



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	チャールズ・キーンによる『リチャード二世』の上演に見られる群集表現
Author(s)	杉浦, 康則
Citation	研究論集, 11, 149(左)-167(左)
Issue Date	2011-12-26
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/47877
Type	departmental bulletin paper
File Information	9_RONSHU_11_SUGIURA.pdf



チャールズ・キーンによる 『リチャード二世』の上演に見られる群集表現

杉 浦 康 則

要 旨

プリンセス劇場支配人チャールズ・キーンの演出理念、キーンによる『リチャード二世』の上演、そして上演に対する批評を概観する中で、歴史的に正確な上演を求めたキーンの舞台においては、歴史的に正確な群集が無秩序な運動を繰り広げた、ということが示される。このような群集を舞台に登場させたことに加え、舞台と観客を結び付ける群集の作用が考慮されていないという点から、キーンによる上演はマイニンゲン一座の演出と同様、マックス・ラインハルトの群集演出のカテゴリーには含まれないものとして位置付けられる。

これらの演出家達に加え、更なる演出家達の活動を捉えることによって、他の位置付けも可能となる。自然主義の観点から論じられるオットー・ブラーム、プロレタリア演劇の指導者プラトン・ケルジェンツェフ、そして叙事的演劇の観点から論じられるエルヴィン・ピスカートの活動からは、プロレタリアの現状を問題視し、解決しようとする群集演出の流れが見出される。そしてこの流れを捉えることによって、これとは逆に、社会の現状から切り離された物語を、劇場内で完結する形で上演する群集演出の流れが、キーン、マイニンゲン一座、ラインハルトの活動に見出される。

このように、ヨーロッパ演劇史において、歴史的正確さ、自然主義、叙事的演劇などの観点から論じられる演出家達を、ラインハルトの群集演出の観点から捉え直すことによって、ラインハルトの群集演出自体が新たに位置付けられる。

1 はじめに

1910年夏、マックス・ラインハルト (Max Reinhardt 1873-1943) はミュンヘンでの『オイディプス王』演出によって、巨大空間での群集演出を開始する。群集演出とは『群集』あるい

は『多くの人々』が多数の役者によって表現される」演出であり、次のような作用を生み出す。「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。」¹

ラインハルトと並び、ヨーロッパ演劇史においてこのような群集演出の観点から論じられるのが、1874年から17年間続けられた巡業で有名な、ゲオルク二世 (Georg II. 1826-1914) 率いるマイニンゲン一座の演出である。しかしながら、マイニンゲン一座の演出理念には、ラインハルトの理念のような舞台と観客の結び付きに関する理論的体系付けが確認されない上、先述の群集演出の定義どおりの作用が生み出されたのかどうかは定かではないことが、「マイニンゲン一座の理論と『ジュリアス・シーザー』演出」において示された²。

本稿は、ラインハルト及びマイニンゲン一座よりも以前にイギリスで活躍した、チャールズ・キーン (Charles Kean 1811-1868) の活動に焦点を当てる。なぜなら、キーンによる上演の特徴の一つとされているのが、まさにエキストラの群集だからである。1859年7月20日、キーンのプリンセス劇場支配人引退パーティーにおいてニューカッスル公爵は、キーンによる上演に特徴的な歴史的正確さとは別の「更なること」として、上演に用いられた群集を次のように称賛している。「キーン氏が現代の最も偉大な考古学者の一人であると、私は考える。 […] 典拠なしに彼が舞台上に導入したものなどない。 […] しかし彼は更なることを成し遂げた。彼は驚くほど価値のあるグループを、舞台上に導入したのである。彼がグループを組織した方法、彼がグループを扱った方法、彼がグループを舞台上に登場させた方法は、服務中のどの軍司令官にも値する方法だろう。」³

また、キーンによる上演は、しばしばロンドンの親戚を訪れるゲオルク二世によって観劇されていた。1857年5月24日、プリンセス劇場で観劇したキーンによる『リチャード二世』の上演について、ゲオルク二世は次のように述べている。「一昨日、私達は […] イギリスの劇場にいた。その晩、私達はシェイクスピアの『リチャード二世』が上演されているプリンセス劇場に行ったのである。舞台背景はとても壮麗で、衣装はまさに本物であるが、演技には改善の望まれる点が数多く残されている。唯一の例外は、有名なキーンの子、キーンであり、リチャード二世としてとても上手に演じている。」⁴ このようにキーンによる上演をゲオルク二世が観劇

¹ Brauneck, Manfred und Schneilin, Gérard (Hg.), *Theaterlexikon 1*. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 628.

² 杉浦 康則：「マイニンゲン一座の理論と『ジュリアス・シーザー』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』所収 第34号 (2007) 1-18頁。

³ Brettel, Walter, 'Banquet and Testimonial to Mr. Charles Kean'. London 1859, p. 13. In: Sawyer, Robert (ed.), *Lives of Shakespearian actors. Part 3, Charles Kean, Samuel Phelps and William Charles Macready by their contemporaries. Volume 1. Charles Kean*. London 2010, pp. 103-124.

⁴ Osborne, John, *The Meiningen Court Theatre 1866-1890*. Cambridge 1988, p. 55. 「有名なキーン」

に訪れていたという事実は、マイニンゲン一座の演出がキーンによる上演を参考にして行われた可能性を示唆しているだろう。

既に「エルヴィン・ピスカートの叙事的演劇に見られる群集表現」⁵、「オットー・ブラームの『織工達』演出に見られる群集表現」⁶において、エルヴィン・ピスカートル（Erwin Piscator 1893-1966）及びオットー・ブラーム（Otto Brahm 1856-1912）の活動が、ラインハルトの群集演出の観点から位置付けられた。本稿はキーンによる上演をラインハルトの群集演出の観点から捉えた上で、その後の時代に行われた群集演出を位置付けし直す試みである。

