

Title	ブラムとラインハルト : イプセンの『幽霊』をめぐる
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	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

ブラームとラインハルト

— イプセンの『幽霊』をめぐる —

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・ブラームである。ブラ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ったと言われている¹⁾。したがって彼は『幽霊』についてもいち早く理解を示した。ブラ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『フォジシエ・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』²⁾」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ないう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って『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³⁾。

初めてドイツで『幽霊』が上演されたのは、ブラームが『幽霊』評を書いた二年後の一八八六年である。それはアウグスブルグのシュ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、レジデントテアターでアントン・アノ演出によって『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。ブラームはこの一八八

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)と『ディ・ナツィオン』(Die Nation)に劇評を書いている。

このようにしてブラームは、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さ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ィーンで俳優としての第一歩を踏み出し、一八九四年にブラームの誘いで、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っている。彼はウィーンにいた頃から『幽霊』に興味を持っており、戯曲を読み、上演を見ることによつて感銘をうけていた事実を友人宛の手紙に記している。

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ラーム演出の『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。ラインハルトはブラームの勧めでドイツ劇場に入団したことを「若者にとつ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の中で語っている。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、ブラー

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、ラインハルトはブラームからの離反を決意する。それは、ブラ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、ブラームの後任としてドイツ劇場を任されることになる。

こうしてブラームに代わつ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ユピールを併設し、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つていたブラームの『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つた年のことである。

ちなみに『幽霊』が出版された一八八一年、つまりブラームが『幽霊』と出会つた年には、イプセンが五十三歳、ブラームが二十五歳であった。それに対して、ラインハルトがブラームの『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、ブラ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っていた。つまり時代こそ違うが、ブラ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』演出を行っている。

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、一八八九年のブラームの『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』によって行った問題提起は、ドイツではブラームの起動とラインハルトの推進によって展開し、その結果として別の新たな運動に移っていっ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、これまでも多くの研究の中で語られている。またリ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。いまや自然主義やリ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

における自然主義、またリアリズムと自然主義の概念が時によって異なるために、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、ブラ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。

一 イプセンの多元的な表現

— ブラームの『幽霊』批評 —

ブラ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、ビョ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った。西欧ではすでに貴族社会の崩壊などによって、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、ブラームにとつては衝撃であった。

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

だして始まっている。「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わずにはいられない。いまや我々は個別に努力しているうちに四方八方に発散してしまい、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った運動がなされている」。

まずここでブラームは、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ブセンの社会的な傾向性については否定的である。例えば彼はイブセンが『幽霊』の中で人物に社会的なセリフを語らせていることについて「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・ブランドスのイブセン評の根底に流れる反体制的な視点についても「彼(ブランドス)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」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ドスの姿勢を批判する。ブラームからすれば、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な北欧の人々の態度に対しては否定的である。

あくまでもブラームの目的は、『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。例えばブラームは、イブセンと同じように遺伝問題を取り上げているゾラの『ルゴン・マッカード双書』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っ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。それに対してイブセンは個々の人々を強調した」。

ブラームの論に従えば、ゾラとイブ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っ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。それに対してイブセン

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ったゾラとイブセンについての比較は、自然主義についての違っ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つて、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、ゾラとイブセンでは違った形で応用されていると言える。つまり、ゾラの作品は、観察によつて見いだした法則の描写に終始しているのに対して、イブセンは、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ってい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。明らかにイブセンの鋭い観察は、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。イブセンは、アルヴィング夫人、息子オズヴァル、アルヴィ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、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、父からの遺産の病氣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ったことが語られる。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、(すべてを傍観することによつて)

それぞれが文節に割ってはいっているように感じられる。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っていくのである¹³⁾。このようにブラームは、イブセンが個々の人物に対して行った観察を、緻密に表現したことを評価し、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、このイブ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、意見の分かれるところであろう。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悪の基準、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、イブ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に思われる。とはいえ、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。

