



Title	マックス・ラインハルトの協働による舞台創造—思考の集積としての「演出」の諸相—
Author(s)	大林, のり子
Citation	大阪大学, 2024, 博士論文
Version Type	
URL	https://hdl.handle.net/11094/98615
rights	
Note	やむを得ない事由があると学位審査研究科が承認したため、全文に代えてその内容の要約を公開しています。全文のご利用をご希望の場合は、大阪大学の博士論文についてをご参照ください。

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

論文内容の要旨

氏 名 （ 大 林 の り 子 ）

論文題名

マックス・ラインハルトの協働による舞台創造
—思考の集積としての「演出」の諸相—

論文内容の要旨

本論文はマックス・ラインハルト(1873-1943)の手がけた舞台演出について、それぞれの舞台製作における協働者との関係に注目し、20世紀初頭の「演出家」および「演出」を思考の集積として捉え直す試みである。

従来の演出家研究においては、ラインハルトは専門的な演出家の最初の世代に位置づけられており、いわば劇作家や画家に相当する舞台の作家として「演出家」の位置づけが確立されていく時期の代表的な人物とされる。しかし一方で、総合芸術を志向する舞台創造においては、既存の諸芸術の寄せ集めではなく、言葉や身体表現と共に美術、衣裳、照明、音楽などの表現が溶け合わされることを重視する。そのために綿密なリハーサルを実施し、俳優の集団的なアンサンブルを高めるのみならず、諸芸術のエキスパートとの連携も早い段階から密に行うことが必要になっていく。この二つの状況から浮かび上がる問いとして、「演出家」のオリジナリティが「演出」においてどのように作用し、また協働者間にどのような力学が働くのかということが浮かび上がってくる。

ラインハルトに関して言えば、早い時期から、演出に作家性を見いだすことの難しさが少なからず認知されていたように思われる。当時、そうした特性は、彼の興行的な成功を背景とした批判などに反映されている。つまり観客の趣味趣向に迎合する職人的な演出家というイメージは、作家性を重視する演出家研究においては歓迎されなかったといえる。本論では、ラインハルトの上演および演出を研究するにあたって、まずは上演を「演出家」の成果として認知するようになっていく20世紀初頭の状況や彼ら自身がそうした立場を演出していった経緯などにも留意しながら、むしろ「演出」を複数の協働者の思考の集積として再確認することで、演出家研究に新たな視点を提示できればと考える。

次いで、本論の特徴と位置づけについて述べておきたい。まずは先にも述べた通り協働を中心とした製作手法、そして協働者による思考の集積として上演を捉え直しているが、加えて、彼らの演出が獲得していったポピュラリティの側面にも光を当てるために、従来はあまり触れられてこなかった演目に目を向けている。

たとえば劇評をもとに上演を再構築するならば、必然的に興行的に成功した演目が対象となる。ラインハルトでいえばギリシャ悲劇の群衆演出、あるいはシェイクスピア上演やザルツブルク音楽祭の定番『イエーダーマン』などが主に取り上げられてきた。英米圏での成功例としては無言劇『奇蹟』があげられる。また戯曲の上演という視点では、ホーフマンスタールのギリシャ劇翻案やシェイクスピア、そしてイプセンやヴェデキントなど劇作家との関係から上演が取り上げられてきた。

それに対して、あまり研究が進んでいないと思われるのがオペレッタやバレエ、舞踊といった、非言語表現により重点を置いた演目である。本論でもまだ充分論じきれたとはいえないが、従来扱われてきた演目と合わせてこれらの演目に目を向けることで、ラインハルト演出の協働の実体をより理解可能なものにし、また「演出」という仕事を取り巻く問題点が浮かび上がるのではないかと考えた。

具体的には音楽劇やバレエの試みとしてモリエールのコメディ・バレエ『強制結婚』、現在はオペラとして定着している『ナクソス島のアリアドネ』、国際パントマイム協会の設立とバレエパントマイムの試み、そして、戦時下のウィーン喜劇『ラッペルコップ』や、一連のオペレッタ演出などに関する調査と分析は、本論の独自性を示すものといえるだろう。