2 プリンセス劇場での上演に至るまで

キーンがプリンセス劇場で活躍する 1850 年代、イギリスの舞台においては歴史的に正確な上演が求められていた。このような上演の試みはキーンより以前に繰り返行われ、次第により歴史的に正確な上演が行われるようになってきたのである。1763 年、デイヴィッド・ギャリック（David Garrick 1717-1779）がコメディ・フランセーズ（Comédie Française）を訪れ、ようやくイギリスのアクター・マネージャー⁷が舞台背景の重要性を認識することになった。1771 年、ドゥルーリー・レーン劇場の背景制作を監督するために、ギャリックに雇われたフィリップ・ジェイムズ・ド・ラウザーバーク（Philip James de Louthembourg 1740-1812）は、イギリスの劇場に地誌的背景を確立した。ラウザーバークによる背景は、現地で描かれたスケッチをもとに作成され、これらの背景は場所が特定されるという点で、一種の権威を得ることと

とは、後述のエドマンド・キーンである。

⁵ 杉浦 康則：「エルヴィン・ピスカートの叙事的演劇に見られる群集表現」『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 36 号（2009）41-61 頁。

⁶ 杉浦 康則：「オットー・ブラームの『織工達』演出に見られる群集表現」『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 37 号（2010）1-19 頁。

⁷ アクター・マネージャー制度とは、イギリス及びアメリカにおいて 19 世紀に支配的であった劇上演の方法である。この制度においては、主役を務める役者が自らの演じる作品を選択し、経営及び金銭的手配をも担当した。アクター・マネージャーに取って代わったのはまず、観客の観点から上演の様々な効果を統合する舞台監督であった。そして後に、戯曲に自らの解釈を強いるより独創的な演出家が登場した。（Encyclopædia Britannica, Inc. (ed.), *The New Encyclopædia Britannica. Volume 1. Micropædia*. Chicago 2010, p. 73.）一般的にキーンはこのようなアクター・マネージャーの一人として扱われるが、その活動は演出家に近似するものであり、「今日の演出家と同様 [...] キーンはプリンセス劇場の全上演のあらゆる側面を指揮した」。そしてこのような、全てを指揮する演出家としてのキーンの活動は、例えば『テンペスト』上演の台本に見て取ることができる。キーン自身がリハーサルにおいて記入した約 20 ページのメモを含む台本、及びプロンプターのエドマンズ（T. W. Edmonds）の台本から、上演において即興はもちろん偶然性が完全に排除されていたことが示されているのである。（Sawyer, p. xxii.）

なったのである。ただし、その権威は調査や典拠に基く歴史的権威ではなく、地図学的な権威であった⁸。

ウィリアム・カポン (William Capon 1757-1827) は1794年から1809年の間、ドゥルリー・レーン劇場とコヴェント・ガーデン劇場においてジョン・フィリップ・ケンプル (John Philip Kemble 1757-1823) のために背景をデザインした。カポンの専門は中世建築のイラストであり、自身の画集をもとにカポンは中世及びチューダー朝時代の



〔図1〕

の建築物を舞台背景に再現したため、

その背景には歴史的正確さが備わっていた。しかしカポンの舞台背景はただ歴史的に正確であるだけではなく、そこにはカポンのファンタジーも含まれていた。〔図1〕は1809年、コヴェント・ガーデン劇場において用いられた背景のスケッチである。ここに描かれた建築物は個別に見た場合には、歴史的に正確に描かれている。しかしこれらの建築物が並ぶ通りは、現実には存在しなかった。このスケッチは「大古代通りを形成するために、一つの視点に集められた、王国のさまざまな箇所にある建築遺跡の選集」なのである⁹。

1820年11月、ケンプルに代わり、弟のチャールズ・ケンプル (Charles Kemble 1775-1854) がコヴェント・ガーデン劇場の支配人となる。1823年3月に行われたチャールズによる『ジョン王』の上演は、歴史的正確さにほとんど注意を払わない上演であった。しかし1823年11月28日、古代研究家のジェイムズ・ロビンソン・プランシェ (James Robinson Planché 1796-1880) の協力のもと、再びチャールズによって『ジョン王』が上演された際には、上演に用いられた歴史的に正確な衣装に、観客は称賛の拍手を送ることとなった。プランシェによると「ウスター大聖堂所蔵の肖像画どおりの衣装を身に着けたジョン王」が現れた際、「称賛の叫び声が響き、明確に四回の拍手喝采が起こり、それらには観客全体の心が強く込められていたため、役者達は驚かされた」のである。そして「この瞬間からイギリスの舞台において、舞台衣装の完全な改良が不可欠となった」のである¹⁰。このように舞台において背景及び衣装の時代錯誤をなくそ

⁸ Schoch, Richard W., *Shakespeare's Victorian stage: performing history in the theatre of Charles Kean*. Cambridge 1998, pp. 67-68.

⁹ Ibid., pp. 69-72.

¹⁰ Ibid., pp. 74-75.

うとする努力は 1840 年代には定着し、アクター・マネージャーは「衣装に関する十分な知識を身に着け、とても偉大な多くの先人達の業績を汚すような過ちを犯さないようにすること」に熱心に取り組むようになったのである。そしてこの状況に応じて、全てを歴史的に正確に表現するよう、批評が圧力を加えるようになるのである¹¹。

このようにイギリスの舞台において、次第に歴史的に正確な上演が求められるようになる頃、キーンは 1811 年 1 月 18 日にウォーターフォードで生まれる。父はエドモンド・キーン (Edmond Kean 1787-1833)、母はメアリー・チェンバース (Mary Chambers) であり、両者は共に役者であった。キーンが生まれた頃、エドモンドはまだ名声を得るに至っておらず、地方の劇場で演じる役者であった。エドモンドが名声を得るのは 1814 年 1 月 26 日、ドゥルーリー・レーン劇場での『ヴェニスの商人』の上演においてである。1824 年 6 月、キーンはイトン・カレッジに入学して三年間在籍するが、1827 年の初めに母からの手紙を受け取り、すぐにロンドンへと向かう。エドモンドは名声を得た後、墮落した生活を送るようになり、別居中のメアリーは不安な日々を過ごしていたのである。キーンはエドモンドと面会し、エドモンドにはメアリーの生活を保障する力がないことを知る。キーンには東インド会社の士官候補生へのオファーがあり、エドモンドはこの申し出を受け入れるようキーンに勧めるが、キーンは母のものを離れるわけにはいかないという決断を下す。この決断はエドモンドを怒らせ、父子の交流は一時途絶えることとなる。