二 アルヴィング夫人の悲劇

— ブラームの『幽霊』解釈 —

ブラームの批評は、作品の分析よりも作家の分析に向けられる傾向が強い。『幽霊』評においても、ブラームは『幽霊』を書いたイブセン自身に目を向ける。例えば一八八四年の『幽霊』評で、ブラームは「イブ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っていることができ、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¹⁴⁾いる。このような記述は、ブラームが『幽霊』の悲劇の中に、社会の改善のためのイブ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ラームはまだイブセンの意図を見いだしてはいない。ブラームがイブ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。このブラームの傾向は、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。

一八八七年にブラームは、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いさを再確認することになった。そこで彼は、イブセンが『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、ブラームはイプセンが『幽霊』に用いた方法を、ゲーテやシラーと比較して次のように評価している。ブラームは、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」¹⁵と述べる。それに対して、イプセンが形式を捨て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っ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・テアターのようにな上演を昼間に行えば、その

特殊な上演に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」¹⁶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しな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。

さらにブラームは『デイ・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「(アルヴィング夫人)でも真実はどうなります？(マンドルス)ええ、でも理想はどうなります？」の部分を用いて「深いドラマの中核、つまりヘンリック・イプセンの考えや創作の中心をこの対比が暴露している」¹⁷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。牧師マンドルスの理想とは、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ィング夫人の真実は、しき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、ブラーム

は、この理想と真実の間に起こ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。

こうしてブラームは、イブ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。つまりブラームは、イブ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、ブラームがイブ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 ブラームの二元的な演出

以上のように、批評家としてのブラームは、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って、『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であると考えるのである。このような理解は、ブラームの演出に反映されることになった。

ブラ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。ブラームは、一八九二年に『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。そして純粹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に、俳優は劇場から自然へ、舞台のしきりから人間的眞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、イブ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って自然を取り入れたイブセンの姿勢にならって、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らなければならないのである。

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。

「彼は芝居気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つに肉体的な嫌悪感をいだいた⁽¹⁹⁾」。その上ブラ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、すべてのものは付随的な普段のものに調律すること、これが、自然主義戯曲の演出のためのブラームの模範的なモットーであつた⁽²⁰⁾」。

こうしてブラ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った。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。

ブラームの演出では、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。ブラームにとつて必要なのは、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。

このようなブラ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、ブラ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、ブラームの方針は、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のであつた。したがつて、ブラームにとつては、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っ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、ウィー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⁽²²⁾」と語っている。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どころである。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、彼がブラームの一元的演奏に不満をもったのも当然の成り行きであろう。のちにラインハルトは「ブラームはいつでも正しかった。彼は最高のまったく確かな評論家であった。しかし、彼は俳優達を意気消沈させた」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観たブラームの演出による『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った。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、それによって成果を得た。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」。

この記述からまず明らかになるのは、上演を観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「僕のたくさんの知り合いの中で、君ほどオズヴァルにぴっ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「エング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、その記述によっ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っている。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グストラン、マンデルスについてそれぞれの人物像を理解しようとして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っていると言える。

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』のエング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、信心ぶっている人物を強く強調した。慎重な手

探りの方法、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²⁷。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ァインターシュタインは、劇作家ハウプトマンが演出を行っ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、理解力を持っていた場合には、彼の思考過程は理解された²⁸」。この記述に関してウイーンの演劇学者エツダ・フューリツヒは「このような理解力のある俳優というのが、マックス・ラインハルトであったのは確かである」と伝えている²⁹。

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』からブラ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。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。彼らは病氣と秘密を互いに不安げに隠しあつている。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に思われた。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』と言ったあのユダヤ人と³⁰」。

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ることから考えると、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、境遇と性格によつ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、イブ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。したがつて、『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、もっ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。イブセンは、『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氣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ラームがアルヴィング夫人に注目したのに対して、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。ブラ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っているように思われる。

五 ラインハルトの多元的な演出

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。暴動を起こさせるドラマは、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つた。しかし今や人間の真の自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「使い尽くしていないのはイブ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」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ィング夫人に対しても、遺伝に翻弄されるオズヴァル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、アルヴィング夫人は、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ったと述べる。「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った。…カンマーシユピールにおける効果で、私は精神的打撃を経験した」³²。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ったと評価している。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ったと言うのである。

また『幽霊』を演じた俳優に関して、ヤーコブゾーンは次のように述べる。「五人の俳優が、その血によって、そしてその神経によって、作家の五つの造形物を形成し得たという意味で、この初演は成功であった。この血や神経を通して人物は生き生きとする事ができるのだ」。そして

