

Title	無言劇『ズムルン』の劇構造：欧米を旅するラインハルト演出
Author(s)	大林, のり子
Citation	演劇学論叢. 2003, 6, p. 97-117
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97535
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

無言劇『ズムルン』の劇構造

— 欧米を旅するラインハルト演出 —

一 『ズムルン』のシアトリカリズム

ラインハルト演出による『ズムルン』は、一九一〇年四月二四日にベルリンの小劇場 (Kammerspiele) で初演された。その成功により、翌年からイギリス (一九一一年) やアメリカ (一九二二年) への興行も実現された。この一連の上演は、マックス・エプスタインが当時の状況を「彼の仲間達とは反対に、経営上の心配から逃れることになった」と記しているように、同時代の実験的な演劇の多くが経営上の困難を抱える中であって、商業的な成功も獲得することができた。この時期のラインハルトは、海外公演を精力的に開始し、特に同年九月にミュンヘン音楽祭ホール (Musikfesthalle München) で幕を開けた大劇場演出の『オイディプス王』は、まもなくベルリンに開場したサーカス劇場 (Zirkus Shumann) を拠点としつつ、ヨーロッパ各地

大林 のり子

を巡演して話題となった。³⁾

このせりふの無いパントマイム劇『ズムルン』については、当時のヨーロッパにおける演劇の改革運動の文脈から、シアトリカルな実験として評する見方がすでに定着している。とりわけ、この上演で導入された花道は、世紀初頭の東西演劇の交差の中で試みられた実験の一例として注目され、舞台と客席の関係性を変化させる試みとしても広く認知されてきた。⁴⁾ ラインハルト自身、活動初期より一貫して額縁舞台から演劇を解放することを唱えており、この花道の導入も、その一連の試みの中のひとつとして位置づけられている。一九二二年のニューヨーク公演の際に、ラインハルトの代理で演出の指揮を執ったオルデンスキイは、雑誌インタビューで次のように語っている。「観客は長い間劇場に対してその義務を果たして来なかった。ある作品のどんな上演でも、観客は、俳優と同じぐらい重要な役割を果たしていることを忘れていた。(中略) しかしそれは間

違いで、ラインハルト教授がもくろんだように、すぐに彼らは、はじめから戦うことを求められる。入場券を買い、もてなされるだけでは十分ではない⁵⁾。こうした考え方が、同時代の実験的な演劇の潮流と方向性を同じくしていたことは言うまでもない。そのもつとも影響力を持ったとされる言説に、一九〇九年にゲオルグ・フックスが著書『劇場の革命』で述べた次のようなものがあげられるだろう。「俳優と観客、舞台と客席というのは、それらの起源と本質に従えば、対立するものではなく、むしろ一体のものである。ところで、われわれが全く手本としなかった日本の演劇は、俳優が客席の只中から現れて舞台へ進み出るための橋によって、今日でもなおこの一体性を保持している⁶⁾」。

また、この上演がシアトリカルな実験として評されてきた理由は他にもある。この上演で試みられたパントマイムは、東洋的な舞踊、あるいはコメディ・ア・デラルテや民衆劇に見られる身体表現を手本として、そこから舞台芸術の新たな表現を模索する試みのひとつとみなされた。このパントマイムは、ハインツ・ヘラルドによって次のように評された。「パントマイムは、すべての自然主義を嫌い、遠く異なる世界を我々の前に作り上げ、色とりどりにきらめき、まったく夢のようなもので、その様式的暗示に我々は魅了されてしまった。我々は突然自分たちの安楽から引き

離され、会話以外にも人々が理解しあえる可能性があることを思い出す。顔や体が、我々の感情を「語る」ことができる。それを我々はほとんど忘れていた⁷⁾」。

この上演でパントマイムの振付を担当したのは、ウィーンの宮廷舞踊出身の舞踊家グレート・ヴィーゼンタール⁸⁾である。彼女はラインハルトが舞踊家との交流を深める一九〇七、八年頃から、ラインハルトの舞台に立つようになり、『ズムルン』のベルリン初演ではズムルン役を務めている。ちなみにこのとき、妹のエルゼも召使役として舞台に立った。舞台芸術の理想を舞踊に見いだそうとする取組みも、当時の多くの芸術家と方向性を同じくするものといえるが、とくにラインハルトが舞踊家との仕事の中で獲得しようとしたのは、俳優の身体表現を広げることであった。それは「ラインハルトは、パントマイムの演出に関して、通常のダンサーではなく、彼のアンサンブルの優れた俳優を役につけることで支えた⁹⁾」といった記述に見られる。

一方、当時のアメリカにおいては、ヨーロッパの舞台芸術に見られた視覚的な新鮮さに関心が集まった。たとえばアメリカの劇評家および演出家であったケネス・マクゴワンは、エルンスト・シュテルンによる『ズムルン』の舞台美術について「デザインについては色彩と固まりで雄弁に語る。黄色と白のプロック、ピンクとブルーのプロック、

低い窓と高い壁掛け、すべてが効果を生みだし、シンプル
なだけでなく、鮮明であり暗示的である。このようなもの
は我々にとつて新しい¹⁰⁾と述べ、同時期にアメリカへ渡つ
たウィーン出身の建築家で舞台美術家のジョセフ・アーバ
ンやロシア・バレエ団で美術を担当したレオン・バクスト
の仕事と並べて、そのシンプルで象徴的な視覚表現を高く
評価し、アメリカにおける新たな舞台芸術の理論と実践の
展開のための見本とした。

このように、花道の使用、パントマイムによる俳優の細
やかな感情表現、様式性と象徴性によつて彩られた衣装や
装置などは、それぞれの文脈で実験的な側面が指摘され、
さらに、それらを有機的に組み合わせる総合的な演出方法
も、言葉に頼らない複合的な表現の可能性を示すものと評
された。一九二二年のニューヨーク公演のプログラムには
次のように記されている。「近代の舞台芸術の究極の言葉
を体験する。『ズムルン』はラインハルト教授が一〇年間
仕事で学んで来たことすべての総計である。ここで彼は舞
台効果がいかに語るかということを試し、カンバスや色彩
や照明やジュエスチャーや俳優の言葉がいかに現実の感覚を
映し出すかということを試した¹¹⁾。こうした演出の詳細に
ついては、ドラマ・レビュエ誌に掲載のブリギッテ・クッ
パーによる『ズムルン』のディスクリプションにも、その

