



Title	ブームとラインハルト：イプセンの『幽霊』をめぐって
Author(s)	大林, のり子
Citation	演劇学論叢. 1998, 1, p. 73-89
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97597
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

ブームとラインハルト

— イプセンの『幽霊』をめぐって —

大林のり子

はじめに

一八八一年に出版されたイプセンの『幽霊』は、世紀転換期の演劇史を語る上で、欠かすことのできない作品である。出版当時この作品は、近親相姦や梅毒遺伝を扱った過激な内容のために批評家から厳しい批判や反発を受け、その後しばらくの間は、ヨーロッパのどの劇場もこの作品の上演を躊躇したほどであった。それに対して、この作品の新しさは、当時の若い世代の人々によって認められた。

ドイツでイプセンを支持した代表的な人物といえばオットー・ブームである。ブームは一八七八年に上演された『社会の柱』を学生時代に観劇して、イプセンに心酔するようになつたと言っている。⁽¹⁾ したがつて彼は『幽霊』についてもいち早く理解を示した。ブームは一八八一年から批評家として仕事をするようになるが、『幽霊』につ

いては一八八四年から批評を残している。まず彼は『フォッショ・ツァイトウング(Vossische Zeitung)』に「ドイツ演劇のためのイプセンの『幽霊』」というタイトルの記事を書いた。彼はその中で、なかなかイプセンの作品を上演しようとしたベルリンの劇壇を批判しつつ、配役を指定するほどの熱意をもつて『幽霊』の上演を薦めた。また同じ年には『フランクフルター・ツァイトウング(Frankfurter Zeitung)』にも『幽霊』の戯曲評を残している。⁽²⁾

初めてドイツで『幽霊』が上演されたのは、ブームが『幽霊』評を書いた二年後の一八八六年である。それはアーグスブルグのシユタットテアターでミュンヘン作家友好協会によって上演された。続いて翌年の一八八七年にはベルリンでも、レジデンツテアターでanton・アノ演出によつて『幽霊』が舞台にあげられた。この上演はどちらも一日限りのマチネー公演であった。ブームはこの一八八

七年のベルリンの『幽霊』上演について、『フランクフルター・ツァイトウング (Frankfurter Zeitung)⁽¹⁾』と『ディ・ナツィオン (Die Nation)⁽²⁾』に劇評を書いている。

このようにしてブームは、長い時間をかけて『幽霊』について理解を深めてきた。そして一八八九年に自由舞台の代表者として演出を任せられることになった時には、その第一回公演として『幽霊』を自ら演出することになった。

またラインハルトもイプセンの『幽霊』とは関係が深い。彼は一八九〇年にウイーンで俳優としての第一歩を踏み出し、一八九四年にブームの誘いで、ドイツ劇場の俳優になるためにベルリンに移り住んだという経歴を持つてゐる。彼はウイーンにいた頃から『幽霊』に興味を持つており、戯曲を読み、上演を見ることによって感銘をうけていた事実を友人宛の手紙に記している。⁽³⁾

ベルリンのドイツ劇場で、ラインハルトは一八九四年にブーム演出の『幽霊』を間近に見る機会を得た。また、

数年後には彼自身がエングストラン役で『幽霊』に出演する機会にも恵まれることになる。ラインハルトはブームの勧めでドイツ劇場に入団したことを「若者にとって本当に言葉に尽くせないほどの幸運だった」と後の自伝的なメモ中で語っている。いわば、ラインハルトと『幽霊』との出会いは、イプセンとの出会いであると同時に、ブームとの出会いでもあったといえる。

ところが、俳優として経験を積むうちに、ラインハルトはブームからの離反を決意する。それは、ブームとの考え方の違いによるものであった。ラインハルトは一九〇二年にドイツ劇場を脱退して、若い俳優達と設立した劇場で独自の演出に乗り出し、一九〇五年には演出家として才能を広く認められるようになった。そして同年には、ブームの後任としてドイツ劇場を任せられることになる。

こうしてブームに代わって揺るぎない地位を得たラインハルトは、翌年の一九〇六年に新たな挑戦に乗り出した。彼はドイツ劇場の隣に室内劇場のカンマーシュピーレを併設し、第一回公演に『幽霊』を演出したのである。そこで彼は、これまでドイツで定番となっていたブームの『幽霊』演出を大きく塗り替えるような演出で注目を浴びた。これはちょうどイプセンが七十八歳でこの世を去った年のことである。

ちなみに『幽霊』が出版された一八八一年、つまりブームが『幽霊』と出会った年には、イプセンが五十三歳、ブームが二十五歳であった。それに対して、ラインハルトがブームの『幽霊』演出を見た一八九四年、ラインハルトは二十一歳である。また、ブームとラインハルトがそれぞれ一八八九年と一九〇六年に『幽霊』を演出し

た時には、両者共に三十三歳になつてゐた。つまり時代こそ違うが、ブームとラインハルトは共に二十歳前半で『幽霊』と出会い、三十三歳で最初の『幽霊』演出を行つてゐる。

またイプセンの活躍した時期については、毛利三彌氏が「イプセンがヨーロッパ各国で高く評価されるようになるのは、まさに一八九〇年代であり、彼の前衛作家としての名が下落するのは一九一〇年あたりからである」と述べている。この時期に対して、一八八九年のブームの『幽霊』初演と一九〇六年のラインハルトの『幽霊』初演という事実を照らし合わせてみると、この二つの『幽霊』上演が、まさにイプセンが評価された時期の始まりと終わりに位置していることが分かる。つまりイプセンが『幽霊』によって行つた問題提起は、ドイツではブームの起動とラインハルトの推進によつて展開し、その結果として別な新たな運動に移つていつたと考えることができる。