キーンは自身と母の生活のために、役者としての第一歩を踏み出す。ちょうどこの頃、ドゥルーリー・レーン劇場の賃借人スティーブン・プライス (Stephen Price 1783-1840) とエドモンドの間に誤解が生じ、エドモンドはこの劇場を去る。プライスはキーンの状況を知り、週 10 ポンド、成功を収めれば一、二年後には週 11、12 ポンドとする三年契約をキーンに申し出る。キーンはこの契約を受け入れ、1827 年 10 月 1 日、ジョン・ホーム (John Home 1722-1808) 作『ダグラス (Douglas)』のヤング・ノーヴァル (Young Norval) 役として舞台に初登場する。しかしながら翌日の各紙においては、キーンを批判する記事が掲載される。1827 年 10 月 2 日、エドモンドの熱心な支持者がエドモンドに宛てた手紙には、キーンの初舞台の様子及びこの支持者の意見が次のように述べられている。「休暇の日に両親を楽しませるために、仲間達と共同で演じる男子学生にしては、大いに称賛に値したであろう演技であり、それ以上のものではなかったというのが私の結論である。[...]彼はもう一度か二度、かなりの観客を惹き付けるだろう。そしてそれから無へと沈み去るのではないかと私は思う。」¹² キーンはプライスに契約解除を申し込むが、プライスはこれを受け入れず、辛抱するよう勧める。

¹¹ Ibid., p. 49.

¹² Cole, John William, *The life and theatrical times of Charles Kean F. S. A.* London 1859, Vol. I, pp. 155-156.

1827年から28年のシーズンには、キーンはドゥルーリー・レーン劇場に登場し続け、各紙にはキーンへの批判が掲載され続ける。キーンはロンドンの劇場を去り、地方の劇場で経験を積むが、1828年12月、ドゥルーリー・レーン劇場に再度登場した際にも成功を収めることができなかった。キーンは再び地方へと赴き、1830年にはニューヨークのパーク劇場に登場する。このアメリカ巡業は成功し、約二年半の間、キーンはこの巡業を続けることとなる。1833年2月11日、帰国したキーンはロンドンへと向かい、すぐにコヴェント・ガーデン劇場に登場するが、各紙によって再び批判される。この頃キーンはドゥルーリー・レーン劇場の会計係アルフレッド・バン (Alfred Bunn 1796-1860) に出会い、週15ポンドの契約を提案されるがこれを拒否する。キーンは一晩50ポンドの契約を結ぶまではロンドンの劇場に登場しないことをバンに宣言し、五年後、この破格の契約はバンとの間に成立することとなる。そして1838年1月8日、キーンはハムレット役でドゥルーリー・レーン劇場に登場し、ようやく各紙において称賛されることになる¹³。

ところで、キーンは上述のバンあるいはベンジャミン・ウェブスター (Benjamin Webster 1797-1882) の下で役者として活動している間、上演を監督する立場にはなかった。しかし既にキーンは、舞台装飾に歴史的正確さを求めるようになっていた。1849年、キーンの衣装に時代錯誤が含まれている可能性を指摘した記者に対し、キーンは「これらの件に10年間綿密な注意を払っており、私達の国がもたらす最高の権威達と文通してきた」と返答している。また、プリンセス劇場で活動する以前からキーンが歴史的正確さへ傾倒していたことは、ニューヨークのパーク劇場での『ジョン王』の上演にも表れている。1846年11月16日に始まるこの上演が、1850年代にプリンセス劇場で行われるキーンのシェイクスピア上演と同様の特徴を備えていたことは、1846年11月16日の『アルビオン (Albion)』に載せられた批評に示されているのである。この批評の著者は「背景の効果、ゴージャスな装置、歴史的正確さへの厳格な固執、素晴らしいグループ分け、[...] そして壮大で独特な行列」に惹き付けられたのである¹⁴。

1850年、キーンはロバート・キーリー (Robert Keeley 1793-1869) と共にプリンセス劇場の共同支配人となる。そして翌年から八年間、キーンが単独でこの劇場の支配人を務めることになる。それではプリンセス劇場の支配人となったキーンはどのような理念の下で上演を行い、観客は上演に対してどのような反応を示したのだろうか？ 次章においては、1857年の『リチャード二世』の上演に着目することによって、この問いに対する解答を示すことにする。

¹³ キーンの誕生から1838年1月8日のハムレット役での成功までに関しては、次の文献を参照。
(Ibid., Vol. I, pp. 1-262.)

¹⁴ Schoch, pp. 24-27.

3 キーンの演出理念と『リチャード二世』の上演

キーンによる上演より以前には、イギリスにおいて『リチャード二世』の上演が成功を収めたことはなく、それどころかこの作品の上演自体が希であった。1681年、ネイハム・テイト (Nahum Tate 1652-1715) による『リチャード二世』の改作が上演された際には、観客に暴動が成功するのを目撃させることは危険であるという理由で、二晩目には上演が禁止される。その後、1719年及び38年に改作が上演された後、77年間この作品は上演されなかった。1815年、ドゥルーリー・レーン劇場においてリチャード・ロートン (Richard Wroughton 1748-1822) による改作をエドマンドが演じた際にも成功には至らず、上演は10回程度に終わる。そして1851年、ウィリアム・マクリーディ (William Macready 1793-1873) による上演も、すぐに舞台から排除されてしまう¹⁵。

ところが1857年3月12日に開始される、キーンによる『リチャード二世』の上演は、上演回数87という大成功を収める。このような大成功を収めた上演は、どのような理念の下での上演であったのか？『リチャード二世』上演の劇場ビラにおいて、キーンは次のように述べている。「私は[...] 私達自身の歴史から作成されたエキサイティングな劇の一つを公に上演する。この劇においては、私達の国家的作家が先人達の激しく荒々しい情熱を描写した。[...]この舞台表現において、私は中世史の真なる描写を生み出そうと努めた。[...]全てが正確に復元される、あるいは当時の典拠に従って描写される。」¹⁶ この劇場ビラには、歴史的に正確な上演を行おうとするキーンの意志がはっきりと示されているのである。



〔図2〕

1857年3月21日の『ビルダー (The Builder)』においては、キーンが演じたリチャード二世に関して、「伝統的な肖像画に酷似していることが一瞥で認識されるであろう、あごひげがなく若々しい君主から、[...]その列にいる最下層の従者に至るまで、全ての細部が綿密に監督されていた」という批評が掲載される¹⁷。ここで言及されている肖像画とは、〔図2〕に示されるウェストミンスター寺院の肖像画のことであり、これに酷似した姿で

¹⁵ Cole, Vol. II, pp. 204-206.