「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。イブセンの解釈者であるブラームの演出はただ客観性のために灰色であった。ラインハルトの演出は客観的でないとどこまで色鮮やかになった。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、ここで真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。イブセンの心は、彼の死後に見いだされた」と、ブラー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、劇中人物に限ったことではなかった。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っている。「私は俳優に高い要求を出すつもりである。俳優自身が真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。小さな役にも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」³³。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・パールは、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行って耳打ちした。これに対して、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。またアルトゥール・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に入れた。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ブライムのように一元的な解釈を一方的に押しつけるのではなく、俳優自身の中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示している。

『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そろ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、決まり切った装置にはめ込むより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」¹⁷⁾。

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ったものであった。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、赤いテール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っている。シュテルンがムンクのスケッチに対して、その描写の不正確さに不満を訴えたときにラインハルトは「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」¹⁸⁾と答えている。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・ワシユバーン・フロインドはこの装置の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、

中心的雰囲気と深めるという目的だけに外面的な形式をとった場面をみた。…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ない力で操られているかのように思われた」¹⁹⁾。またカハネは次のように記している。「そこには環境があった。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があった。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」²⁰⁾。

こうして、ムンクの装置を使った『幽霊』は、ブラームの『幽霊』とはまったく違った表現によって、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

ブラ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、根底でつながっているものでもあるということ。これまでのラインハルト研究のなかでも多く語られている。ここでは、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、個別に言及されてきた。自然主義と反自然主義という反発のみに注目してきた演劇史では、こ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さを証明するものとして受けとめられてきた。

今回は、あらためてブラームとラインハルトを取り上げることによって、自然主義の枠組みを再確認することを目指すにした。その結果明らかになったのは、自然主義の概念自体が少しづつ読み変えられ、それぞれに違った表現を生み出しているという事実である。イプセンが『幽霊』を境に、徐々に作風を変えていったことや、ラインハルトの反自然主義的な演出は、反動から起こったのではなく、むしろ追求した結果であると考えられる。観察によっ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ことによって、多元的な表現を行った。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っ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.* Zurich 1964, S.144
- (3) Otto Brahm, *Ibsens Gespenster.* Frankfurter Zeitung, 13. März 1884. *Ibid.*, S.145
- (4) Otto Brahm, *Ibsen in Berlin: Die Gespenster(Residenz-Theater).* Frankfurter Zeitung, 12. Januar 1887. *Ibid.*, S.172
- (5) Otto Brahm, *Ibsen in Berlin: Die Gespenster(Residenz-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) 毛利三彌『イプセンの世紀末——後期作品の研究——』白鳳社、一九九五年、一頁。
- (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
- (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) 小宮曠三「オットー・ブラームとマックス・ラインホルト」『外国文学研究紀要』(第二一卷 第七号) 東京大学出版会、一九六三年、五八頁。
- (20) ハインツ・キンダーマン『ヨーロッパ演劇の特質と祭展』清水健次訳、東洋出版、一九八〇年、一一四頁。
- (21) Hugo Fetting(Hrsg.), op.cit., S.55 Breife an Berthold Heid. Berlin, 9. März 1895
- (22) Heinz Kindermann, op.cit., S.99
- (23) 毛利三彌、前掲書、六三頁。ホーフマンスタールは、一八九二年にウィーンでチャーゼの『人形の家』を見て、「我々が受け取るのは社会的、倫理的告発の強大なシンボリズムである」と書き記している。
- (24) Autobiographische Aufzeichnungen, zitiert bei Gusi 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 Reinhardt-Begrenzungen*. In Margaret Jacobs and John Warren(Ed), *The Oxford Symposium*. Oxford 1986, S.143
- (29) *Ibid.*, S.143
- (30) Hugo Fetting(Hrsg.), op.cit., S.48
- (31) Siegfried Jacobsohn, *Max Reinhardt*. Berlin 1910, S.30
- (32) Alfred Kerr, *Die Welt in Drama* V. Berlin 1917, S.168 *Gespensster*. 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.Prossnitz(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