芸術における自然主義の興隆と衰退については、これまでにも多くの研究の中で語られている。またアリズムについての議論も、さまざまな分野で活発に行われている。いまや自然主義やアリズムといった概念が一枚岩で出来ているのではないことは、多くの研究者の共通の理解である。特に演劇に関しては、文学における自然主義と演劇に

おける自然主義、またアリズムと自然主義の概念が時によつて異なるために、単純な図式として理解することは難しい。そこでこの小論では、ブームとラインハルトの『幽霊』解釈および演出を手がかりとして、演劇における自然主義の実状を浮き彫りにしてみたい。その結果、ラインハルトの活動の原点を見いだすことができれば、彼のその後の演出活動を理解する上でもおおいに役に立つと考える。

— イプセンの多元的な表現 — ブームの『幽霊』批評 —

ブームは社会的な抑圧が西欧よりも長く続いていた北欧に、ビヨルンソンやイプセンといったすぐれた作家が登場したことに注目した。なぜなら、当時のヨーロッパにおいて西欧と北欧には政治的にも文化的にも大きな隔たりがあつた。西欧ではすでに貴族社会の崩壊などによつて、政治的抑圧からの解放が急速に進められていたのに対して、北欧はその潮流から取り残され、西欧の文化から阻害されていた。ところが、その北欧に西欧の作品を凌ぐほどの新しい作品を生む作家が登場したのである。そのことが、ブームにとっては衝撃であつた。

一八八四年の『フランクフルター・ツァイトゥング』に載せられたブームによる『幽霊』評は、次のような書き

だしで始まっている。「今日のドイツで、我々はノルウェーの文芸の発展を妬ましく思はずにはいられない。いま我々は個別に努力しているうちに四方八方に發散してしまい、まとまるべき姿を見失っている。それに対してノルウェーやデンマークではまとまつた運動がなされている」。⁽⁹⁾

まずここでブラー姆は、この作品が西欧の作家の既成概念をくつがえすものであることを評価しようとするため、北欧の古い体制に攻撃を加えるようなイプセンの社会批判的な傾向性については否定的である。例えば彼はイプセンが『幽霊』の中で人物に社会批判的なセリフを語らせていてことについて「もはや我々は、個人の行為の責任をすべて社会に負わせるような、近頃流行している傾向色の強い言い回しには親しむことができない。そんなものは非芸術的な理屈屋のすることである」と断じている。

さらにブラームは、デンマークの批評家G・ブランデスのイプセン評の根底に流れる反体制的な視点についても「彼（ブランデス）とその弟子たちは、文芸が自由の問題のための闘争の手段であると考えている。つまり文芸は別の目的のための手段であり、自己目的ではないと。それは、国を新たな防衛と攻撃の中で再建することに役立つが、他者をこれらの高尚な理想に従属させることにすぎない」⁽¹⁰⁾と

述べる。このように彼は、文学作品を社会批判の手段として扱うブランデスの姿勢を批判する。ブラー姆からすれば、自由のための闘争は西欧の社会で答えが出ているのである。したがって、彼は今さら西欧と同じ経緯をたどるよう北欧の人々の態度に対しては否定的である。

あくまでもブラー姆の目的は、『幽霊』を西欧の文学作品にはない新しさを持つ作品として評価するところにある。そこで彼は西欧の文学にはないものが『幽霊』に備わっていることを明らかにしようとするとする。例えばブラー姆は、イプセンと同じように遺伝問題を取り上げて、イープセンの『ルゴン・マッカール双書』を『幽霊』と比較して次のように記述している。「（ゾラは）没落の家系の中で動いていく世代を描いた。父から息子、母から娘へ。この効果は厳しい統一性をもつて世代から世代へ引き継がれる。一人の人物やその関係よりも、その影響関係のみに彼の興味はとどまっている。そこには彼が目標とするはつきりとした根本思想が見える。それに対してイプセンは個々の人々を強調した」。⁽¹¹⁾

ブラームの論に従えば、ゾラとイプセンの違いは次のように理解することができる。まずゾラの場合は作家自身が観察によつて見いだした法則を作品に描く、それは作家の見解を読者に提示する方法である。それに対してもイプセン

は、ただ個々の人物を観察してそれを緻密に描き出すことに専念し、作家自身がそこから見いだした法則を作品に示すことはしない。

ここでブラームが行つたゾラとイプセンについての比較は、自然主義についての違つた二つの考え方を示唆している。通常自然主義は、独断と偏見をもちこまない客観的な観察を行うことによって、普遍的な法則を見いだすという自然科学の方法を芸術に応用するものであると定義づけられる。そのような自然科学の方法が、ゾラとイプセンでは違つた形で応用されていると言える。つまり、ゾラの作品は、観察によって見いだした法則の描写に終始しているのに対し、イプセンは、ただ観察の記録を事細かく作品に描くことに専念し、法則を見いだす作業は読者に任せるという方法をとつてゐるのだという違いを読みとることができる。

