アドルフ・アッピアの演出理念における舞台と客席の関係性

20世紀初頭における劇空間に関する研究 その1

THE RELATION BETWEEN STAGE AND AUDITORIUM IN
ADOLPHE APPIA'S THEORY OF "LA MISE EN SCÈNE"

A study on the theatrical space at the beginning of the 20th century Part 1

永井聡子*, 清水裕之**

Satoko NAGAI and Hiroyuki SHIMIZU

This study is an attempt to clarify the relation between stage and auditorium in Adolphe Appia's theory of "LA MISE EN SCÈNE". Appia aimed at an unity between them. His idea cleared through Bayreuth festspielhaus and developed into the new step by experiencing Dalcroze method, eurhythmics in 1906. From the architectural point of view, there are two point about the unity;

1) proscenium arch 2) the side wall of the auditorium At the bottom, there are his consideration of the living body; actor and audience. New space appeared by the connection among body, lighting and space based on the rhythm.

keywords: Adolphe Appia, auditorium, proscenium arch, body, Bayreuth festspielhaus

アドルフ・アッピア, 客席, プロセニウムアーチ, 身体, バイロイト祝祭劇場

1. はじめに

1. 1 研究背景・目的

客席空間において、平土間席を囲み、重層する桟敷席をもついわゆる馬蹄型形式の劇場では、封建社会のヒエラルキー下での、視覚の不均質さに対する容認があった。しかし、18世紀後半から19世紀にかけて、貴族社会から市民社会が中心となる社会情勢の変化に伴い、舞台芸術分野に新たな指向が生まれた。即ち、従来の一点透視による空間概念や封建的社会制度から開放され、より均質性の高い劇場空間表現の構築をしようとする動きである。それは中央に座った者の視覚を優先する空間構成から、すべての観客に対して同質の視覚条件を用意しようとする空間構成への変化であった¹⁾。19世紀においては、ベルリン国立劇場(1821)やドレスデン国立オペラハウス(1878)などは基本的にはまだ、旧来の劇場空間の構成原理を受け継いでいる。しかし、R.ワグナーによるバイロイト祝祭劇場(1876)において、従来の馬蹄型から均質な客席空間を目指した扇型の客席へという革

命的な変化が遂げられた。またここでは特徴であった内部空間の装飾性の排除に代表される、機能性の形態表現の追求という点で、20世紀建築の先駆性も示していた²⁾。

同時代的に進行していた19世紀後半の演劇改革においても、演出家³⁾によって舞台装置の立体化、演出要素としての照明の機能の追求が行われると同時に、舞台と客席の一体化、即ちプロセニウムアーチの排除など様々な変更が目指された。この様な背景の中で、スイスの舞台演出家アドルフ・アッピア(1862~1928)は、19世紀末から1920年代にかけて、独自の理念に基づいた舞台空間と客席空間との融合を目指した。よく知られているように、バイロイト祝祭劇場ではアッピアの舞台デザインやアイデアはワグナーの未亡人コージマの反対で、実際の上演には至らなかった。また、1920年代においてもスカラ座のようなオペラ劇場では、アッピアの単純化・抽象化された装置は全体の評価を得られずに終わった。⁴⁾しかし、アッピアの演出理念⁵⁾及び劇場空間のデザイン

* 名古屋大学工学部建築学科 大学院生・文修

** 名古屋大学工学部建築学科 教授・工博

Graduate Student, Dept. of Architecture, Faculty of Engineering, Nagoya Univ., M. Art.
Prof., Dept. of Architecture, Faculty of Engineering, Nagoya Univ., Dr. Eng.

は、同時代のフランスのジャック・コポーの建築的装置や1950年代におけるワーグナーの孫のヴィーラント・ワーグナー、アメリカの舞台装置家リー・シモンソンなどの演出にみられるように、欧米の演劇における装置や劇場形態などに影響を与えたばかりでなく、日本の演劇に対しても照明家の遠山静雄等を通して多大な影響を及ぼしており、近代演劇における影響は極めて大きい。そこで、現代における劇場空間を知る上で極めて重要と思われるアッピアの演出理念に関する言説に着目し、劇場空間における舞台と客席との関係性を考察することが本稿の狙いである。