断片を読み取ることができる。

さて、こうして『ズムルン』のシアトリカルな側面と与
えられてきた評価を簡単に確認してきたが、それに対して、
ほとんど評価の対象とされていないと思われるのは、『千
一夜物語』をモチーフにしたというメルヘンチックなテキ
ストである。当時の論調では、シアトリカルな実験性が強
調されることは、同時に、反文学的な姿勢を示すことでも
あった。たとえば当時の上演パンフレットには、次のよう
な文句が添えられている。「彼は「文学的」ドラマ、つま
り説明的な作品、問題劇およびジャンル作品（傾向劇）か
ら離反した。傾向作品は彼にとつてまったく刺激を与えな
い。彼は道徳によつて説教するのではなく、また理論をと
いて回るのではなく、ドラマティックな芸術のためのドラ
マティックな芸術を考えたいのだ¹²⁾。こうした考えは、『ズ
ムルン』のテキストに対する評価の必要性を正当化する
ように働いてきたのかもしれない。その傾向は後にも続き、
たとえば、一九一一年のラインハルト演出による『美しき
エレエヌ』（ここでは花道が導入された）の評では、彼の巧み
な演出を賛美する文章の中に「このすべての渦巻くナンセ
ンスをまじめに冷静に熟考してみる余裕すら与えない¹³⁾」と
いう言い回しも見られる。

テキストについて言及した比較的好意的と見られる評で

いえば、次のようなものがある。「ズムルン」の素材は、『千一夜物語』のお伽噺から取られている。愛、憎しみ、嫉妬、復讐、死などがあり（視覚的に表現され）感覚と感情にまで達する。非常に強調された感情的アクションを可能にする¹⁵⁾」。ここで評されているのも、テキストのドラマとしての意義ではなく、そこに含まれた多様な感情的アクションに対するものであることが分かるだろう。つまり、テキストをドラマとして評することは放棄され、シアトリカルな表現を多彩に見せるための素材としてのみ、その役割が認められたといえよう。前掲したヘラルドの評においても「感情」という点が指摘されていたように、言葉以外の方法、たとえば俳優の身体や音楽や照明などを用いて、人物の感情面を詳細に描いて見せたことに注目が集まり、その際にメルヘンチックなテキストが果たした役割は、シアトリカルな面を助ける以上のものとしては見なされてこなかったといえる。

しかしその結果、彼がスペクタクルに満ちた演出の力によって、どんな素朴なテキストも説得力を持って見せることのできた演出家という印象を与えるとすれば、それについては検討の余地もあるのではないだろうか。たしかにライnhルトの仕事は、ミュージカルやレビューなど商業性の強いスペクタキュラーな舞台に影響を与えるような演出

を得意としたことでも知られる。しかし一方で、彼はドイツ国内において継続的に、ギリシャ劇、シェイクスピア劇、ドイツ古典劇、近代劇、現代劇など、多様な戯曲を、それぞれの内容に留意して演出することも重視していた。そのような状況から考えて、たとえライnhルト自身が『ズムルン』をスペクタキュラーな実験として位置づけたとしても、そのことでライnhルトがテキストを軽視していることにはならないだろう。そこで本稿では、『ズムルン』のテキストに目を向けることで、テキストが上演全体の中で果たしている役割について再検討を加えることにしたい。

二 オリエンタルなテーマの通俗性

そもそも『ズムルン』のテーマが当時においては凡庸であったというエッダ・フューリツヒの指摘がある。「ニューヨークの人々にとつて『ズムルン』はテーマからなにもかも新しいものはないと感じられた。ブロードウェイで同じ頃に二つもの似たようなテーマの作品が上演されていたことは、まったく偶然ではなかった¹⁶⁾」として、ロバート・ヒッチェンのベストセラー『アラアの庭』とエドワード・ノブロックのメルヘン『キスメット』が例に挙げられている。当時こうしたアラビアをモチーフにしたドラマの多く

は、豪華な装飾をもつメロドラマとして上演されており、先述したように、『ズムルン』のシンブルな表現が舞台美術の点では評されたのだった。しかし、その異国情緒に訴えるようなテーマでは、当時の観客にとって目新しいものはなかったというのである。¹⁸⁾

確かにフューリッヒが指摘するように、『千一夜物語』から派生し、一般化していったアラビアンナイトというモチーフが、当時すでに欧米に広く流通していたことは事実である。当時の欧米におけるアラビアンナイトへの興味は、一九世紀末から二〇世紀初頭のバリを中心に流行の兆しを見せていた。一九世紀末にJ・C・マルドリユースによる仏訳『千一夜物語』（一八八九年）が出版されたのを始めヨーロッパ各国で続々と翻訳が出され、広く読み親しまれる作品となった。¹⁹⁾そしてアラビアンナイトのモチーフは、小説のテーマとして知識層に好まれ、また美術や舞踊における知的探求に影響を与える一方で、子供の童話としてばかりではなく、豪華な東方の幻影として映画や舞台で、メロドラマや冒険活劇として一般に広く受容されることになった。

たとえば映画のモチーフにもアラビアンナイトは早い時期から導入されている。『月世界旅行』（一九〇二年）で知られるメリエスの『千一夜物語』（一九〇五年）、²⁰⁾フェルデ

イアン・ゼッカの『アリババと四〇人の盗賊』（一九〇二年）、『アラジンと魔法のランプ』（一九〇六年、作者不明）などは、初期の映画としてフランスで制作された。ドイツでは、この『ズムルン』も映画との関係が深く、初演当時にウーファから舞台撮影の話があり、観客の入った舞台を撮影するという形で映画が作られたという。²¹⁾この出来事をきっかけに、ラインハルトや劇団の俳優が、映画界と関係を持つようになったともいわれている。残念ながらこの舞台記録的な映画は残っておらず、現存しているのは、ラインハルトのもとで舞台に立ったことのあるエルンスト・ルビッチの手によって撮影された『ズムルン』（一九二二年）である。舞台初演から一〇年後に撮られたこの映画では、プロットにいくらか変更も加えられ、初演当初の舞台よりもドラマ性が強められていることも興味深い。ともあれ、こうしてアラビアンナイトのモチーフは、早くから映画という媒体を通して大衆的な人気を得ていた。

一方、美術や舞踊における知的探求という文脈で言えば、同時期の舞台では、アラビアンナイトを含むオリエンタルなモチーフは、舞踊家のパフォーマンスの中で積極的に取り入れられたことは知られる。インド舞踊を学んだアメリカの舞踊家セント・デニスが、一九〇六年にニューヨークで上演した『ラーダ』について、シュザンヌ・シエルトン

