇場は議会であり、観客は法を定める団体であった。この議会において、決断を必要とする公の大事件がはっきりと示された。[…]描写、統計、スローガンに基いて議会、つまり観客が政治的決断を下せるようにするという野望を、この舞台は抱いていた。ピスカートルの舞台は拍手されることを断念してはいなかったが、それ以上に議論を望んだ。この舞台は観客に体験させるだけでなく、さらに観客が現実的決断を下すことを望んだ。」[56]このようにピスカートルの叙事的演劇においては、政治的、社会的背景が示されることにより、観客を劇に参加させる作用が生み出された。しかしその一方で、本稿において示されたとおり、叙事的演劇に内在する群集表現がそれ自体として、舞台と観客を結び付けるために大きな役割を果たしていたのである。

れることになり、1928 年に国家社会主義民族舞台、1931 年には党所有のドイツ国立劇場が作られる。（両者とも成功せず、短命に終わる。）また、ナチスの宣伝大臣を務めたヨーゼフ・ゲッベルス（Joseph Goebbels 1897-1945）はピスカートルの活動に強い関心を示し、1930 年 10 月には両者の討論が行われる。そして権力掌握の後、ゲッベルスは演出家ゴードン・クレイグ（Gordon Craig 1872-1966）を仲介者として、モスクワにいるピスカートルと連絡を取ろうと試みる。ゲッベルスはナチスでの活動の場を与える用意があることを、ピスカートルに伝えたのである。このような試みに対し、ピスカートルは反ファシズムの立場を貫いたため、ナチスによる迫害を受けることになる。Gleber, S. 290ff.

[55] Görtz, S. 99.

[56] Brecht, Bertolt, *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main 1967, Bd. 15. S. 290f.