『幽霊』では個々の人物の描写が強調されているというブラームの指摘については、異論をはさむ余地はない。明らかにイプセンの鋭い観察は、社会の矛盾にとどまらず、個人的な人間の内面の矛盾にまで向けられている。イプセンは、アルヴァイング夫人、息子オズヴァル、アルヴァイングの私生児である女中のレギーネ、その養父エンゲストラン、牧師マンデルスという五人の登場人物と、彼らの会話

にのみ登場する侍従アルヴィングといった人々について、それぞれが内面に抱えている矛盾を緻密に描き分けている。例えばアルヴィング夫人は、道徳的でありたいと願いながら不道徳な夫の妻でいなければならず、新しい考えを持ちながらも古い理想に縛られている。またオズヴァルは、生きる喜びや働く喜びを求めながら、父からの遺伝の病気によつてそれを断念しなくてはならず、レギーネは侍従アルヴィングを父に持ちながら、私生児であるがために女中の身分を余儀なくされている。また放蕩を尽くしていたアルヴィングについては、夫人のセリフから、彼が生きる喜びに満ちていながら伝統にしばられた田舎に暮らさなくてはならなかつたことが語られる。このように『幽霊』では、個々の人物のそれぞれ個人が抱える矛盾が細かく描き分けられている。

この『幽霊』の多元的な表現にこそ新しい可能性がある、というのがブラームの主張である。それは彼の次のような記述から読みとることができる。「この作品の構成は、全体は単純だが部分的に複雑である。それは動力装置を緻密に記述するような分析のみが、正しい姿を示すことができるということなのだ。作家の内面的な統一は犠牲にされ埋め込まれている。ここでは芸術に結びつくようなアイデアが見いだされるものの、（すべてを傍観することによって）

それぞれが文節に割つてはいっているよう感じられる。ところがこのように一見軽薄で単純にみえる自然な会話には、意味のないことはひとつもない。そこで我々は日常と

現実の世界からスケールの大きい象徴的な観照へと上つていくのである⁽¹³⁾。このようにブームは、イプセンが個々の人物に対する観察を、緻密に表現したこと評価し、そのような表現こそ正しい姿を表現するものであると述べる。

ただしここで、このイプセンの多元的な表現が自然主義の範疇に入るか否かというのは、意見の分かれることであろう。なぜなら『幽霊』では、作品の中にはつきりとした作家の意図や善惡の基準、確固たる法則を見いだすことが難しい。むしろこの作品からは、イプセンが法則を導き出すことを放棄して、もはや法則など見いだせない矛盾に満ちた現実を描いたのではないかという印象さえ受ける。もしそのように解釈すれば、混沌の中から法則を見いだすというような自然主義の定義の中には入らないようと思われる。とはいって、当時は『幽霊』を普遍的な法則を浮き彫りにするような自然主義の作品として受けとめるのが主流であった。

ニ アルヴィング夫人の悲劇

— ブームの『幽霊』解釈 —

ブームの批評は、作品の分析よりも作家の分析に向かう傾向が強い。『幽霊』評においても、ブームは『幽霊』を書いたイプセン自身に目を向ける。例えば一八八四年の『幽霊』評で、ブームは「イプセンは決して哲学的な意味でのペシミストではない。彼は世の中が宿命的に悪いと考えているのではない。反対に世の中は良くなつていくことができ、そうならなくてはならないと考えているのである」と書いている。このような記述は、ブームが『幽霊』の悲劇の中に、社会の改善のためのイプセンの意図を見いだそうとしていることを示している。

ただし一八八四年の時点ではブームはまだイプセンの意図を見いだしてはいない。ブームがイプセンの意図を明確に打ち出すのは一八八七年になってからである。このブームの傾向は、一八八四年に彼自身が評価していた『幽霊』の多元性に対して、結局、作家の一元的な視点を持ち込むことを意味している。

一八八七年にブームは、ようやくベルリンで実現した『幽霊』の上演を観て、あらためてこの作品の新しさを再確認することになった。そこで彼は、イプセンが『幽霊』

の上演によって起こそうとした改革について彼なりに一つの結論を導き出した。

この年の『フランクフルター・ツァイトウング』の劇評で、ブームはイプセンが『幽霊』に用いた方法を、ゲートやシラーに比較して次のように評価している。ブームとは、ゲーテやシラーの芸術作品を否定するのではないと断つたあとで、しかし「彼らもまた形式を最高に置くことによって、素材を支配した」と述べる。それに対して、イプセンが形式を捨てただ自然を描写したことを高く評価し、このイプセンの表現方法こそ、文学の未開の部分を開発する可能性を多分に含んでおり、それは新しい時代に求められるべき方法であると彼は考える。

そのような結論を導きだしたあとで、彼の批評は一つの方向へと向かうことになった。彼は伝統や形式に対する必要以上の攻撃を強めていく。例えば、彼はレジデンツ・テアターの『幽霊』上演が、厳しい検閲のために一回限りのマチネー公演であつたことについて記述しているが、そこには既存の劇場や観客に対する批判的な態度が見られる。その内容は次のようなものである。まず通常の公演の場合、観客は形式的に楽しむことを期待しているために『幽霊』のような作品に反発する可能性が高い。それに対してレジデンツ・テアターのように上演を昼間に行えば、その

特殊な上演人々の関心が高まり『幽霊』が快く受け入れられる。したがって、レジデンツ・テアターの上演は、マチネー公演であったことによって成功したのだというのである。そこで彼は「この作品の問題とは、我々の演劇の伝統からきつぱりと離れることだ」と述べている。こうして彼は『幽霊』の新しさを理解しようとする人々や劇場に対して、その古い形式を捨て去る必要性を説くのである。