が次のように述べる。「『ラーダ』は、ちょうど、オリエンタリズムの大衆的高揚期にアメリカン・シーンに登場した。オリエンタリズムは、まじめな知的探求でもあり、大衆文化現象でもあり、二十世紀への入口において、最も有力な、エキゾティックなカルトに達していた⁽²⁵⁾」。また、一九〇九年からパリで活動を開始したロシア・バレエ団は、『ズムルン』初演の二カ月後にアラビアンナイトをモチーフにした『シェヘラザード』を上演し、かねてより東洋的な美術を志向していたバクストによる舞台美術で話題をさらった。これについては藤野幸雄が、当時のパリにおけるアラビアンナイトの流行を示しつつ「ロシア・バレエ団の演目のうちでも最もロシア的でない『シェラザード』が一番の感銘を与える余地はすであつたと言える⁽²⁶⁾」と記している。また、一九一〇年二月二日にはニューヨークで、ヨーロッパから帰国したセント・デニスがレビユー・スペクタクル『エジプタ』を上演して話題となつた⁽²⁷⁾。

前述したとおり、ラインハルトが舞踊家と密接な関係を持つていたことは知られる。一九〇六年にアメリカを離れてベルリンを訪れたセント・デニスとは、ホーフマンスタールを介して知り合い、実現こそしなかったが、彼女を主演とした『サロメ』の上演企画も立てられたという。また、一九〇八年頃からは、ドイツ劇場においてイサドラ・ダン

カンをはじめ、舞踊家による客演公演が見られるようになる。

そもそも『ズムルン』の物語のアイデアをラインハルトに提供したのが、振付を担当した舞踊家グレーテ・ヴィーゼンタールであつた。その経緯については、義弟ルドルフ・フーバー・ヴィーゼンタールが次のように記している。「グレーテと夫エルヴィン・ラングはマックス・ラインハルトのためにオリエンタルパントマイムのアイデアを提出した。オリジナルは一人の女性と二人の男性の役があつた。ラインハルトはアイデアを広げたいと望み、彼はフリードリッヒ・フレクサにその形を与えるよう頼んだ⁽²⁸⁾」。

このように『ズムルン』に見られるオリエンタルなモチーフは、舞踊の芸術的な新しい潮流と密接な関係をもつ形で導入され、美術や舞踊の面でシアトリカルな表現を発揮させるために有効な素材として歓迎されたと考えられる。

しかしながら、アラビアンナイトに題を取ったテキストについては、通俗的なメロドラマや映画の冒険活劇と類似したテーマを持つドラマと見なされる傾向が強かつた。その要因の一つに、そもそも『ズムルン』が商業的な成功を見込んで企画され、上演されたという事実も影響しているように思われる。たとえば装置を担当したシュテルンの『ズムルン』に関する記述の中に、当時の劇団の経営状況

への言及が見られる。「なぜなら我々の劇場は個人経営であり、そこですべての実験的な上演のための経費を捻出した。今回は至急に節約するように忠告された。経営者は私に、『千一夜物語』を自尊心を満足させるために、とても贅沢に、かつ安く飾るように要求した。そこで私は勇気を持って、信頼に足る芸術家の才能を証明して見せた。そしてこのパントマイムの成果は、すくない材料で巧く料理することができるところを証明した」²⁷。

また、『ズムルン』が上演された劇場、たとえばイギリスのコリセウムやニューヨークのカジノ劇場は、営利性の強いミュージカル劇場である。同時期にヨーロッパ各地で上演されたサーカス場の『オイディプス王』ではなく、イギリスやアメリカで、この『ズムルン』が選ばれた背景には、当時の演劇状況や興行主の意図なども考えにいれる必要があるかもしれない。もちろん、この演目選択については、海外公演に際して、ドイツ語を理解できない観客には、無言劇という形式が有効な伝達手段となるのではないかとといった積極的な意見もあった。しかし、すでに人気のあるアラビアンナイトをモチーフにした『ズムルン』は、商業的な成功を考えにいれた安全な選択であったという見方も一方で存在する。このように『ズムルン』が金銭的な考慮を含めて作成された上演であったこと、そして現に『ズ

ムルン』の成功が、劇場経営の窮地を救うことになったことなどは、ラインハルトや彼を取りまく人々の商業的な才覚を示す一方で、それが大衆的な趣向であるとして、ひいてはドラマの退化とも見なされたのではないだろうか。当時の厳しい評の中には「美化された人形劇 (Punch and Judy)、その装飾を取り去って残るのは欲望とバイオレンスという原始的な主題で、道化喜劇の長い退廃、そのグロテスクと無責任さによって主に埋め合わされている」²⁸と、そのテーマが、あまりにも素朴で原始的であることを批判するものも見られる。

しかし注目すべきは、同じ評の中で「概要を読むことなしに、誰もプロットの複雑さを正確に追うことはできない」と述べられているように、一見ありがちな素朴なテーマにも関わらずプロットが複雑であったという点である。もし、単に大衆的な趣向に習う目的であったり、あるいは個別の人物たちの感情の変化を視覚的に表現する素材とするだけならば、プロットの必要以上の複雑さが必要とされたかどうか疑問である。つまり彼らは、メロドラマが目指す分かりやすさや、スペクタクルの楽しみにとどまらない別の意図をそこに書き込もうとしていたのではないだろうか。

三 メインプロット

『ズムルン』のテキストは、一九一〇年にベルリンで『ズムルンの演出台本』²⁹として出版されている。当時ラインハルトの劇場でドラマトゥルグをしていた作家および劇作家のフリードリッヒ・フレクサが、『千一夜物語』とルッジェロ・レオンカヴァッロ作のオペラ『道化師』をもとに構成したものとされる。テキストは当初から無言劇を意図して書かれているため、従来のようなせりふ劇の形式にはなっていない。それぞれの人物については、従来の戯曲と同じく登場する順に人物名が記されるが、せりふではなく、その場面状況とそこでの行動が説明的に記述されている。プロットは『千一夜物語』の複数の異なるエピソードと、オペラ『道化師』の断片を寄り合わせて再構成した形になっている。副題に「九つのタブローからなるパントマイム劇」と記されていることから分かるとおり、このテキストは決して統一的なプロットによって構成される従来の意味での閉じられたドラマにはなっていない。次に述べられるように、全体を通してメインとなるプロットも無いわけではないが、九つの場面では、多彩な登場人物が、それぞれのタブローの中で、断片的なエピソードも数多く構成し

ている。テキスト全体の印象を複雑かつ散漫なものにしていくひとつの要因は、こうして多数の登場人物が、メインのプロットに多かれ少なかれ関わりながらも、個別のエピソードを展開しているところにあると言えよう。当然、テキストの全体を理解するには、こうした個別に導入されているエピソードや登場人物についても考察していく必要がある。しかしまずここでは、メインとなるプロットについて検討してみることにはしたい。

メインとなるプロットの登場人物は、宮殿のハーレムに暮らしている老シャイクとその一番目の妻ズムルン、老シャイクの息子、バザールの絨毯商である美青年ヌア・アル・デイン、芝居小屋のせむしの道化、踊り子の六人である。簡単にプロットを整理すると次のようになる。³⁰