¹⁶ Kean, Charles, 'King Richard the Second'. (Playbill) In: Sawyer, p. 155.

¹⁷ A. F. A., 'The scenery in "Richard II." at the Princess's Theatre', pp. 160-161. In: *The Builder*. 21 March 1857, pp. 160-161.

リチャード二世を演じるキーンの姿は〔図3〕に示されている¹⁸。また、エドワード・フィッツボール (Edward Fitzball 1792-1873) によると、『リチャード二世』の上演でボリングブルック役を演じたジョン・ライダー (John Ryder 1814-1885) とボリングブルックは「全く同様の男」であったため、ライダーはこの役を演じずにはいられなかったのであり、この役は「その鎧よりもさらに、ライダーにふさわしかった」のである¹⁹。

このような歴史的正確さと並び、キーンによる上演の大きな特徴となっているのが群集の場である。キーンは『リチャード二世』の上演の際にも、ボリングブルックのロンドン入場の場において、舞台上に大群集を登場させた。この群集の場の上演方法は、キーン自身が出版した『リチャード二世』において示されている。プリンセス劇場でのシェイクスピア作品の上演を記念して、キーンは上演期間中に歴史的注釈付きの作品を出版したのである。

キーン版の『リチャード二世』によると、この場には「ランカスター公爵ボリングブルック、及び退位させられ捕えられた王リチャード二世の到着を待ち、通りを埋め尽くす人々の大群集」が舞台上に配置され、トランペット行進曲が演奏され、次のような登場人物達の行進が入場する。「市のトランペット奏者、市の旗、聖パウロの旗、護衛兵達、市のメイスを運ぶ者、市長



〔図3〕

の旗、市の剣を運ぶ者、ロンドンの長官、市長、ロンドンの長官、市参事会員達、マーサー中隊の旗、マーサー中隊及び隊長(武装している)、グローサー中隊の旗、グローサー中隊及び隊長(武装している)、フィッシュモンガー中隊の旗、フィッシュモンガー中隊及び隊長(武装している)、ゴールドスミス中隊の旗、ゴールドスミス中隊及び隊長(武装している)、リネン装甲部隊の旗、リネン装甲部隊及び隊長(武装している)、サドラー中隊の旗、サドラー中隊及び隊長(武装している)、ベイカー中隊の旗、ベイカー中隊及び隊長(武装している)、英国国旗、礼節ある衣装を身に付けた貴族達、音楽家達、ランカスター公爵の旗、花を持つ少女達、武装した騎士達 [六人]、馬に乗ったボリングブルック、護衛兵達、武装した騎士達 [六人]、馬に乗ったりチャード王、護衛兵達、市の射手隊及び隊長。」入場の際に「ランカスター公爵は熱狂の叫び声で迎えられ」、「群集からの声」、「叫び声」が繰り返される。これに対して「リチャー

¹⁸ Schoch, p. 89.

¹⁹ Ibid., p. 101.

ド王は静かに迎えられる。「暴徒からの不満の声」、「その男をロンドン塔へ連れて行け！その男をロンドン塔へ連れて行け！」という「叫び声」が上がる。「エドワード黒太子の旗の下で戦った、年老いた兵士が孫に付き添われて、かつての司令官の息子に敬意を表そうとするが、暴徒に妨げられて蔑まれる。行列は過ぎ去り、幕が下りる」²⁰。



〔図4〕

この群集の場に登場したエキストラは、プロンプター用台本によると 493 人であり、この場の様子を表す〔図4〕には、ボリングブルックとリチャードを待つ多くのエキストラが示されている。また、舞台の左後方から右前方へと続くフラットの後ろには様々な高さの台が置かれ、エキストラはその台の上に立つことによって、窓に寄り掛かったり、バルコニーに立ったりしている様子を示した²¹。

さて、キーンによるこのような上演は批評家達にはどのように受け取られたのか？ 既に引用した通り、役者が肖像画に酷似しているという批評を始め、歴史的に正確な舞台への批評が各紙に掲載される中、群集の場にも数多くの批評が向けられた。1857年3月21日の『挿絵入りロンドンニュース（The Illustrated London News）』においては群集の場に関する次のような批評が掲載される。「キーン氏は賢明にも劇を超え、記録へと到達した。そして第三幕と第四幕の間に、ボリングブルックに捕まえられたリチャード二世を辱める、ロンドンへの登場を示し

²⁰ Kean, Charles, *Shakespeare's play of King Richard II. Arranged for representation at the Princess's theatre, with historical and explanatory notes, by Charles Kean. As first performed on Thursday, March 12, 1857.* London 1857, pp. 60-63.

²¹ Schoch, p. 103. キーンはシェイクスピア上演の背景として、昔ながらのウイング及びフラットを多く用いたが、次第に壇や家具、ドア、窓、階段など、立体の舞台装置も用いるようになった。〔図5〕は『リチャード二世』の第二幕第一場の様子を示しており、ジョン・オブ・ゴント役のウォルター・レイシー（Walter Lacy 1809-1898）が天蓋付きベッドに座り、その周りにはテーブル、足乗せ台が配置されている。（Ibid., pp. 30-31.）

た。[...] 私達には [...] この場の主な出来事の前置きとして、通り、バルコニー、そして屋根に群がる群衆が示される。白馬に乗ったボリングブルックの登場に、みすばらしい馬に乗り [...] 暴徒の罵りによって完全に制されたりチャードが続くが、この登場よりも印象的なものなどあり得ない。記録家達によって記録された言葉が、舞台上で強奪者及び群衆によって語られるが、リチャードはふさぎ込み、悲嘆に満ちた沈黙で通り過ぎる。おそらくシェイクスピア自身はこのような幕間劇を、歴史的事実と合致する挿絵として是認しただろう。」²²