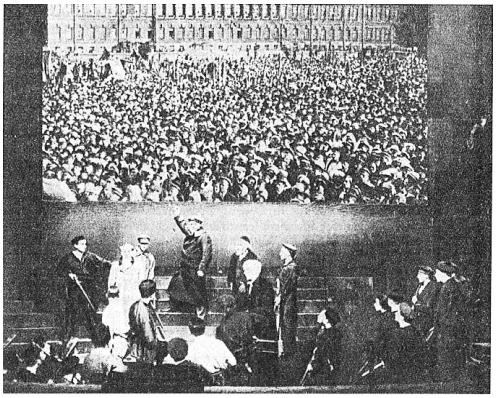
図



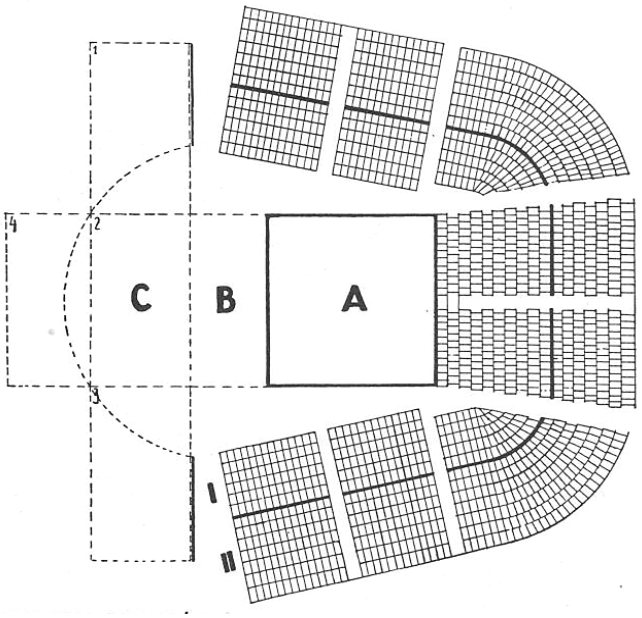
〔図 1〕

〔図 2〕

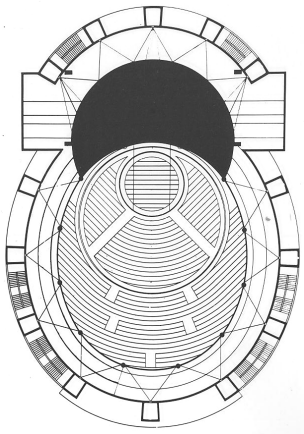
〔図 3〕



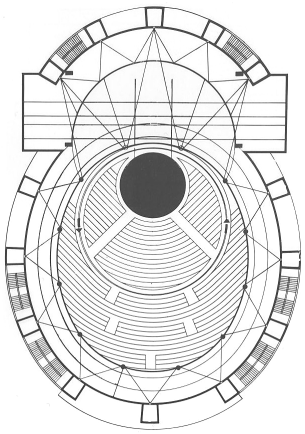
〔図 4〕



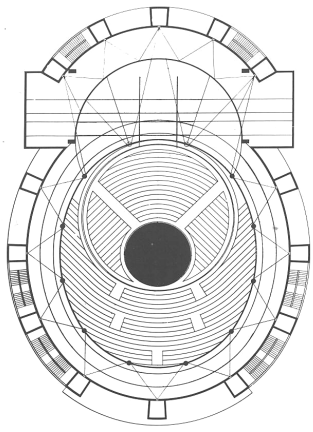
〔図 5〕



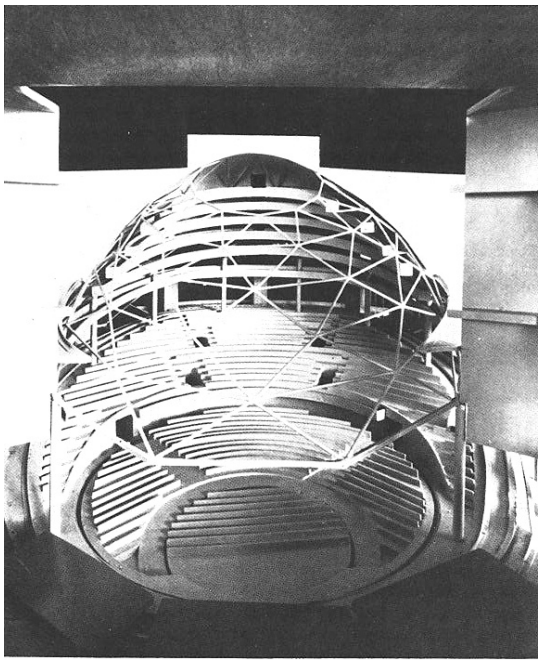
〔図 6〕



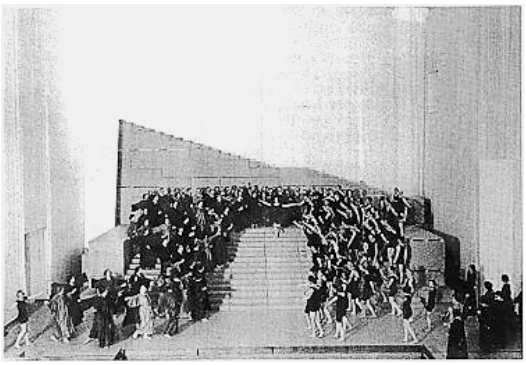
〔図 7〕



〔図 8〕



〔図 9〕



〔図 10〕

〔図 11〕

〔図 12〕

文献

Appia, Adolphe, *Staging Wagnerian Drama*. Basel 1982.

Boeser, Knut und Vatková, Renata (Hg.), *Erwin Piscator. Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden*. Berlin 1986, Bd. 1.

Braulich, Heinrich, *Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit*. Berlin 1969.

Brauneck, Manfred und Gérard, Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon 1*. Reinbek bei Hamburg 2001.

Brecht, Bertolt, *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main 1967, Bd. 15.

Ditschek, Eduard, *Politisches Engagement und Medienexperiment. Theater und Film der russischen und deutschen Avantgarde der zwanziger Jahre*. Tübingen 1989.

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

Fiebach, Joachim, ‚Piscator, Brecht und Medialisierung' in: Schwaiger, Michael (Hg.), *Bertolt Brecht und Erwin Piscator*. Wien 2004, S. 112-126.

Gleber, Klaus, *Theater und Öffentlichkeit*. Frankfurt am Main 1979.

Görtz, Franz Josef (Hg.), *Erich Kästner. Splitter und Balken. Publizistik*. München 1998.

Hoffmann, Ludwig (Hg.), *Erwin Piscator. Theater Film Politik*. Berlin 1980.

Kerschenzew, Platon M., *Das schöpferische Theater*. Hamburg 1922.

Moholy-Nagy, Laszlo, ‚Theater, Zirkus, Varieté' in: Wingler, Hans M. (Hg.), *Die Bühne im Bauhaus*. Mainz 1985, S. 45-56.

Piscator, Erwin, *Das politische Theater*. Berlin 1929.

Rühle, Günther, *Theater für die Republik*. Frankfurt am Main 1988, Bd. 1, 2.

Schwaiger, Michael, ‚Einbruch der Wirklichkeit' in: Schwaiger, S. 9-15.

Simhandl, Peter, *Theatergeschichte in einem Band*. Berlin 2001.

Tode, Thomas, ‚Wir sprengen die Guckkastenbühne!' in: Schwaiger, S. 16-34.

Woll, Stefan, *Das Totaltheater. Ein Project von Walter Gropius und Erwin Piscator*. Berlin 1984.

笠原　仁：「ピスカートルの叙事詩的演劇」　『明治大学文学部紀要　文芸研究』所収　第四十三号　(1980)　73-108 頁。

笠原　仁：「ピスカートルの叙事詩的演劇　序」　『明治大学文学部紀要　文芸研究』所収　第四十一号　(1979)　143-159 頁。

ジャック＝ダルクローズ，エミール：「楽劇におけるリズム・身振りと批評家に対して」　ジャック＝ダルクローズ，エミール：『リズム・音楽・教育』所収　開成出版　(2003)　93-107 頁。

ブランシャール，ポール：『演出の歴史』　白水社　(1961)。

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」　『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』所収　全音楽譜出版社　(1977)　19-150 頁。

杉浦　康則：「アドルフ・アッピアとエミール・ジャック＝ダルクローズ」　『北海道大学ドイツ語学・文学研究会　独語独文学研究年報』所収　第 33 号　(2006)　48-68 頁。

（北海道大学大学院文学研究科博士後期課程）