活気に満ち、人が行き交うバザールには、隣接して絨毯屋と芝居小屋がある。芝居小屋の前を通りかかった老シャイクの息子は、小屋の窓から覗く美しい踊り子に一目惚れし、すぐに彼らは恋に落ちる。その芝居小屋の入口には、せむしの道化が座っている。彼は踊り子にひそかな恋心を抱いていたため、その二人の様子を見て激しく嫉妬する。そこへ奴隷商とともに芝居小屋にやってきた老シャイクが、その踊り子の舞台上に

魅せられ、彼女を宮殿へ連れ帰りたいとせむしの道化に申し出る。せむしの道化は、先の若い二人の仲を引き裂くため、老シャイクの申し出を受け、踊り子を売り渡す。しかしその後、道化自身は傷心のため薬を飲んで命を絶った。

その亡骸は芝居小屋の蛇使い女や奴隸たちによって発見される。しかし、彼らは自分たちに殺人の疑いがかかるのを恐れ、亡骸をあちこちたらい回しにしたあげく、ヌア・アル・デインの店に置いてあつた籠に隠した。

一方、老シャイクの若妻ズムルンは、バザールで出会つた絨毯商の美しい青年ヌア・アル・デインと恋に落ちる。時折宮殿の前にやってくるヌア・アル・デインに、窓からバラの花を投げて、気持ちを確認め合う。ある日彼女は、買物装束を装った侍女達をつれてヌア・アル・デインの店へ出かけた。宮殿へ帰る時になって、ヌア・アル・デインは、侍女の手引により、絨毯や布地を運ぶ籠に隠れて宮殿に忍び込むことになった。ちようどその籠に隠されていた道化は、その道中で息を吹き返し、同様に恋人（踊り子）を追つて宮殿に潜り込む。

宮殿内では、ハーレムの賑やかな夕食の酒盛りが終

わり、一同が寝静まろうとする頃に事件が起こる。老シャイクが踊り子を連れて二階の寢室へ向かい、うとうと居眠りを始めると、踊り子への気持ちを捨てきれない息子がこっそり寢室に忍び込み、踊り子を抱きしめていた。その寢室のカーテンの陰には、せむしの道化が潜んでいる。一方、ズムルンとヌア・アル・デインは、階段の下で幸せなひと時を過ごしていた。ところが老シャイクが気配に気づいて眼を覚まし大騒ぎとなつた。まず老シャイクは、傍らで抱き合っている踊り子と息子に激怒し二人を殺してしまふ。息子は死の間際に、階下のズムルンの不貞を暴露する。それを聞いてさらに怒つた老シャイクは、ズムルンの愛人ヌア・アル・デインに復讐するために三日月刀を手に一気に階段を駆け下り襲いかかった。そこへ踊り子の死を嘆くせむしの道化がやって来て、復讐のため老シャイクの背中に短剣を突き立てた。そして老シャイクの死によつて、ズムルンとヌア・アル・デインには幸福がもたらされ、老シャイクに仕えていた召使たちにも自由がもたらされ大団円となる。

こうして見ると、主要な人物六人の関係は、かなり入り組んで複雑なものになっていることが分かる。そしてこの

プロットの複雑さは、前述の評で「グロテスクと無責任さ」と言われていたとおり、確かにドラマとしては不完全であるようにも感じられる。

その理由を考えてみるとすれば、まずは、中心的な人物、つまり主人公が不明瞭なことではないだろうか。たとえば、タイトルロールにもなっているズムルンと、絨毯商ヌア・アル・デインの恋物語は最後にハッピーエンドを迎える。この点だけ見れば、彼らを主人公とした恋物語を、このドラマのメインのプロットと見なすことができる。しかし全体の流れを見ると、必ずしもこの二人の役割はドラマの主人公といった役割を担っているわけでもなさそうである。

まず第一に、このプロットの中では、ヌア・アル・デインが、とりわけヒロイックな人物として描かれているわけではない。むしろヌア・アル・デインは、ただ素朴にズムルンに恋をする青年にすぎず、ズムルンの侍女の機転によって城に忍び込むことができ、老シヤイクの殺生騒ぎに巻き込まれると、道化の助太刀によって命を救われるというまったく受け身の男である。

またズムルンも、最後にハッピーエンドを迎えるヒロインとしての役割は薄い。ちなみに、ルピッチの映画では、ズムルンがお城の窓からヌア・アル・デインに花を投げて贈る場面について、いくらかプロットが付け加わっている。

それは、その浮気現場を目撃した老シヤイクが、ズムルンを牢に閉じこめるという内容で、それによって映画では、最後にズムルンが救い出されることについて、悲劇のヒロインが助け出されるといった意味合いが強められている。しかし舞台のテキストでは、そうしたプロットはなく、ズムルンがとりわけ悲劇のヒロインとして描かれているわけでもない。したがって、シヤイクの悪人ぶりに虐げられた悲劇のズムルン姫をヌア・アル・デインが救いに行く、というようなドラマチックな展開が、この二人のプロットには欠けているように感じられる。特に、最後にズムルンとヌア・アル・デインの命を救うのが、踊り子を殺された道化の復讐によるものであることは、二人が、彼ら自身とは直接関係のないもう一つの愛憎劇の傍らで、偶然に幸運を手に入れたという印象を残す大きな要因となっている。

また、老シヤイクの息子が死に際にズムルンの不貞をばらす理由も今ひとつはつきりしない。そもそもこのプロットは、『千一夜物語』の冒頭部分のエピソードから取られたものと考えられる。そのエピソードとは、愛妻家の王シヤリアルルの元を訪ねた弟（彼自身は妻に裏切られ傷心で兄を訪ねてくる）が、夫婦の幸せな姿に嫉妬し、兄王に妻の裏切りを密告するというもので、その結果、王は自分の留守中の妻の不貞を知ることになり、妻とその召使い達を皆

もろとも殺害した後、毎夜新妻を殺す非道な王へと変わる
のである。ここで見られるような、身内による妻の不貞の
密告というモチーフが、『ズムルン』では老シャイクに対
する息子の密告という場面に反映されたとみることができ
る。しかしながら、息子が自分の死を目前にして、ズムル
ンの不貞をばらすといった展開には、すこし突飛な感じを
受ける。そもそも老シャイクは始終踊り子への執着心を示
しているため、終盤で突然に見せるズムルンに対する激怒
自体が、なにか取ってつけたような印象を受ける。このよ
うに考えると、まずズムルンとヌア・アル・デインの存在
は、メインプロットであるどころか、むしろ全体のプロッ
トの中ですこし浮き上がっているように感じられる。