〔図5〕

さて、『挿絵入りロンドンニュース』からの引用に示されている通り、この群集の場はシェイクスピア自身によって描写されたものではなかった。そして、上演がシェイクスピアの作品通りではないという点は、もちろん批評の対象となった。1857年3月21日の『文芸新聞 (The Literary Gazette)』に掲載された批評においてはまず、群集の場によって生み出される作用が次のように述べられる。「時代の英雄が登場した際の人々の喝采 [...] そして弱々しくよるめくりチャードに向けられる人々の嘲りと嫌悪は [...] この場面に驚くほどの快活さと現実性を与える。」その上でこの批評家は、キーンによる上演を次のように批判するのである。「しかし、どのような理由で [...] 私達の偉大な劇作家の作品にそのような挿入がなされるのかを、注意深いシェイクスピア研究者は問うだろう。[...] 『第五幕においてヨーク公爵が公爵夫人に語ることを動作によって表現するために、この歴史的エピソードが挿入される』と彼 [キーン] は自ら発行したこの劇の版において私達に述べている。しかしヨーク公爵が公爵夫人にこの場面を語るという事実は、キーン氏自身がそれを動作によって表現すべきではなかったというあらゆる理由の中で、最も決定的なものであろう。シェイクスピアがそのエピソードを動作で表現しようと思ったのであれば、彼は決してそのエピソードを状況説明に委ねなかっただろう。彼は動作に移すことのできる、あるいは動作に移すべきことを決して状況説明にしないのである。」²³

このような批判に対し、キーンによる歴史的エピソードの挿入を称賛する批評が1857年12月5日の『リーダー (The Leader)』に掲載された。「ロンドンへのボリングブルックの入場と

²² *The Illustrated London News*. 21 March 1857. In: Odell, George C. D., *Shakespeare — From Betterton to Irving*. London 1920, p. 347.

²³ Anonym, 'Music and the drama', p. 283. In: *The Literary Gazette*. 21 March 1857, pp. 283-284.

いう歴史的エピソードは、劇に描写されたことをとても上手に実現したものである。このエピソードが劇そのものから観客の注意を逸らすことはない。このエピソードは作家自身が怒るような削除や挿入ではない。このエピソードは、劇に割り当てられた騒然とした時代の、生きた像である。」²⁴

1857年3月16日の『タイムズ (The Times)』には、シェイクスピアの作品が原作のまま上演されることを希望する者であっても、キーンによる上演を実際に観ればそれを容認するだろう、という批評が掲載される。この批評においてはまず、群集の場の様子が次のように描写される。「ボリングブルックが近付いてきていることを、ざわめきが示す。それから間もなく、この多くの人々に好まれる人物が馬の背に乗って現れる。人々がどれほど帽子とハンカチを振り、時代のアイドルがどれほど礼儀正しい感謝の行進をしたことだろう！ 通り及び全ての窓が活気に満たされている。[...] リチャード王もまた馬の背に乗り、陰気な静けさの中に登場する。この静けさは間もなく騒々しい罵りに変わる。この多くの人々による崇拜の表現から、多くの人々による嘲りの表現への変化はとても素晴らしい。過去の一場面だけでなく、その場面のセンセーションまでもが呼び戻される。」そしてこのような場面描写に続き、この場に対する観客の反応が次のように予見されるのである。「シェイクスピアにはこのような場面がないので、この挿入にはおそらく、上演を観ていない全ての純粹主義者達から果てしない反感の眼差しが向けられるだろう。上演を観た者達に関しては、純粹主義者であろうとなかろうと、そのような素晴らしい成果を生み出した犯行を、進んで許すだろう。」²⁵

さて、キーンによる『リチャード二世』の上演から二年後の1859年7月20日、キーンのプリンセス劇場支配人引退パーティーにおいて、ニューカッスル公爵がキーンを「現代の最も偉大な考古学者の一人である」と称賛したことは、本稿冒頭において述べたとおりである。キーンの上演に対するこのような評価は、既に以前から見られるものであり、例えば1855年の『ヘンリー八世』の上演について、1855年7月の『芸術新聞 (Art Journal)』には次のような批評が掲載される。「20冊の本を読み、この時代の絵画及び肖像画を100点吟味したとしても、この時代の作法及び衣装に関して、それは一晩プリンセス劇場で過ごすほど為にはならないだろう。」²⁶ そしてこのような上演を繰り返した結果、1857年夏、キーンは古物研究家協会特別会員 (A Fellow of the Society of Antiquaries) に選ばれる。この協会は既に1840年代末には退廃し、名ばかりのメンバーに苦しめられ、絶え間なく資金が不足していた。しかしながらこれは、1895年にヘンリー・アーヴィング (Henry Irving 1838-1905) がナイトの称号を与えられるま

²⁴ Anonym, 'Royal Princess's theatre—“Richard II.”, p. 1172. In: *The Leader*. 5 December 1857, pp. 1171-1172.

²⁵ Anonym, 'Princess's theatre', p. 9. In: *The Times*. 16 March 1857, p. 9.

²⁶ Schoch, p. 62.

で、イギリスの役者に与えられた公的な最高の名誉であった²⁷。また、1856年にヴィクトリア女王が劇場での衣装を身に着けたキーン夫妻の写真を要求すると、キーンにナイトの称号が与えられるという噂が広まる。これに続いて、ナイトの称号の授与はキーンが劇場から身を引くまで延期されるという噂が広まると、キーン夫妻エレン・キーン (Ellen Kean 1805-1880) はパーマストン首相夫人エミリー・ラム (Emily Lamb 1787-1869) と会談する。エレンはキーンがプリンセス劇場の支配人である間にナイトの称号を与えるよう、女王を説得してほしいと要求するのである。ナイトの称号に関する噂は全て、単なる噂に過ぎないという返答を受けると、エレンは直接ヴィクトリア女王に手紙を書く。1857年6月28日に書かれたこの手紙において、エレンは「この時代における重要な学校の先生の一人」としての舞台を生み出したキーンの功績を認め、ナイトの称号を授けるよう嘆願する。エレンはキーンの功績に関して「この観点において、彼が成し遂げたことに匹敵するものを、歴史上に見出すことはできない」と主張するのである²⁸。

上述のエレンの努力も空しく、キーンにナイトの称号が与えられることはなかった。しかしながら、キーン夫妻の古物研究家協会特別会員への選出、そしてナイトの称号授与を巡る事態及び批評には、キーン夫妻の歴史的に正確な上演によって役者、そして演劇の社会的地位が高められたことが示されているのである²⁹。

4 キーンによる上演及びその後の群集演出の位置付け

本稿においてはこれまでに、プリンセス劇場支配人になるまでのキーン夫妻の活動、キーン夫妻の演出理念、そしてプリンセス劇場での『リチャード二世』の上演及びそれに対する批評を概観した。本章では、キーン夫妻による上演をラインハルトの群集演出の観点から捉えた上で、その後の時代に行われた群集演出を新たに位置付ける。

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、円形劇場にお

²⁷ Ibid., pp. 58-59.