またそれぞれの研究は、ラインハルトのみならず協働者に関する資料を参照することで、視点を多層的にする試みにもなっている。結果、文学、音楽、美術、舞踊など個別の枠組みでは扱われにくい裏の立役者たち、台本作家カール・フォルメラ、舞台美術家エルンスト・シュテルンやノーマン・ベル・ゲデス、音楽家アイナー・ニルソン、振付家エルンスト・マトレイ、さらには興行主やパトロンに光を当てることができたのも成果のひとつである。

具体的な構成については以下の通りである。全体を通して1900年～1934年、ラインハルトがドイツ語圏に拠点を置きながら、演出家として欧米諸国へと活躍を広げていった時期について時系列にそって章立てしている。

第1章は主にマックス・ラインハルトの俳優から演出家への転身の時期を取り扱う。彼が俳優として所属したオットー・ブラーム率いるベルリンドイツ劇場は、自然主義演劇のドイツの拠点として演劇改革を推進した。ラインハルトの演技や演出の考え方の基本には、自然主義演劇や近代劇など当時ブラームのもとで俳優として経験したことが、少なからずその後の演出家としての活動の中に根付いている。一方で、ブラームとの演劇観の相異は、彼をキャバレー演劇の活動へ向かわせ、そこで交友を深めた文化人や演劇人と新たな舞台創造の基盤を固めていく。第1章第3節では、彼の初期の演出台本をもとに『夏の夜の夢』（1905）の演出を再考し、後の活動への接続点を明らかにした。

第2章は、ラインハルトの演出において協働への意識が高まり、かつ早くから構想していた大劇場演出を実現させた時期として1910年のミュンヘンの夏公演に関する考察に主軸を置いた。主に話題をさらったのはヨーロッパ各地を巡演したサーカス場のホーフマンスタール翻案の『オイディプス王』で、大空間における祝祭的なスペクタクルである。他方、フレクサ台本の無言劇『ズムルン』は新たなジャンル越境的な音楽劇の創造を試みたもので、その後、英米圏へ上演の場を展開していく。また彼の協働者との製作方法の転換点としては、モリエール作ホーフマンスタール翻訳『強制結婚』やホーフマンスタール作、リヒャルト・シュトラウス作曲の『ナクソス島のアリアドネ』は必ずしも興行的な成功例とは言えないが興味深い対象として浮かび上がる。

第3章は、1910年の挑戦的な協働の試みと同じ時期の、一般には実験性や新奇性に乏しく集客を見込んだ演目とされてきたオペレッタ、そして英米圏で新たに企画制作されたカール・フォルメラー台本による無言劇『奇蹟』などに注目する。それぞれの演目は新たな協働を生み出しながら、興行的な戦略も備えたポピュラリティへの道程を示しているように思われる。またこの時期以後、大劇場演出に求められる集客力や国際的な演出活動における題材として、汎用性といった点で、オペレッタ演出は継続的に行われており、後の章で扱う「演出」の国際的な移入の問題も浮かび上がってくる。また第3節には戦前までのラインハルトの活動を日本の演劇改革の視点から逆照射する試みとして小山内薫によるラインハルト受容の論稿も加えた。

第4章は第一次大戦期の演目を取りあげた。戦前までの大劇場演出は一時中断される時期にあたり、開戦当初はドイツの劇作家の古典作品や愛国的な内容を含んだ演目を選ばれる。その中で、戦前までの活動の継続性は、数少ない喜劇や舞踊を含んだ演目に見いだすことができる。外国戯曲が制限される中で、開戦直後に掘り起こされた演目としてライムント作のウィーン喜劇『ラッペルコップ』、そしてシェイクスピアではこの時期に初演出となった『マクベス』である。それぞれ戦前までの彼らの協働製作の手法に照らして再考を試みた。

第5章と第6章は、戦中から企画され、戦後すぐに実現される二つの計画を背景として、国際化する「演出」の多様な展開の再考を試みている。二つの計画とは、1919年に開場されたベルリン・グローセス・シャウシュピールハウス（3200席）を巡る計画、そしてもうひとつはザルツブルク祝祭劇場の建設も含めた音楽祭開催である。

第5章は、ザルツブルク音楽祭における国際的な人的交流の再開により実現されたアメリカ公演に注目している。戦前にロンドンで上演された無言劇『奇蹟』がアメリカで制作される過程を、パトロン、興行主、舞台美術家など現地スタッフとの協働を軸に追った。さらに同時期のモスクワ芸術座のアメリカ公演における外国語上演と対照させることで、ヨーロッパの「演出」がアメリカへ移入されることで生じる「演出」の国際化の問題に触れた。