それに対して、比較的ドラマティックな展開を追うこと
ができるのは、踊り子をめぐる三人の男（老シャイクと息子
と道化）の愛憎劇のプロットであろう。こちらでは、踊り
子をハーレムの新しい妻に迎えた老シャイクは、彼女と息
子の浮気現場（実際には、二人は道化と奴隷商によって引き裂
かれた恋人同士のだが）を見つけて逆上し、二人を殺して
しまうといった内容になっている。つまり最後に悲劇的な
結末を迎える点においても、前述した『千一夜物語』の冒
頭のエピソードを、そのまま取り入れた形となっている。
ただし、ここで妻の不貞を密告する役回りを果たしている

のは、身内ではなく、せむしの道化である。彼は、老シャ
イクの寝室のベットの傍らで密会する恋人をカーテン影か
ら覗き見て、嫉妬と怒りのあまり（間接的にはあるが）そ
の気配によって寝ている老シャイクを目覚めさせてしまっ
たのである。

さらに、この四人の登場人物に関して、それが王や王妃
ではなく、そこに芝居小屋の道化と踊り子といった要素が
加えられている点については、フレクサが引用したという
『道化師』を参照する必要がある。一八八二年に作曲され
たオペラ『道化師』は、男女間の激しい嫉妬心が引き金と
なって殺人に至るというストーリーを基本としたヴェリズ
モ（現実派）オペラというジャンルに属している。興味深
いのは、このオペラにも、前述した『千一夜物語』の冒頭
のエピソードと類似のプロットが見られる事である。それ
はつまり、夫、浮気妻、その愛人、告げ口する第三者とい
う四人の構図である。もちろん『道化師』では、このプロ
ットが一幕の現実のエピソード、第二幕のコメディ・デ
ラルテ風の劇中劇のエピソードとの二重構造の中で繰り返
されるので、単なる夫婦間の悲劇にとどまらず、道化とし
て生きる俳優の存在の悲しさにもテーマが向けられてい
る。しかし、まず基本的なる骨組みとして、妻とその愛人、
それを告げ口する第三者、嫉妬に狂って妻を殺す夫という

プロットが見られるのである。

『道化師』の主な登場人物は、旅芝居一座の座長カニオとその妻ネツダ、そしてネツダの恋人である村の青年シルヴィオ、そしてネツダに気がある醜い道化トニオである。旅回りの道化一座がシルヴィオの住む村で芝居をすることになり、その準備の傍ら座長は村人たちと飲みに出かけ、そのすきにネツダはかつての恋人シルヴィオと密会する。ネツダに恋心をいだくトニオは振られた腹いせに、その密会を座長に密告するのである。座長カニオは、その現場を目撃してショックを受けながらも冷静を装い舞台の準備にかかる。しかし本番の舞台上で、昨夜と同じ状況が演じられていく中で、カニオはとうとう感情を抑えることができなくなり、ネツダと口論になっていく。結果カニオはネツダを殺し、そして観客として来ていたシルヴィオも殺し、騒然とする中で幕が下りる、というものである。

『ズムルン』の第二場、芝居小屋の舞台の場面では、舞台で芸を見せているせむしの道化が、踊り子と息子が仲良くしている姿を見せまいくらだりがあり、それはまるで『道化師』の座長カニオを彷彿とさせる。しかし同時に、踊り子と息子の恋路を邪魔するあたりでは、ネツダに相手にされないことを恨んで、座長に恋人の事を密告する醜い道化トニオの姿にも重ね合わされている。

このように、踊り子をめぐる愛憎劇のプロットは、最後に夫の逆上によって妻と浮気相手が殺される結末に至るまで、『千一夜物語』だけでなく『道化師』の基本的なパターンを踏襲した構成となつているといえよう。

ちなみに、『ズムルン』と比較されることも多いロシア・バレエ団の『シェヘラザード』は、『千一夜物語』の冒頭の部分を素材としたものである。アレクサンドル・プーアによって組立てられたプロットでは、最後に妻とその愛人、召使に至るまで全員が、怒りに狂った王によって殺されてしまつて幕になる。いわば、ここまでに見てきた基本的な四角関係のドラマのパターンが結末にいたるまで生かされていることが分かる。

ここでもう一度『ズムルン』のメインプロットについて整理してみよう。『ズムルン』では、道化芝居やオペラ、あるいは舞踊で展開されたドラマと同じ四角関係のプロットが、踊り子と三人の男のプロットにおいて反映されていることが分かる。ただし、そこにズムルンとヌア・アル・ディンという異質のプロットが付け加わっているため、いくらか構造が混乱しているように感じられる。しかしそのことが、従来のドラマを単に踏襲したわけではなかった、ということを示しているようにも思われる。もちろんそれは、前半で述べたとおり、従来のドラマとして理解しよう

とすれば、なにか不完全な印象を受けるようなものである。しかしこの新たな変更点に注目することで、テキストの独自性を理解することがきるのではないだろうか。その理由を次に考えてみる。

四 ヌア・アル・デインと道化の役割

『ズムルン』のテキストは、その制作過程と、演出を見ていくことによつて、その変更点の意義を読み取ることができる。そもそも『ズムルン』が、劇作家フレクサ一人の仕事として成立しているわけではないことは、先の「ライオンハルトはアイデアを広げたいと望み、彼はフリードリッヒ・フレクサにその形を与えるよう頼んだ」というエピソードからも分かる。ライオンハルトの仕事の中には、古典的な戯曲を上演する一方で、『ズムルン』やその後に演出された『奇蹟（ミラクル）』や『イエーターマン』など、テキストを上演の一要素として共に制作するような、総合芸術を思考したものがあつた。ここでは、個人の芸術的理念が舞台に現出されるというよりは、むしろ複数の芸術家による共同制作の中で上演が編み上げられていくことになる。

当時のリハーサルの様子を、踊り子役を務めた女優レオポルディーネ・コンスタンティンがインタビューで次のよ

うに述べている。「作曲家のビクトール・ホレンダー、舞台装置のエルンスト・シュテルン、アシスタントのオルデンスキイらは、同じく指示を行う。そして作家、作曲家、舞台装置家、演出家、アシスタントが俳優と共同作業するこの方法を通して、『ズムルン』は言葉なく描かれる作品となつた⁵¹⁾」。このように、リハーサルの中で、俳優の演技や音楽が作られるのと同様に、テキストも改訂されていくことになつた。たとえば、初演の『ズムルン』は、九つの場面に分けられたが、一九一一年のイギリス公演に際しては、七場面に減らされて上演された。しかしこの変更は、あまりうまくいかず、さらに何度か改訂が加えられ、最終的には一九一二年のアメリカ公演で再び九場面に戻されている。

当然ながら、このような創作過程の中で出来上がったテキストが、従来のドラマトゥルギーの範囲内で読み取られるものでないことは容易に想像される。そこで、ここからは実際の演出と照らし合わせながらテキストを読み解いてみることにしよう。