²⁸ Ibid., pp. 60-61.

²⁹ 1858年5月4日の『劇場新聞 (Theatrical Journal)』には、ナイトの称号授与の件に関して次のような意見が掲載される。「ナイトの称号の名誉が役者に与えられたことは一度もなかったと私達は思う。そして、もしチャールズ・キーン氏にナイトの称号を与えることが陛下の喜びであり、そのようにして、この点において前例を確立するのであれば、それは皆に喜ばれることとなるだろう。一体なぜ画家のナイトと同様、役者のナイトが存在しないのか？ 両者はほぼ完全に似かよっている。というのも、生命を持たないキャンパス上に、生きているかのような表現を画家が私達にもたらし一方、役者は血肉及び生命によって、呼吸し生きている肖像を私達にもたらしするのである。」(B. W. W., 'The bombastes furioso of the press', p. 138. In: *Theatrical Journal*. 4 May 1858, pp. 137-139.)

い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劇場であった。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」³⁰。このような祝祭劇場での群集演出において、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。」³¹

このような理念の下でのラインハルトによる演出は、実際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1910年のラインハルトによる『オイディプス王』演出が生み出した作用について、パウル・オスカー・ヘッカー (Paul Oskar Höcker) は1910年10月の『フェルハーゲンとクラージングの月刊誌 (Velhagen & Klasings Monatshefte)』に掲載された「ベルリンの舞台 (Die Berliner Bühnen)」において、次のように述べている。「ペストと食糧難によって苦しめられるこの民衆の様子、助けを求めて王へとむき出しの腕を伸ばすこの数百人の様子は、これまで私が体験した舞台作用の中で、最大の作用をもたらした。数千人が私と同じ状況にあった。」³² そしてフリードリッヒ・ドューゼル (Friedrich Düssel) も同様に、1910/11年の『ヴェスターマンの月刊誌 (Westermanns Monatshefte)』第55巻第109号に掲載された「劇展望 (Dramatische Rundschau)」において、1910年の『オイディプス王』演出に関して次のように述べている。「5,000人の観客を収容するこの巨大空間において、悲劇の群集作用とはどのようなものであるか、そしてギリシア悲劇が空間の遠方及び高みから、どのような共鳴を得るのかを、私は初めて感じ取った。」³³ この『オイディプス王』演出の様子は〔図6〕に示されている。

また、1914年4月30日のベルリン、サーカス・ブッシュでの『奇跡 (Das Mirakel)』演出に関して、修道院長代理フランツ・カウフマン (Franz Kaufmann 1886-1944) は、1914年5月24日の『現代 (Der Tag)』において、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。

³⁰ Fetting, Hugo (Hg.), *Max Reinhardt. Leben für das Theater*. Berlin 1989, S. 76.

³¹ Ibid., S. 73.

³² Marx, Peter W., *Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitenen Kultur*. Tübingen 2006, S. 111.

³³ Ibid., S. 112.

「何千もの人々が毎晩そこで劇の上演に耳を傾け、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、



〔図6〕

真面目でほとんど敬虔な気分が表れている。』³⁴ このように、上演はささやき声すら出ない程に観客を巻き込む宗教体験の場となり、「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」というラインハルトの想定通りの作用が生み出されたのである。

このようなラインハルトの演出と並び、ヨーロッパ演劇史においてはマイニンゲン一座の演出が群集演出の観点から論じられる。本稿冒頭において述べたとおり、この一座においては、舞台と観客の結び付きに関する理論的な体系付けは確認されないものの、演出には群集が用いられており、その演出は演劇史において群集演出として扱われている。それではマイニンゲン一座の演出において、群集はどのような作用を生み出すために用いられたのか？ この問いに対する解答は、1895年から99年まで、マイニンゲン一座の演出家を務めたパウル・リンダウ（Paul Lindau 1839-1919）によって示されている。ゲオルク二世はリンダウに、リハーサル毎にコメントを書き送り、リンダウはそれらのコメントから一貫しているものを選び、1909年に公表しているのである。

リンダウによって公表されたゲオルク二世の指示には、エキストラに関するものも含まれている。その中には、グループを形成する者達の視線が向かう人物あるいは物を取囲んで、不規則な半円が作られれば、それは良い作用をもたらすというように、不規則性を求める指示が見られる。このような不規則性は隣合うエキストラにも求められており、グループにおいて隣合う者達の姿勢、頭の高さが同じになることはできるだけ避けなくてはならない、あるいはエキストラは隣の者と同じ姿勢をしていると気付いたら、すぐに姿勢を変えるよう肝に銘じなくてはならない、という指示が出されている³⁵。このような不規則性を求める指示には、ゲオルク二世が演出のために統制された規則的な群集ではなく、実際の群集、本物の群集を舞台上に生み

³⁴ Braulich, Heinrich, *Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit*. Berlin 1969, S. 134.

³⁵ Grube, Max, *Geschichte der Meininger*. Stuttgart 1926, S. 57.