さらにブームは『ディ・ナツイオン』に載せた劇評の中で、『幽霊』の作品解釈にも同じような考えに支えられた結論を出している。ここで彼は『幽霊』には確固たる中核が存在していると指摘する。彼は『幽霊』の第二幕のセリフ「（アルヴァイング夫人）でも実はどうなります？（マンデルス）ええ、でも理想はどうなります？」の部分を引用して「深いドラマの中核、つまりヘンリック・イプセンの考え方や創作の中心をこの対比が暴露している」と述べる。この後につづく彼の説明を要約すると次のようなものである。牧師マンデルスの理想とは、伝統によって引き継がれてきた社会的で道徳的な観念であり、長い時間をかけて培われてきた形式である。それに対してアルヴァイング夫人の真実は、しきたりに反発する個人の気持ちで、それは一般に認められている主義ではなく個人の深いところから発する真実である。以上のような理解によって、ブーム

は、この理想と真実の間に起るアルヴィング夫人の葛藤こそが『幽霊』のドラマの中核であると考えるのである。

こうしてブームは、イプセンの劇作方法の分析によって見いだした形式と真実の対比を、『幽霊』の作品分析にまで持ち込んだ。つまりブームは、イプセンの革新的な方法を評価した結果、アルヴィング夫人の理想と現実の葛藤を、真実と形式という対比によって理解した。このことは、ブームがイプセンの多元的な表現を評価しているにも関わらず、その多元的な表現の一面にすぎないアルヴィング夫人の葛藤だけを作品の中核であると結論づけていることを示している。そして彼の考えはこのような悲劇的な現実を改善するために伝統や形式から抜け出すことが必要であるという主張に結びついていくことになった。

三 ブームの一元的な演出

以上のように、批評家としてのブームは、多元的に描かれている作品の一面にのみ目を向けることになった。つまり彼は真実と形式という言葉を対比させることによつて、『幽霊』に用いられた多元的な表現とアルヴィング夫人の求める真実を同等に扱う。言いかえれば、彼は多元的な表現によって示される真実と、その中の一面でしかない

アルヴィング夫人の求める真実を同じものだと考える所以である。このような理解は、ブームの演出に反映されることになった。

ブームは個々の人物についての多元的な表現を追求する一方で、伝統や形式を否定するという一元的な考えに固執した。ブームは、一八九一年に『古い俳優芸術から新しい俳優芸術へ』という文章を書いているが、そこにはその二つの考えが明らかに読みとれる。「俳優は自然の内と外から探求する。世界から、そして自分の胸中からも。そして純粋に豊かに人物を発生させるのだ。…人生を理解し、人生を与える。かの大地にふれた巨人のよう、俳優は劇場から自然へ、舞台のしきたりから人間的真実へ立ち返るならば、新しいものを獲得するだろう」と述べる。¹⁸前半部分では、彼は俳優に個人の経験や観察によって人物の解釈を深めることを要求する。これは、イプセンの多元的な表現方法を模範とした考え方である。そして後半部分では、彼は形式や伝統からの脱却を訴える。つまり伝統や形式を破つて自然を取り入れたイプセンの姿勢にならつて、演劇の伝統的な様式や俳優の様式的な演技を捨て去るようになつたのである。

実際に彼の演出は、伝統や形式に対して必要以上に厳しい制限を加えることが少なくなかったと言われている。そ

のことを劇作家オイレンベルクは次のように記している。

「彼は芝居氣のあるふるまいや効果を意識したわざとらしい物言いの一々に肉体的な嫌悪感をいだいた」⁽¹⁹⁾。その上ブームの制限は装置にまで及ぶ。そのことについて演劇学者キンダーマンは次のように記述する。「彼にとつては、例えば対話とか霞んだ情緒内容とかいったものを生かすために、その空間の計測やその空間の照明の調整のみが重要なことであつた。ファンファーレの喧騒な音は全然抑え、大げさなことはすべて和らげ、すべてのものは付隨的な音段のものの音度に調律すること、これが、自然主義戯曲の演出のためのブームの模範的なモットーであつた」⁽²⁰⁾。

こうしてブームは自然な表現を演出の軸におくことによつて、その対極にあるわざとらしい演技や大げさな舞台装置を排除していく。その結果、彼はイプセンの名のもとに俳優やその他の劇場関係者を支配することになった。ブームの演出では、俳優が努力して見いだした独自の人物像は容赦なく切り捨てられ、装置家の技術も自然な表現のためにしか必要とされないのである。ブームにとって必要なのは、イプセンの描きだした自然な人物や環境であり、俳優や装置家の技術はそれを再現するための手段に過ぎなかつたと考えられる。

このようなブームの方針を批判して、一八九五年にラ

インハルトは次のように述べている。「例えば、ブーム先生がもつぱら『織工たち』（ハウプトマン作）のために俳優を雇つたという事実がある。彼らは他の作品においては全く役に立たなかつたり、総合的な能力のなさを証明したりした。ただ『織工たち』においては彼らは優れていた」⁽²¹⁾。このように、ブームの方針は、演技によつて創られる人物ではなく、あくまでも生きた人間を舞台に上げようとすることがあつた。したがつて、ブームにとつては、必ずしも優れた演技や新しい演技を目指す俳優は必要ではなく、作品に描かれた人物に近い容姿や性質を持つた人物がいれば良かつたのである。