まずは九つのタブローに導入された複数のエピソードやモチーフについて確認しておかねばならない。一九一〇年にドイツで出版されている演出台本には、九つの場面の見出しが次のように記されている。ちなみに、一九一二年の

アメリカ公演の上演パンフレットに記されたタイトルを丸括弧の中に記しておく。パンフレットでは、より説明的なものになっているが、その場面設定の変更はないことは確認できる。

第一場 オリエンタルなバザール（オリエンタルなバザールとせむし男の芝居小屋の入口）

第二場 芝居小屋（せむし男の芝居小屋）

第三場 通り（シャイクの宮殿の前）

第四場 織物店（ヌア・アル・デインの店）

第五場 ハーレムへの道（シャイクの宮殿への道）

第六場 ハーレムの前（ヌア・アル・デインの潜入とせむし男の目覚め）

第七場 ハーレム

第八場 シャイクの寝室（せむし男の復讐）

第九場 大団円

前述したとおり、主要な六人の人物とは別に、それぞれの場面をタブローとして印象的なものにする登場人物たちとモチーフがそこには見られる。その役割は、いくつか考えられる。

まず一つはオリエンタルな雰囲気を高めるための場面で

ある。たとえば第一場では、二人の盗人とバザールの警官の捕り物の中、芝居小屋の窓から覗く踊り子に一目惚れする息子、その邪魔をしようと踊り子の窓を閉めに行く道化などが描かれる。ここで登場するバザールの盗人たちは、騒然としたバザールの風物詩として描きこまれているといえよう。アラビアンナイトをモチーフとした映画の多くは、こうした場面を挿入する例が見られる。同様に、第二場の芝居小屋の熱気ある雰囲気、第四場の所狭しとゴブラン織りの絨毯が飾り付けられた織物店、第七場のハーレムの宴の場などがそれにあたる。

また、それと同様の意味合いもあるが、『千一夜物語』の世界を彷彿とさせるような印象的な場面もある。たとえば、第三場のピンクの壁とブルーの縁取りが印象的な宮殿の窓からズムルンがヌア・アル・デインにバラを投げ落とす場面。ここには、塔に閉じ込められた姫を窓から救い出すという『美しきズームルッドと「栄光」の息子アリシャールとの物語』のエピソードなどにヒントを得たものと考えられる。あるいは、第四場の織物店の店内。蛇使いの老女によって運び込まれた道化の亡骸を、店の奴隷たちが右往左往しながら籠に隠すといったエピソードがある。これは、『せむし男および仕立屋とキリスト教徒の仲買人と御用係とユダヤ人の医者との物語』という、医者 of の所に運び

込まれた死体を、自分が殺してしまつたと勘違いした人々が次々と別の家の戸口へとたらいまわしにするという『一夜物語』の一つの物語をモチーフとした場面といえよう。

そして、もうひとつ興味深いことは、道化芸やダンスなど、レビューのように舞台の芸を魅せる場面が挿入される点である。たとえば第二場の芝居小屋の演目では、蛇使いや黒人による見世物、さらに人形とダンスを踊る道化芸、踊り子の魅惑的なダンスなど素朴な見世物が挿入され、またハーレムの宴の踊り子たちのダンスでは、豪華でエロティックな、オリエンタルな舞踊が披露された。

また、タブローとして絵画的に場面をつくる演出も印象深い。たとえば宮殿の窓や柱の装飾だけでなく、その中に配置される宦官たちは、全体の絵の中で重要なバランスを保っている。それについては次のような評が示すとおりである。「すべての場面は大きなフレスコ画である。フラットな色が塗られてあり、広いピンクの壁、見渡すには高すぎる、縁取られた窓や閉じられた扉によって模様が作られている。その玄関口に宦官たちの列、それは全体に配置されているが、気褐色の単なる装飾突起でしかない。ピンクの壁の広い地味さを取り除く、あるいは強調するために技巧的に配列された。(中略)我々はそれらすべてを——人物

たち、行動、気褐色の着物、ピンクの壁を——ひとつの大きな平面として、完璧に調和されたフレスコ画として、一つの垂直な平面としてみなす。ここでは、ついに本当の意味で、絵画は舞台上に実現された」²⁸⁾

こうしたそれぞれの場面は、東洋的な雰囲気や風俗を描き出すという、当時の趣向に合わせたものという面もあるだろう。しかしながら、テキストに加えられたいくつかの点を考え合わせてみれば、それらの表現がテキストの一部として機能していた可能性も見えてくる。そこで次に二人の人物に焦点を当てて、個別の舞台上の表現との関連から、その人物の役割について再検討してみよう。

まずはヌア・アル・デインである。彼については、二点ほど特徴的な演出が見られた。ひとつは、この九つの場面の前に置かれたプロローグである。それはヌア・アル・デインの特別な役割を明らかにする重要な要素となっている。彼の最初の登場は、第一場の幕があがる前にある。サルトリイバラを絡ませた花道は、紫の照明で照らし出され、そこを一人の青年が夢見がちな足取りで舞台に向かって歩いていく。そして幕の前に到達するとアラアをたたえる祈りをささげ、儀式ばった声を張り上げて、自分と隣人であるせむし男のストーリーの始まりを告げる。この無言劇の中で唯一俳優がせりふを語る場面である。彼は「そのとき

のすごさは口で説明することはできません。だから私と一緒にいらつしやい。あなた方に、私が見聞きしたことすべてを、絵画の中の言葉のない夢でお見せしましょう。当時私はバザールでカーベットを売っていたのです。」と前口上を述べ、三度手をたたくと幕が上がり、そこから無言劇が始まる。このプロローグの存在により、ヌア・アル・デインには、劇中の人物でありながら、一方で劇の語り手としての役割を持たされていたことが分かる。

もうひとつ特徴的な演出は音楽である。「ズムルン」の登場人物には、それぞれに役柄に合わせたメロディラインが用意されていたという。クッパは次のように記している。「シンブルなメロディラインと西洋音楽のリズムは東洋的な音色とリズムで織り混ぜ合わされた。一方それぞれの人物と人々のグルーブはテーマとなる旋律を持つている。命取りになるほど魅惑的な美しい踊り子、老女の蛇使い、老族長、ズムルンの召使、ハーレムの女性たちなどは限定されたオリエンタルな旋律で描かれる。夢想家で恋人であるヌア・アル・デインは、西のメロディによって伴奏される。ズムルンの紹介は、つねにハーブの激しい振動である。若シヤイクは必ずピッコロかフルートによる二重の口笛で現れる。せむし男が運ばれて、死んだと思わせる際などは、上り下りする壊れたオクターブが忘れられない音