第6章は、戦後の国内外の舞台芸術に向けられた期待、あるいは受容側の温度差による受容の差異などを考察しながら、ラインハルトらの海外公演とドイツ国内の活動との接点を探る。具体的にはグローセス・シャウシュピールハウスの開場にあたって提案された国民劇場計画において、上演すべき演目に「あらゆる人々に共有されるようなドイツの理想が描かれているもの」「宗教的な祝祭劇」「新しいタイプの音楽劇」があげられていた。しかし実際には、敗戦後のベルリンで同劇場の演目として、オペレッタやレビューが主流となっていく。そこで計画の最後に記された「音楽劇」の記載に注目し、当時の彼らの活動の継続性について再考を試みた。無言劇が国際的な場へ展開していった状況を踏まえ、当時の演出における非言語表現あるいは視覚表現（身振り、舞踊、舞台美術など）の発展についても考察すべきと考え、1925年に設置された国際パントマイム協会の活動について調査し分析している。また同じ時期に増加する「招聘演出」は、演出家が単独で国外に招聘され各地で舞台製作をおこなう事例として興味深い。国際的な場において「演出」がどのように越境するのか、あるいは変容するのか、今日のグローバル化がさらに進む中でも常に浮かび上がる問題である。

以上、各章の考察を重ねた結果、思考の集積として実現されるそれぞれの「演出」の実体を追うことで、ラインハルトの演出家としての特質を明らかにすると共に、近現代における「演出」および「演出家」を取り巻く問題についても浮かび上がってきたように思う。

論文審査の結果の要旨及び担当者

氏 名 (大 林 の り 子)			
論文審査担当者	(職)	氏 名	
	主 査	大阪大学 准教授	中尾 薫
	副 査	大阪大学 教授	三谷 研爾
	副 査	大阪大学 教授	伊東 信宏
	副 査	大阪大学 准教授	古後 奈緒子
	副 査	大阪大学 特任教授	永田 靖
論文審査の結果の要旨			
<p>以下、本文別紙</p>			

論文内容の要旨及び論文審査の結果の要旨

論文題目： マックス・ラインハルトの協働による舞台創造
—思考の集積としての「演出」の諸相—

学位申請者 大林 のり子

論文審査担当者

主査	大阪大学准教授	中尾 薫
副査	大阪大学教授	三谷 研爾
副査	大阪大学教授	伊東 信宏
副査	大阪大学准教授	古後 奈緒子
副査	大阪大学特任教授	永田 靖

【論文内容の要旨】

本論文は、20 世紀初頭から 1930 年代までのマックス・ラインハルトの活動を追跡し、演出・上演の観点から、その全体像を明らかにした論文である。序章、本文 6 章、おわりにからなり、400 字換算で約 1100 枚の分量。資料的制約の多いなか、関係者の手記、演出ノート、批評などによって上演舞台の実態を分析し、その演出の意図を考察した。演出作品を編年体で示すことで、ラインハルトの演出方法や、その推移と背景を明らかにし、演劇史上の意義を提示した労作である。

第 1 章ではマックス・ラインハルトの俳優時代から初期演出作品を扱い、第 1 節では反自然主義演劇の新しい演劇表現を模索するオットー・ブラーム率いるベルリンドイツ劇場における文学主導の演技改革に反して、演劇独自の俳優芸術の再発見を目指したこと、従来の明示的な演技ではなく不明瞭さを求め、表現主義のスタイルを目指したことを明らかにした。第 2 節では、キャバレー演劇の活動へ移行し、そこで交友を深めた文化人や演劇人と新たな舞台創造の基盤を固めていったとする。第 3 節では、彼の初期の演出台本をもとに『夏の夜の夢』(1905)の演出を再考し、後の活動への接続点としての祝祭性について論じた。第 2 章は、ラインハルトの演出における協働への意識の高まりとして、1910 年代、ミュンヘンの夏公演における大劇場演出について考察した。第 1 節では無言劇『ズムルン』におけるジャンル越境的な音楽劇の創造や、非言語表現、オリエンタルなテーマに対する演出の特徴について、ホーフマンスタール翻案の『オイディプス王』における民衆のための群衆演出の特徴、モリエール作ホーフマンスタール翻案『強制結婚』における音楽、装置、衣装が協働によって反映され、異ジャンル混合の演出となったことを論じた。第 3 節では、リヒャルト・シュトラウス作曲の『ナクソス島のアリアドネ』を例に、舞台美術の役割について明らかにした。第 3 章は、第 1 節で 1910 年代のオペレッタにおける即興性、第 2 節では、のちに映画にもなった無言劇『奇蹟』の公衆性とスペクタクル性に着目し、これらポピュラリティへの道程は従来説のように実験性や新奇性に乏しく集客を見込んだ演目というよりも、国際的な興行への戦略も備えていることを論じた。第 3 節では小山内薫のラインハルト評を扱い、見世物的、非営利、レパートリーシステム、舞台