それに対して、もともとラインハルトの目標は、ワインで見た数々の名優の演技であつた。中でも彼が感銘を受けたのは、イタリアの女優エレオノーラ・ドゥーゼであると言われている。ラインハルトはその印象を「ドゥーゼはその体の演技、目の演技、動作の演技によつて表現する。それと同時に彼女の魅惑的なこもつた声は、愛する力や苦しむ力を無比の優れた音楽の中におく」と語つてゐる。ドゥーゼの演技が、自然主義であるイプセンの作品を演じながらも自然主義の範疇におさまらず、象徴的な力をもつていたことは多くの芸術家が語るところである。ラインハルトの理想が、そのような枠を超えた演技にあつたとすれ

ば、彼が「ブームの一元的な演出に不満をもつたのも当然の成り行きであろう。のちにラインハルトは「ブームはいつでも止しかつた。彼は最高のまったく確かな評論家であつた。しかし、彼は俳優達を意氣消沈させた」⁽²⁾と記している。

四 オズヴァルの悲劇

—ラインハルトの『幽霊』解釈—

ラインハルトは一八九四年に友人に宛てた手紙のなかで『幽霊』について言及している。それはベルリンに来てすぐについたフレームの演出による『幽霊』の印象を記したものである。そこでラインハルトは、オズヴァルを演じた俳優リットナーについて語っている。「リットナーは健康で、力強く、衝動的な性質だ。しかしオズヴァルはより反射的で、病気がちで、人生の喜びと格闘する性質である。」リットナーは自身の強さを弱めようとはしなかつた。たとえ、一面的に俳優としての才能がすばらしい効果をもたらしたとはいえ、彼は個人的激情の中に終始し、それによつて成果を得た。しかしそのことは観客に対して、「(オズヴァルは)発作的な病気であると思わせる強制となる」⁽²⁵⁾。この記述からまず明らかになるのは、上演を觀るときのラインハルトの視点である。ラインハルトはここで、オズ

ヴァルについての自分の解釈とリットナーの解釈の違いを指摘しながら、リットナーの俳優としての資質についても言及している。そしてさらに続けて手紙の相手であるベルトルト・ヘルドに対しても「僕のたくさん知り合いの中でも、君ほどオズヴァルにぴたりの人物はいないと思う」とつけ加えている。ちなみにラインハルトは同じ文章の中で「エンゲストランや牧師マンデルスを演じることはずっと僕の切なる望みだった」と述べているが、その記述によつて彼がオズヴァルを自分の演じる対象として注目しているのではないことが分かる。つまり彼は、自分の演じようとする役柄ではないオズヴァルに対して彼なりの分析を試み、その上で役を演じる俳優についての分析を行つてゐる。このようにラインハルトは、『幽霊』の登場人物について少なくともオズヴァルとエンゲストラン、マンデルスについてそれぞれの人物像を理解しようと試みていると考えられる。つまりラインハルトは、俳優として個々の人物についての分析を多元的に行つていると言える。

彼が人物を分析して理解し、それを演じる才能に長けていたことについては、いくつかのエピソードが残されている。例えば彼が『幽霊』のエンゲストランを演じたときの新聞評は次のようなものである。「彼はあつかましく、うそつきで、信心ぶつてゐる人物を強く強調した。慎重な手

探しの方法、というのも、彼は人物のうそを持ち込み、にやりと笑う満足そうな仕種でその効果を生じさせるのだ⁽²⁵⁾。この新聞評が示しているように、ラインハルトはセリフに現れないようなエンゲストランの性格を読みとり、微妙な演技によって表現することを得意とした。

また劇作家とのエピソードにも、彼の才能が示されている。ラインハルトの同僚の俳優であったヴィンターシュタインは、劇作家ハウプトマンが演出を行つたときのエピソードを次のように語っている。「(ハウプトマン)は一人で演出をした。演出家は途方に暮れて、何もせずにそばに座っていた。…ところがハウプトマンは俳優としての才能が全くない。彼は俳優に手本を見せることが出来ない。彼はぎこちない動きや言葉という効果的でない方法で、彼の考えていることを明らかにした。そのような状況で俳優が説得力のある天賦の才能をもち、理解力を持つていた場合には、彼の思考過程は理解された」⁽²⁶⁾。この記述に関してウイーンの演劇学者エッダ・フューリッヒは「このような理解力のある俳優というのが、マックス・ラインハルトであつたのは確かである」と伝えている。

興味深いのは、このように個々の人物について理解を示すラインハルトが、『幽霊』からブームとは違った要素を引き出していることである。それは彼が『幽霊』の全体

的な印象について語っている部分から読みとることができる。彼は『幽霊』の印象を次のように述べる。「すさまじく、灰色で、雨模様の単調さ。日光もなく、生きる喜びもなく、希望もない。ただ内面的に病んだ腐りかけの人間がいる。彼らは病気と秘密を互いに不安げに隠しあっている。暗示と、秘密や不安に満ちた疑問符だけが残り、答えもなく終わりもない。一連の病理学と心理学的な分析は、過酷に情け容赦なく最悪の結果まで貫かれる。特定の人についての裁判は、大衆にとって甘いお菓子であった。しかしこれは、そんな特定の人についての裁判ではない。…イプセンの裁判は厳しく、洗い流す薬も慰めもない。イプセンに対して当地の観客はまだはつきりとは成熟していない。イプセンは観客に「共同作業」を要求する。私は観客のことが、あのユダヤ人と同じであるよう思われた。楽しい食事のあとで『私が楽しむと、ある人が私に判じ絵をわたす』と言つたあのユダヤ人と」⁽²⁷⁾。