色であった」³⁶。ここに記されているように、他の登場人物がオリエンタルな旋律であったのに対して、ヌア・アル・デインには西欧的なメロディが与えられていた。プロローグの役割を考え合わせれば、彼のための西欧的な旋律は、彼が観客たちの道先案内人として機能する人物であったことを暗示していると言えよう。さらに言うならば、花道から登場するヌア・アル・デインは、観客の中から現れ、観客の感情と共に劇中へ迷い込んでいく役割を持たされていたと見ることも可能だろう。

では、以上のことを考えた上で、彼がドラマの中で、積極的な動機を持って行動しなかったことについては、どう説明できるだろうか。通常の冒険活劇であれば、欧米の冒険家は、盗賊と剣を交え、ヒロインを助けるヒーローとなるが、ヌア・アル・デインにはそんな役割は持たされていない。また、こうした語り手は、自らの冒険について語り、ドラマの中でも主人公として、あるいは観客の代理人として、冒険に従事する場合も多いが、ここで彼に与えられているのは、生きた絵画の中へ迷い込み、美しいズムルンに恋をするということだけである。あとは宮殿にもぐりこむのも、またそこから出て行くのも、まったく他人任せでドラマは進行する。このような意味においては、観客が彼と一緒に冒険をし、危機を乗り越えるといった構造にはなっ

ていない。いわば主人公の冒険に感情移入するための用意があまり与えられていように感じられる。

むしろ、このような彼の立場は、壮麗で絵画的な美しさの中にも剣を振り回すような粗野な面が残るオリエンタルな世界に対して、いくらか距離を持たせるような機能を持つているのではないだろうか。そう考えれば、このようなヌア・アル・デインの立場は、舞台上のドラマと観客席との異なる層の間に位置し、むしろ傍観的な観客の立場に近い存在であったということもできる。

ここでもう一度思い出すのは、舞台上の美術や演出によるオリエンタルの描写である。ここでは平面的な構成が重視され、タプロローのように見えたという。それ以前のラインハルトの舞台では立体的な建造物や周り舞台によって三次元的な創造がなされていたのに対して、このズムルンでは、極度に平面性と絵画性が強調された。それはオリエンタルな美術のイメージを生かしたものと考えられるが、その平面的な舞台装置は、舞台上のドラマを、作り物、つまりその非現実性を強調するものである。舞台での動作がいくらか非日常的であったり、人物の配列を幾何学的に意識した点も興味深い。こうして舞台上の非日常性が強調されれば、ヌア・アル・デインの役割は、花道を通じて日常から非日常へと入りこみ、再び非日常から日常へと帰還す

る人物として印象付けられたのではないだろうか。さらに深読みすれば、額縁舞台の中で完結しているドラマ（ここでは『シエハラザード』や『道化師』に見られたお決まりのプロット）に対して、ヌア・アル・デインを巡るプロットは、それらといくらか距離を置きながら、額縁舞台の中と外を行き来する人物としての役割を負わされていたと見られる。そして最後に宮殿から救い出されるズムルンをはじめ召使たちは、老シャイクによる抑圧のもとで、閉じられた世界の中の住人であったが、最後には解放され大団円を迎えることになる。演出では、最後の場面で大団円を迎える子供たちが、その開放感を花道の上で踊りながら表現する。つまり、この場面は、演劇を額縁舞台から解放するというラインハルトが訴えた理想にも強く響き合うことになる。

次にもうひとつ考えておきたいのは、せむしの道化の役回りである。前章では、ヌア・アル・デインとズムルンのハッピーエンドに、道化の介入があったことを奇異なものとして述べたが、むしろ、舞台上の閉じた世界から人々を救い出した人物が、道化師であったというのは暗示的である。そもそも『ズムルン』のプロット立てに、『千一夜物語』だけでなく『道化師』が組み込まれていること自体、考えてみれば不思議である。すくなくとも単にプロットだけを見れば、両者には多くの共通点が見られる。つまりプ

ロットの点で、このオペラを素材とする理由はあまり考えにくい。したがって、むしろ道化師を登場させることによって得られた効果に注目すべきであろう。

ひとつには、舞踊家の好んだオリエンタルなモチーフに加えて、ウィーンの民衆劇やコメディ・デラルテに見られる俳優の身体表現にも俳優の演技の模範を見出そうとしたというラインハルトの姿勢がこのプロットの形成過程に反映されていると見ることもできる。いづれにしても、それは当時の他のオリエンタルをテーマとする舞台にはない要素であることには違いない。

そもそもこの上演の中で、せむしの道化の見せ場は多い。踊り子をめぐるプロットの中では、複雑な感情表現を求められる重要な役割である。たとえば第一場では、踊り子と恋人が芝居小屋の窓越しに出会う場面、嫉妬心をあらわにする。嫉妬のあまり悪事を働く一方で、自殺を図る。このテキスト全体の中で、ほとんど道化が主人公であるといえるほどに、その存在は大きい。その一方でまた、この道化師という立場は、ドラマ内部の役割以外でも重要な場面を構成している。それはたとえば、古来からの土着的な芸を舞台で披露するための場を成立させている部分などに見られる。こうしてみると『ズムルン』では『千一夜物語』を取り上げる一方で、道化師という別のモチーフがつけ加

わったことにより、舞台上の諸芸を豊かに展開する場が提供された。いわば道化は、プロットの内外で舞台を動かす触媒の役割を果たしている。

したがって、道化によって救われた二人の人物、つまりズムルンとヌア・アル・ディンが、それぞれ額縁によって隔てられていた二つの世界の住人であるとすれば、二人は道化の力によって幸福な出会いを果たしたという解釈ができる。

いわば、『ズムルン』では、ドラマのプロットの中に、異なる次元で役割を果たす人物が存在していたと考えられる。つまり、従来の舞台で親しまれたドラマのプロットを絵画的あるいはオリエンタルな調子で描き出す、一つの完成されたイリュージョンを生み出す人物たち、それに対してそのイリュージョンの外からやって来る人物としてヌア・アル・ディン、また、そのイリュージョンを破壊する役割を担わされたせむしの道化という人物である。その結果従来のドラマとは異なる次元でドラマが描かれていたと考えられる。

しかしそれが、実際の上演において成功したとは決していえない。結局、プロットに見られるこの新たな試みは、当時の上演を見た観客に意識されることなく、むしろ情緒に訴える音楽や演技の卓越によって、そうした複雑な効果

は見逃されてしまったようにも思われる。とはいえ、以上のような考察により、『ズムルン』において、テキストもまた、シアトリカルな実験の重要な一端を担っていたということは確認しておきたい。