装置の実験などの特徴が認識されていたことや、日本の演劇改革との関係を明らかにした。第4章では、第一次大戦期の演目を取りあげる。第1節では、ドイツ劇場におけるウィーン喜劇『ラッペルコップ』における民衆劇としての舞踊、音楽、祝祭性や同時代性の強調といった特徴があることを論じた。第2節では『マクベス』における非言語表現における人物心理の描き方や、それを演じる俳優との協働について論じた。第5章では、1920年代以降のアメリカでの活動について、第1節ではザルツブルク音楽祭における国際的な人的交流の再開により実現された無言劇『奇蹟』について、パトロン、興行主、舞台美術家など現地スタッフとの協働制作過程の実態を明らかにした。また同時期のモスクワ芸術座のアメリカ公演と対照させることで、ラインハルト演出の集団性は共産主義的な全体主義ではなく、個性を生かした多様性を重視したものであると論じた。第6章は、第一次世界大戦後の海外公演とドイツ国内の活動との接点を探る。第1節では、国民劇場計画と、実際に上演したオペレッタやレビューにおけるラインハルトの活動の継続性を論じた。第2節では、1925年に設置された国際パントマイム協会の活動について、第3節では1930年代までのドイツ国外での招聘演出によるオペレッタや野外スペクタクルにおける協働について調査し分析している。

【論文審査の結果の要旨】

審査では、演劇学、ドイツ文学、音楽学、舞踊学の各分野において詳細な事績が記述されていなかったラインハルトの仕事の詳細と意義を明確にした学術横断的な成果である点が、まず高く評価された。また、戯曲(drama)を文学の一ジャンルとしてのあり方から解き放つ、つまり theatre として自立させる過程にラインハルトの価値があり、芸術界全体が、より新しい表現を求めて ism を更新する、すなわち反自然主義から新しい表現を模索する時代において、俳優の演技や所作においては自然主義的要素を引き継ぎ、舞台美術や衣装においては表現主義や象徴主義的表現が用いられているという分析が説得的であり、ラインハルト演出の独自性を論じることに成功していることも評価された。質疑応答では、祝祭的舞台の志向の基礎となったとするキャバレー的演劇への視点の独自性の有無、古典作品を多く扱う理由、現代のインターカルチュラリズム、パフォーマンススタディとの共通性と接続性の有無、非言語やパントマイムは舞台と客席の間を埋め、劇場と観客に共同性を持たせるためには群衆の参加が不可欠だったと考えられるが、ラインハルトの志向する群衆劇、民衆劇と、共産主義的全体主義やナチズムとの違いはどこにあるのか、論文に使われる民衆劇場(Volkstheater)、国民劇場(National Theatre)、民衆劇(Volksschauspiel)、民衆劇、市民劇、公衆、大衆などのキータームの意味的な違いと歴史的背景、オッフェンバックのオペレッタばかりを扱う理由、さらなる資料の開拓の可能性について質問があり、そのいずれにも今後の研究の方向性と課題が明確に整理された応答があった。

一方で問題点も指摘された。演出ノートは個人のイメージに依ることを示しており、コラボレーティブな協働を論証するためには不足であること、ユダヤ系の出自は作品選びや協働者の人脈とも関わる問題だがほとんど言及されていないこと、国際的な協働を論じるには招聘された各国にある可能性のある資料の開拓が不十分であること、ミクロな考察に傾いてマクロな方向性が見えづらくなっていること、ナチズムの台頭以後の活動と影響について、十分に触れられていないことなどである。以上のような問題点は指摘されたが、これらは論文の価値を著しく損するものではない。

よって、本論文を博士(文学)の学位にふさわしいものと認定する。