ここでラインハルトは、『幽霊』が裁判であると形容し、誰もがこの厳しい裁判を自分自身の事として受けとめるべきだと考える。とはいっても、ラインハルトは観客を悲劇の犯人であると考えているのではない。彼が観客をユダヤ人に置き換えていたことから考へると、おそらく彼は『幽霊』に描かれた人々の悲劇を不可抗力なものとして受けと

めていると言える。

彼が悲劇を不可抗力なものとして受けとめていると考えられる理由としては、やはり彼の俳優としての視点を挙げることができる。ラインハルトは演じる対象として『幽霊』に描かれているそれぞれの人物の行動に解釈を与える。その場合、彼は個々の人々の行動を、境遇と性格によって必然的に引き起こされるものとして理解する。『幽霊』では、イプセンによる人物分析が緻密であることで、さらに人物の行動には必然性が与えられている。したがって、『幽霊』の悲劇はどうしても避けられないものとして理解されるのである。

中でも『幽霊』において、もつとも避けられない悲劇に直面しているのはオズヴァルである。イプセンは、『幽霊』の中に規律や道徳に縛られて身動きのとれないアルヴィング夫人とは別に、その息子オズヴァルを父からの遺伝の病気によつて生きる喜びや仕事をする喜びを突然奪われる青年画家として描いていた。そのことは、伝統や形式の否定に力を注いだブームがアルヴィング夫人に注目したのに對して、俳優として向上することを志すラインハルトは、アルヴィング夫人よりもオズヴァルの不可抗力な悲劇に共感したのではないかという想像を呼び起こす。そこには、もはや既存の社会に対する悲観的なあきらめでも、また勇

ましい攻撃でもなく、ただ個人の喜びの追求へと向かうオズヴァルの姿が残される。ブームよりも深く個人の内面に踏み込んでいくことによつて、ラインハルトの意識は、オズヴァルの葛藤へとのびて言つてはいるようと思われる。

五 ラインハルトの多_二元的な演出

一九〇六年のラインハルトによる『幽霊』の演出は、劇評家ジークフリード・ヤーコブゾーンによつて次のように評されている。「今やこのトーンは反乱者の声ではなく、母親の痛みである。暴動を起_二させるドラマは、長く続いたあきらめのドラマの方向を変えるものではあった。しかし今や人間の真の中身がその傾向よりも重んじられていた」。そしてさらにヤーコブゾーンは「使い尽くしていくのはイプセンの人間性である。それが完全に公に示されたことが、この上演の進歩であり、偉業であり、言葉に言い尽くせないすぐれた点である⁽³⁾」と記述している。この記述は、ラインハルトが『幽霊』に社会批判的な意味を持たせるのではなく、あくまでも運命の中で翻弄される個々の人物に焦点を当てたことを示している。

ラインハルトの演出では、アルヴィング夫人の行動は改善すべき対象ではなく、運命の中で葛藤する人物のひとり

に過ぎない。彼は伝統や形式を捨てられないアルヴァイング夫人に対しても、遺伝に翻弄されるオズヴァルトと同様の逃げられない境遇にある人物として扱っていると言うことができる。そこでは、アルヴァイング夫人は、あくまでも運命の中で苦悩するひとりの母親として描き出された。

批評家アルフレッド・ケルは、このラインハルトの『幽霊』演出が、これまでの演出よりも衝撃的であつたと述べる。「叙情的でありながら、内面的に心奪われ、興奮するような『幽霊』の表現。この作品についていつも感じる印象は（精神的）打撃だ。私はそれをこれまで舞台の上で見たことがなかつた。…カンマーシュピーリーにおける効果で、私は精神的打撃を経験した」。⁽²²⁾ ケルは以前から『幽霊』は叙情的に演出すべきだと考えていたことを述べながら、このラインハルトの演出がまさに叙情的なものであつたと評価している。つまり、個々の人物の言動に説得力を持たせることが、逆にこの『幽霊』の悲劇の深刻さを強調することになつたと言うのである。

「五人の俳優の演技を通じて『幽霊』の解釈は演出家に身を捧げた。イプセンの解釈者であるブライムの演出はただ客觀性のために灰色であった。ラインハルトの演出は客觀的でないところまで色鮮やかになつた。教育と模範を通して今日の偉大な作家に敬意が払われた結果、ここで眞の演劇の活力である天性の多彩さが加わえられた。このような混合は美しく響きあう。薄っぺらなものでも、またケバケバしいものでもなく。豊かで、暖かく、深く、心から心へ。イプセンの心は、彼の死後に見いだされた」と、ブライムの演出との比較をしながら、ラインハルトの多元的な演出を評価している。