注

- (1) 一九一一年にはイギリス(一月三日と八月二日)、ロンドン・コリセウム、一〇月五日、ロンドン・サポイ劇場)、ハンガリー(四月二日)、一九一二年にはアメリカ(二月一六日)、ニューヨーク・カジノ劇場、三月シカゴ、四月ボストン、シユーベルトハウス、五月、ニューヨーク・リリック劇場)とフランス(五月二四日)、さらに一九一三年にオーストリア(二月、ウィーン・ルストシュピールテアター)へと続いだ。
- (2) Max Epstein, *Max Reinhardt*, Berlin 1918, S.111
- (3) 一九一一年にドイツ国内の各地とヨーロッパ諸国を巡演したのは主に『オイディプス王』で、ラトヴィヤ(三月三日)、ロシア(三月二五日)、スウェーデン(四月一八日)、チェコスロバキア(四月二九日)、ハンガリー(九月一六日)、スイス(九月二五日)、オランダ(一〇月三日)で上演された。
- (4) サン・キョン・リー著『東西演劇の出会い』では、ヨーロッパに東アジア文化の影響が見られる例として挙げられ、また、エリカ・フィッシュャーリビテの *Theater Avantgarde*, Tübingen 1995, SS.183-194 で、アヴァンギャルド演劇の文

脈の中に位置づけられている。

- (5) Edda Fuhrich-Leisler und Gisela Prossnitz, *Max Reinhardt in Amerika*, Salzburg 1976, S.16
- (6) Georg Fuchs, *Die Revolution des Theaters*, Leipzig 1909, SS.63-64
- (7) Heinz Herald, *Max Reinhardt*, Berlin 1915, S.171
- (8) グレーナは、舞踊への関わりも深かったホーフマンスタールとの関係で知られるが、一九〇八年二月二七日にカンマーシュピレで初演されたラインハルト演出の『リシストラタ』の踊り子役として舞台に立ち、同年三月には同劇場のマチネーでダンス公演を行った。さらに一九〇九年六月にはシユェンヘン芸術家劇場で上演された『夏の夜の夢』で妖精として踊ったという記録もある。
- (9) Edda Fuhrich-Leisler und Gisela Prossnitz, op.cit., S.12
- (10) 'Reinhardt's *Sumurun*' *Boston Evening Transcript*, 17 January 1912 in Thomas Alan Bloom, "Kenneth Macgowan and the *Aesthetic Paradigm for the New Stagecraft in America*, NY 1996, P.124
- (11) Als dem Souvenirprogramm zu „*Sumurun*“, N.Y. 1912, im Edda Fuhrich-Leisler und Gisela Prossnitz, op.cit., S.13
- (12) Brigitte Kuepers, *Max Reinhardt's Sumurun*, in *The Drama Teview* 185, NY 1980, PP.75-84
- (13) Edda Fuhrich-Leisler und Gisela Prossnitz, op.cit., S.13
- (14) サン・キョン・リー『東西演劇の出会い』田中徳一訳、一九九三年、新読書社、一五二頁

- (15) Edda Fuhrich-Leisler und Gisela Prossnitz, op.cit., S.16
- (16) *Ibid.*, S.16
- (17) ちなみに『新演藝』(大正六年7月号)に「帝劇のキスマット」として松居駿河町人によって「キスマット」のニューヨーク評が次のように紹介されている。「ところが紺育の『演劇』雑誌の記者の批評に至ると、ずっと露骨なもので有る。美術的には、此狂言は最高の賞揚を与える価値がある。多くの見物には、その背景装飾は従来見たものの中で、もっとも贅沢な、もっとも新奇なものとして、彼をまんぞくせしむるに足るものだったろう。しかしその東洋の空気、その絢爛な衣装、華やかな小道具から離れたら、『キスマット』は古風なメロドラマである。脚本は文学として価値が無^い」。
- (18) フェューエーリッヒも、舞台美術の点では「上演の重点はどちらの事例においても豪華で贅沢な舞台装置に置かれてゐる一方で、ラインハルトと彼が信用する舞台と衣装を担当のエルンスト・シュテルンは『ズムルン』で『十一夜物語』の世界の完全なイリュージョンを固定され大きな単純な方法を持って暗示することを試みた」と評している。Edda Fuhrich-Leisler und Gisela Prossnitz, op.cit., S.18
- (19) アラビアンナイトをヨーロッパで紹介した最初の例は、一七〇四年のアントワヌ・ガランの仏訳が知られる。
- (20) 一九〇五年／一五分／16mm／製作・監督・主演:ジョルジュ・メリエス、スター・フィルム社作品(フランス)
- (21) 一九〇六年／九分／16mm／製作・シャルル・パテ、監督不明、パテ・フレール社作品(フランス)
- (22) 小松弘「スペクタクルの帝国—マックス・ラインハルトと映画」, 所収「シネティック」創刊号、洋々社 一九九三年、四四頁。
- (23) Suzanne Shelton, *Ruth St. Denis, Doubleday* 1990
- (24) 藤野幸雄「春の祭典—ロシア・バレエ団の人々」, 一九八二年、晶文社、九一頁。
- (25) シュザンヌ・シェルトンは、この上演の群集場面が、ラインハルトのスペクタクルに近いものであったことを指摘している。(海野弘「モダンダンスの歴史」新書館 一九九九年、一〇五頁)
- (26) Rudolf Huber-Wiesenthal, *Die Schwestern Wiesenthal*, Wien 1934, S.169
- (27) Ernst Stern, *Bühnenbilder bei Max Reinhardt*, Berlin 1955, S.54
- (28) Brigitte Kuepfers, op.cit., P. 84
- (29) Friedrich Freksa, *Regiebuch zu Sumurun—Eine Pantomime in Neun Bildern nach Orientalischen Märchenstoffen*, Berlin 1910
- (30) プロットは、ロンドン公演では三度改訂されており、アメリカ公演でもダンスの場面などで、いくらか変更が加えられたとされる。その詳細については、不明な点も多いが、一九一〇年のフレクサのテキストを基本として、シュテルンの回想録に記されているあらすじ、The Nation (January 25, 1912) で紹介された短いプロットや、Brigitte Kuepfersによるディスクールクションをもとに、ストーリーを整理した。

- (31) Edda Fuhrich-Leister und Gisela Prossnitz, *op.cit.*, S.21
- (32) Brigitte Kueppers, *op.cit.*, P. 77
- (33) マルドリュース版完訳『千一夜物語』第五巻、豊島与志雄他訳、一九八二年、岩波書店、四〇九頁。
- (34) 同右、第二巻、三頁。
- (35) *Mr. Reinhardt's Discovery*, N. W. Stephenson, in Brigitte Kueppers, *op.cit.*, P. 84
- (36) Friedrich Freksa, *op.cit.*, S. 5
- (37) Brigitte Kueppers, *op.cit.*, PP.78-79