出そうとしていたことが示されている。

そしてマイニンゲン一座の演出において、このようなゲオルク二世の理念通りの作用が生み出されたことは、1881年6月4日の『ロンドン・フィガロ (The London Figaro)』に掲載されたウィリアム・アーチャー (William Archer 1856-1924) による批評、「ドイツ演劇。ジュリアス・シーザーと十二夜 (The German Plays. Julius Caesar and Twelfth Night)」において示されている。「この場は雑多な群集によって満たされ、護民官フレイヴィアスとマララスはこの群集を激しく罵り、追い払う。[...]群集は護民官達の背景として行動し、二次的な構想に留まらない。逆にフレイヴィアスとマララスは群集と混じり、群集と肘で押し合い、時折群集の中央にほとんど隠される。この群集は実際の群集のあらゆる不確かな変化を備えている。」³⁶ また、ブラームもマイニンゲン一座の『ジュリアス・シーザー』演出を観劇しており、1882年5月25日の『フォス新聞 (Vossische Zeitung)』において次のように批評している。「昨日、『ジュリアス・シーザー』の第三幕の後、広場の場、荒々しく運動する群集の轟きとどよめきにカーテンが下りた際 [...] 私は独り言を言った。マイニンゲン一座にできることはここに現れている。[...] あらゆる情熱によってあちこちに引き寄せられ、そそのかされ、荒れ狂い、怒る民衆を、とても正確な口調と身振り、実物どおりの表情と身振りで私達に示すこと。マイニンゲン一座にできるのはこれである。」³⁷ また、キーン同様、マイニンゲン一座も歴史的に正確な上演を行おうとしていたのであり、群集を演じるエキストラが「ずっと昔の衣装」、つまり歴史的衣装を身に着けていたことが、1881年6月4日の『アシニアム (The Athenæum)』に示されている。したがって一座の演出においては、歴史的に正確な群集が生き生きとした無秩序な運動を舞台上で繰り広げていたのである³⁸。

さて、それではラインハルトやマイニンゲン一座に先立ち群集を用いた、キーンによる上演に対しては、どのような批評が向けられていたか？ 前章で示されたとおり、群集の場はシェイクスピア自身によって描写された場ではないため、この場に対する意見には賛否両論が見られた。しかしながら、群集の場の上演に賛成しようと反対しようと、批評家達がこの場に歴史的正確さを見出していたという点を、ここで確認しておきたい。ロンドンへのボリングブルックの入場は、「劇に割り当てられた騒然とした時代の、生きた像」であり、「過去の一場面だけでなく、その場面のセンセーションまでもが呼び戻され」、「この場面に驚くほどの快活さと現実性を与え」、「おそらくシェイクスピア自身はこのような幕間劇を、歴史的事実と合致する挿絵としては認めただろう」と考えられたのである³⁹。また、1857年8月16日の『芸術新聞 (The

³⁶ Osborne, John (Hg.), *Die Meininger: Texte zur Rezeption*. Tübingen 1980, S. 124.

³⁷ Martini, Fritz (Hg.), *Otto Brahm. Kritiken und Essays*. Zürich 1964, S. 91-92.

³⁸ Anonym, 'Drama - The week', p. 762. In: *The Athenæum*. 4 June 1881, pp. 761-762.

³⁹ 注 22, 23, 24, 25 参照。

Art-Journal)』においては、この場の群集は次のように「本物の生き生きした暴徒」として捉えられている。「全ての技巧を用い、この一節は何度も演じられてきたが、このように解釈する者はいなかった。[...] 他の通りへの長い眺望を生み出す、古代の通りの一つにおいて、450年前の暴徒、本物の生き生きした暴徒が集められ、捕らわれた王の到着を待ち構えた。[...] 窓、屋根、バルコニー、仮設の壇、都合の良い地点全て、そして何ももたらさない地点の全てが見物人で込み合っており、彼らの運動によって活気があった。」⁴⁰ さらに、キーンの伝記著者ジョン・ウィリアム・コール (John William Cole) も同様に、歴史的に正確な衣装を身に着け、実物どおりの無秩序な運動をする群集について次のように述べている。「もし1399年のロンドン市民が実際に蘇生され、変化した外部世界を通過せずに劇場の一階正面席に座ることが可能であったなら、この市民は自分がかつて参加したことの、生き生きとした再現を見ていると思ったことだろう。あの狭い舞台上に少なくとも500から600の人々がいたのであり、さまざまな出来事に合わせて、教え込まれた調和あるいは組織された無秩序で皆が運動した。音楽、祝いの鐘、舞踏、込み入ったバルコニーと窓、通りにいる群集、市民の行進、武装した軍人達、高慢なボリングブルック、悲しみに満ちたりチャード、一方には激しい祝いの叫び声が向けられ、他方は静けさで迎えられる。静けさは不満のざわめき声、うめき声、そして侮辱へというように、次第によりひどいものへと変わる。全ての衣装と運動が、綿密な正確さで表現される。」⁴¹ 本稿冒頭において示したとおり、ニューカッスル公爵はキーンの上演に登場する群集を、歴史的正確さとは別の「更なること」として捉えていた。しかし多くの批評家達によって述べられているように、この群集もまた歴史的に正確な群集であったのである。そしてこのような群集が、舞台上で生き生きと、無秩序な運動を繰り広げたのである。

このように、歴史的に正確な群集、無秩序な運動を繰り広げる群集を舞台に登場させたという点に加え、第3章において確認したキーンの理念に、舞台と観客を結び付ける作用が考慮されていないという点から、キーンによる上演をマイニンゲン一座の演出と同じ段階の群集演出として位置付けることができるだろう。つまり、キーンによる上演はマイニンゲン一座の演出と同様、ラインハルトの群集演出のカテゴリーには含まれないのである。

ところで、「マイニンゲン一座の理論と『ジュリアス・シーザー』演出」においては、演劇史において群集演出として扱われるものの、舞台と観客を結び付ける作用を生み出したのかが定かではない演出としてマイニンゲン一座の演出は捉えられ、ラインハルトの群集演出とは対置された。しかしここで、新たな視点からこの両者、及びその他の演出家達の演出を捉え直してみたい。そしてそのために、まずロシアにおける群集演出の様子をここで確認する。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

⁴⁰ *The Art-Journal*. 16 August 1857, p. 255. In: Sawyer, p. 215.

⁴¹ Cole, Vol. II, p. 210.

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。」⁴²

そしてこのロシア群集演出に続く時代にピスカートルは、スライドや映画などを用いた叙事的表現によって舞台上の出来事の歴史的、社会的因果関係を示す演出を行った。ピスカートルの叙事的演劇の主人公はプロレタリアの群集であり、その上演には群集表現が内在的に含まれていた。1925年7月12日、『それにもかかわらず! (Trotz alledem!)』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、映画によって群集が表現されたことを示している。そして物語の最後には、「前線で戦う赤軍兵士達が舞台上へと行進する」⁴³。また、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。」⁴⁴

⁴² Kerschenzew, Platon M., *Das schöpferische Theater*. Hamburg 1922, S. 205.