ラインハルトが、個々の人物を理解して生かそうとするのは、劇中人物に限つたことではなかつた。彼は、個々の俳優についてもそれぞれの個性や演技に注目し、それを生かすことを考える。彼は一九〇一年に次のように語つている。「私は俳優に高い要求を出すつもりである。俳優自身が眞実や純粹さを理解しなくてはならない。…私は優れた俳優の合同劇（アンサンブル）を考えている。小さな役にまで最良の俳優をおき、周到な練習をして覚え込ませる。一つの和音の中で響きあうようなそれぞれに努力した強い個性。それが私の目標である」。⁽²³⁾ この言葉からも分かるように、ラインハルトは個々の俳優の個性を存分に發揮させ

ることを目標に掲げるのである。

彼の演出方法については、当時の関係者がいくつかの記述を残している。例えばヘルマン・バールは、当時のリハーサル風景を次のように記している。「ラインハルトはテーブルの前に冷静に座り、前に乗り出して熱心に聞いた。彼は言いたい事を思いつくと立ち上がり、俳優の所まで静かに歩いていつて耳打ちした。これに対しても、相手が違った意見を答えたとき、彼はそれを喜んで聞いた。そして、彼が俳優のどちらかが確信するまで長々とそれは試みられた。俳優がラインハルトを納得させると、彼は俳優が望んでいることを実演して見せた」。⁽³⁵⁾またアルトウール・カハネも次のように記述している。「ラインハルトは、熟練した俳優の場合、俳優の望みを喜んで考慮を入れた。なぜなら、役に対する（俳優の）情熱的な喜びは、既に上演を半分成功させたようなものであるからである」。⁽³⁶⁾こうしてラインハルトは、俳優の努力に対してもアームのようない元的な解釈を一方的に押しつけるのではなく、俳優自身の内から出てくるものに期待するのである。

さらにラインハルトは、俳優だけでなく舞台に関わる他の芸術家に目を向ける。例えばラインハルトが照明や音楽や舞台装置の発展に多大な影響を与えたことはよく知られている。それは彼が、俳優の個性を重視するのと同じように、音楽家や画家の個性を重視したことを見ている。

『幽霊』の演出の場合には、ラインハルトは人物の語るセリフとその裏に隠された内面を描き出すことに力を注いだ。ラインハルトは、セリフには現れない内面性をより強調するために、舞台装置に重要な役割を与えた。そこでラインハルトが選んだのは、ノルウェーの画家ムンクであった。ムンクは一八九二年にベルリンで展覧会を開いて、その独特な画風で当時のベルリンの画壇に波紋を与えた画家である。その後、ベルリンでは何度も展覧会を催している。一般にムンクの画風は、人間の内なる精神を表現する主観的なものとして分類され、のちの表現主義絵画に影響を与えた画家としても有名である。したがって、ラインハルトが人物の内面を表現するような舞台装置を考えたとき、ムンクを思い浮かべたことは当然の成り行きであったと考えられる。

ラインハルトがムンクに宛てて書いた手紙は次のようなものである。「イプセンの部屋の内装は今までに言い表せないほどおろそかにされ虐待されている。私はそれが多くの中でもっとも本質的な部分であると考えている。イプセンによつて言葉の間や裏に隠されたその振る舞いは、決まり切つた装置にはめ込むよりももっと象徴的なものである。我々はあなたの助けをもつて登場人物と風景を同調さ

せ、互いをきわだたせることができる。それを通してこの壮大な作品の未開発な部分を明らかにしたい」⁽³⁷⁾。

実際にムンクが描いたデザイン画は、これまでの自然主義の舞台とはまったく違つたものであった。背後には戯曲にも書かれているようなガラス窓やドアが描かれてはいるものの、全体に明るい色調で、赤いテーブルクロスや黄褐色の壁などはムンク独特の色彩感覚によるものである。そして中央の手前には、戯曲には書かれていない、黒い大きな椅子が描かれている。

このデザイン画について、ラインハルトと装置家エルンスト・シュテルンのエピソードが残つてある。シュテルンがムンクのスケッチに対し、その描写の不正確さに不満を訴えたとき、ラインハルトは「そうかもしれない。だがこの大きな椅子が人々にすべてを語る。この黒い色がドラマの全体の雰囲気を示す。それに壁を見たまえ。腐った歯肉の色をしている。この色調を出さなくてはならない。それが俳優に正しい雰囲気を与えるだろう」と答えていた。⁽³⁸⁾ この言葉からも、ラインハルトがただ背景としてではなく、俳優の演技を深めるための装置として、ムンクの絵画を起用したことが分かるのである。

フランク・ワシュバーン・フロインドはこの装置的印象を次のように記述している。「我々は劇のラインをまとめ、

中心的雰囲気を深めるという目的だけに外面的な形式をとつた場面をみた。…すべてのライン、空間、大きさ、高さ、幅がこの冷酷な運命の近代ドラマにおいて、与えられた役を演じていた。その中で人物はまるで何か分からぬ力で操られているかのように思われた」⁽³⁹⁾。またカハネは次のように記している。「そこには環境があつた。その環境は、作品のもう一つの俳優であり、かつそれ以上のものであつた。劇的に動く環境。ぴんと張りつめた、魂の露見にみち、生き生きとし、ぞつとするような環境」⁽⁴⁰⁾。

こうして、ムンクの装置を使った『幽霊』は、ブームの『幽霊』とはまったく違つた表現によつて、新しい可能性を示すことになった。そしてこの上演は当時、反自然主義的な演出の代表的なものとして評価された。

おわりに

ブームとラインハルトの関係は、反発するものであると同時に、根底でつながつてゐるものもあるということは、これまでのラインハルト研究のなかでも多く語られてゐる。そこでは、ラインハルトを反自然主義を追求しながらも自然主義を脱し得なかつた保守的な演出家と見なす解釈と、表現主義演劇の源流としての革命的な演出家として

位置づけようとする解釈が、個別に言及されてもだ。自然主義と反自然主義という反発のみに注目しておいた演劇史では、い)のようなラインハルトの二面性は矛盾したものであると見なされ、ラインハルトの演出の一貫性のなれを証明するものとして受けとめられてゐた。

今回は、あらためてブームとラインハルトを取り上げるにじよひし、自然主義の枠組みを再確認する)ことを田的にした。その結果明らかになつたのは、自然主義の概念自体が少しずつ読み変えられ、それそれに違つた表現を生み出していくといふ事実である。イプセンが『幽霊』を境に、徐々に作風を変えていったい)や、ラインハルトの反自然主義的な演出は、反動から起つたのではなく、むしろ追求した結果であると考えられる。観察によつて真実を見いだそうとする試みは、普遍的な真実ではなく、多元的な真実の発見へとつながる。『幽霊』においてイプセンは、個々の人物を緻密に描く)によつて、多元的な表現を行つた。一方ラインハルトは、劇中人物や俳優や装置など、演劇の持つそれぞれの要素を多元的に生かすことを志す。そこからは、自然主義の真実の追求が、普遍的な真実から多元的な真実へと移つていく過程が見て取れる。

註

- (1) Otto Brahm, *Theater. Dramatiker. Schauspieler.*, Berlin 1961, S.215
- (2) Otto Brahm, *Ibsens Gespenster für das Deutsche Theater*. Vossische Zeitung, 2. Februar 1884. *Kritiken und Essays*, Zürich 1964, S.144
- (3) Otto Brahm, *Ibsens Gespenster*. Frankfurter Zeitung, 13. März 1884. Ibid., S.145
- (4) Otto Brahm, *Ibsen in Berlin*. *Die GespensterResidenz Theater*. Frankfurter Zeitung, 12. Januar 1887. Ibid., S.172
- (5) Otto Brahm, *Ibsen in Berlin*. *Die GespensterResidenz Theater*. Die Nation, 15. Januar 1887. Ibid., S.180
- (6) Max Reinhardt, Briefe an Berthold Held. Berlin, 4. Dezember 1894. Hugo Fetting(Hrsg), *Max Reinhardt Schriften*, Berlin 1974, S.48
- (7) Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas VIII*. Salzburg 1968, S.100
- (8) 千利川謙『ハイヤハの世紀末——後期作品の研究——』
- (9) Otto Brahm, *Kritiken und Essays*, S.145
- (10) Ibid., S.152
- (11) Ibid., S.146
- (12) Ibid., S.147
- (13) Ibid., S.150

- (14) Ibid., S.151
Reinhardt: Begegnungen. In Margaret Jacobs and John Warren(Ed), *The Oxford Symposium*. Oxford 1986, S.143
- (15) Ibid., S.175
- (16) Ibid., S.173
- (17) Ibid., S.180
- (18) Ibid., S.473
Von Alter und Neuer Schauspielkunst. Die Nation, 14. Mai 1892
- (19) 小説論「ナッシュ・トーネー演劇・トーナメント」
 「六國文藝研究叢書」(第1卷 第七回) 東京大学出版部、一九二二年、昭和元。
- (20) ハンス・ヤハヌート、『三一口演劇の特質』
 脇 清水健次訳、東洋出版社、一九二〇年、一一回目。
- (21) Hugo Fetting(Hrsg), op.cit., S.55 Breite an Berthold Held.
 Berlin, 9. März 1895
- (22) Heinz Kindermann, op.cit., S.99
- (23) 出演回記録「前編」大正元年、ホーリー・チャーチ「人形の家」を題く
 八九一年にウイーハム・チャーチ「人形の家」を題く
 「我々が受け取るものは社会的、倫理的効果の強大なる、
 ポーラー・バードおれ」の脚本品一九二〇年。
- (24) Autobiographische Aufzeichnungen, zitiert bei Gusti Adler
 "Max Reinhardt" Salzburg 1964, s.46
- (25) Hugo Fetting(Hrsg), op.cit., S.48
- (26) Ibid., S.48
- (27) Heinz Kindermann, op.cit., S.104
- (28) Edda Fuhrich-Letsler, *Gerhardt Hauptmann und Max*
Casperster. 11. November 1906.
- (33) Siegfried Jacobsohn, op.cit., S.29
- (34) Arthur Kahane, *Tagebuch des Dramaturgen*. Berlin 1928, S.115-121
- (35) Leonhard M.Fiedler, *Max Reinhardt*. Hamburg 1975, S.46
- (36) Arthur Kahane, *Der Regisseur Max Reinhardt*. In Hugo Fetting(Hrsg), op.cit., S.353
- (37) Max Reinhardt, Exposé für Edward Munch, 1906. In E.Fuhrich und G.Prossnitzi(Hrsg), *Max Reinhardt*. Austria 1987, S.98
- (38) Ernst Stern, *Bühnen Bilder bei Max Reinhardt*. Berlin 1955, SS.38-9
- (39) Frank Waschburn Freund, *The evolution of Reinhardt*. In Oliver M.Sayler, *Max Reinhardt and His Theatre*, N.Y. 1924, pp.52-3
- (40) Heinz Kindermann, op.cit., S.542