⁴³ Boeser, Knut und Vatková, Renata (Hg.), *Erwin Piscator. Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden*. Berlin 1986, Bd. 1, S. 66-70.

⁴⁴ Ibid., S. 64.

また、「オットー・ブラームの『織工達』演出に見られる群集表現」においては、ブラームの演出も群集演出の観点から位置付けできることが示された。個々の役者の反応に群集の反応が表れるという『織工達』の作品構造などが要因となり、ブラームの『織工達』演出には次のような、あたかもラインハルトの群集演出に向けられているかのような批評が投げかけられたのである。「そして突然、観客と舞台のあの密接な結び付きが生まれた。この結び付きは、はっきりと区分されたこの建物の両側から統一を生み出し、観客は気持ちの上ではほとんど、彼らの前方の荒々しい劇の中で共に行動する者となった。[...]少なくとも観客の一部が、舞台上での狂ったような破壊行為に歓声を上げるのが見られた。広間の高みからの叫び声は、工場主の広間を荒らす群集がより力強く殴りかかるのを鼓舞した。」⁴⁵そして、プロレタリアの群集の問題を扱うというテーマの点において、ブラームの『織工達』演出はピスカートの叙事的演劇に見られる群集表現の前段階としても位置付けられた。

このようにヨーロッパ演劇史において、歴史的正確さ、自然主義、叙事的演劇などの観点から論じられる演出家達を、ラインハルトの群集演出の観点から捉え直すことができる、ということが示された。そして、このような観点からこれらの演出家達の活動を捉える中で、群集演出に二つの流れが見出されることになる。まず、プロレタリアの群集の問題を扱うというテーマの点において、ブラームの『織工達』演出がピスカートの叙事的演劇に見られる群集表現の前段階として位置付けられた。そしてこの両者の活動の間に位置する、ケルジェンツェフのプロレタリア劇場についての理論的構想及びその実践を捉えることによって、プロレタリアの現状を問題視し、解決しようとする群集演出の流れが見出される。そしてこの流れを捉えることによって、これとは逆に、社会の現状から切り離された物語を、劇場内で完結する形で上演する群集演出の流れが、キーン、マイニンゲン一座、ラインハルトの活動に見出されるのである。そしてこの二つの流れは、それぞれが完全に独立しているのではなく、「エルヴィン・ピスカートの叙事的演劇に見られる群集表現」において示された通り、上演方法に類似性が見出されるのである。

ヨーロッパ演劇史をラインハルトの群集演出の観点から捉え直すことによって、ラインハルトの群集演出自体が新たに位置付けされ始めた。今後、更なる演出家の活動を調査し、この観点から捉え直すことができれば、その活動を他の演出家達の活動と共に位置付けし直す試みが、再び可能となるはずである。

(すぎうら やすのり・言語文学専攻)

⁴⁵ Praschek, Helmut (Hg.), *Gerhart Hauptmanns „Weber“: Eine Dokumentation*. Berlin 1981, S. 197.

参考文献

- A. F. A., 'The scenery in "Richard II." at the Princess's Theater'. In: *The Builder*. 21 March 1857, pp. 160–161.
- Anonym, 'Drama — The week'. In: *The Athenæum*. 4 June 1881, pp. 761–762.
- Anonym, 'Music and the drama'. In: *The Literary Gazette*. 21 March 1857, pp. 283–284.
- Anonym, 'Princess's theater'. In: *The Times*. 16 March 1857, p. 9.
- Anonym, 'Royal Princess's theatre — "Richard II."'. In: *The Leader*. 5 December 1857, pp. 1171–1172.
- 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 Schneilin, Gérard (Hg.), *Theaterlexikon I*. Reinbek bei Hamburg 2001.
- B. W. W., 'The bombastes furioso of the press'. In: *Theatrical Journal*. 4 May 1858, pp. 137–139.
- Cole, John William, *The life and theatrical times of Charles Kean F. S. A*. London 1859. Vol. I, II.
- Encyclopædia Britannica, Inc. (ed.), *The New Encyclopædia Britannica. Volume 1. Micropædia*. Chicago 2010.
- Fetting, Hugo (Hg.), *Max Reinhardt. Leben für das Theater*. Berlin 1989.
- Grube, Max, *Geschichte der Meininger*. Stuttgart 1926.
- Kean, Charles, *Shakespeare's play of King Richard II. Arranged for representation at the Princess's theatre, with historical and explanatory notes, by Charles Kean. As first performed on Thursday, March 12, 1857*. London 1857.
- Kerschenzew, Platon M., *Das schöpferische Theater*. Hamburg 1922.
- Martini, Fritz (Hg.), *Otto Brahm. Kritiken und Essays*. Zürich 1964.
- Marx, Peter W., *Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur*. Tübingen 2006.
- Odell, George C. D., *Shakespeare — From Betterton to Irving*. London 1920.
- Osborne, John (Hg.), *Die Meininger: Texte zur Rezeption*. Tübingen 1980.
- Osborne, John, *The Meininger Court Theatre 1866-1890*. Cambridge 1988.
- Praschek, Helmut (Hg.), *Gerhart Hauptmanns "Weber". Eine Dokumentation*. Berlin 1981.
- Sawyer, Robert (ed.), *Lives of Shakespearian actors. Part 3, Charles Kean, Samuel Phelps and William Charles Macready by their contemporaries. Volume 1. Charles Kean*. London 2010.
- Schoch, Richard W., *Shakespeare's Victorian stage: performing history in the theatre of Charles Kean*. Cambridge 1998.
- 杉浦 康則：「マイニンゲン一座の理論と『ジュリアス・シーザー』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』所収 第34号（2007）1–18頁。
- 杉浦 康則：「エルヴィン・ピスカートの叙事的演劇に見られる群集表現」『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36号（2009）41–61頁。
- 杉浦 康則：「オットー・ブラムの『織工達』演出に見られる群集表現」『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37号（2010）1–19頁。