1. 2 既往の研究

アッピアに関する研究は、2次元の背景幕による表現方法の否定からの考察や、近代照明の活動性を求めた先駆者として捉えたものが多い。R.C.Beacham "ADOLPHE APPIA" ⁶⁾ R.C.Beacham, Marco De Michelis, Martin Dreier, Gernot Giertz, Jacques Gubler et Jörg Zutter, "Adolphe Appia / ou le renouveau de l'esthétique théâtrale dessins et esquisses de décors" ⁷⁾ においては美術面からの考察がなされているが、建築的側面は資料の提示に止まっている。遠山静雄は『アドルフ・アッピア』⁸⁾の中で、佐藤正紀は、山内登美雄編『ヨーロッパ演劇の変貌—ゲオルク二世からストレールまで—』の「未来の演劇の孤独／ゴードン・クレイグとアドルフ・アッピア」⁹⁾の中で演出理念を中心に考察を進めており、建築的側面は二次的に捉えている。本研究は、特に劇場建築の空間変化におけるアッピアの位置づけを考察することに特色がある。

1. 3 分析対象・方法

アッピアは主に理念からのアプローチが多く、実践は、1903年パリ・ベアーン伯爵夫人私設劇場、1912年・1913年ドイツ・ドレスデンにおけるダルクローズ研究所、1923年ミラノ・スカラ座、1925年スイス・バーゼル市立劇場において演出及び劇場空間におけるデザインを行っている程度で、極めて少ない。アッピアの活動は、むしろ著作の方が多いため、本論文ではアッピアの著述を主な資料源として、劇場空間に対する理念の抽出を試みた。

アッピアの演出理念を通観すると、一生を通じ理念の一貫性が感じられるが、後述する1906年のユーリズミックスの経験を境に劇空間における言説に進展が見られるため、本論文では進展する以前のバイロイト祝祭劇場に関する言説と、以後のユーリズミックスに関する言説との比較・分析に焦点を当てた。アッピアの主な著述を1906年以前・以後に分けて示すと表-1のようになる。これらの著述の中で、本論文の考察に主として用いたのは次の2点である。1901年『La salle du Prinzregenten-Theâtre

表-1 アッピアの主な著述リスト

1906年以前	1906以後
1895『ワーグナードラマの演出』	1906『音楽への回帰』
1898『音楽と演出』(原著:フランス語)	『リズムの経験』
1899『音楽と演出』(ドイツ語訳出版)	1908『劇場に関する考察』
1901『プリンツレグエンテンの観客席』(原著:フランス語)	1909『様式と関連性』
『プリンツレグエンテンの観客席』(ドイツ語訳出版)	1911『ユーリズミックスと劇場』(ドイツ語訳出版)
1904『演出の改革に関する考察』	1912『ユーリズミックスと劇場』(フランス語版)『ユーリズミックスと照明』
1905『個人的考察への入門』	1921『生き生きとした芸術』
	1923『市民と演劇』『生き生きとした芸術と劇場』

(プリンツレグエンテン劇場の観客席』¹⁰⁾では、舞台と客席の融合に関して、具体的な劇場の名が取り上げられ評価が与えられている。これは、アッピアがダルクローズ研究所のホール建設(1911年)にあたり、建築的側面を含む芸術的側面が実践に移される以前に、アッピアが影響を受けた劇場に関する考察を確認できるという点で重要である。もう一つは、1911年『La gymnastique eurythmics et le théâtre (ユーリズミックスと劇場)』¹¹⁾である。これを俳優の動きと空間の関連から劇場空間の改革を導くことになった重要な記述として取り上げることにした。また『音楽と演出』、『演出改革における考察』、『音楽への回帰』、『演劇経験と個人的研究』等¹²⁾を補足的に利用した。

2. アッピアとその歴史的位置づけ

アッピアは、音楽家R. ワーグナー(1813~1883)の音楽と言葉の融合を達成した作品をいかに上演するかということから出発し、音楽をベース¹³⁾にした舞台の上演を考察することに主眼をおいて生涯を送った。途中、アッピアは音楽教育家であり舞踊家であるE.J.ダルクローズ(1865~1950)¹⁴⁾と出会い、バレエの伝統とは逆の立場に立つダルクローズのユーリズミックスという身体訓練を体験する。この身体訓練を、俳優の身体をいかに空間に表現するかという訓練としての必要性から採用し、リズムを劇場空間に還元する方法に適用させた。ドイツ・ドレスデン郊外のヘレラウに設立されたダルクローズの研究所¹⁵⁾において、ダルクローズに欠けていた、照明、装置、ホール内のアイディアを提供して芸術的側面をサポートした。一方、ダルクローズは、教育面を担当した。アッピアの演出に伴う建築的側面の変更を受け入れつつも、リズム体操を芸術的表現としてではなく、あくまでも教育の一環として捉えていた。従って、劇場改革としての立場にいない。この研究所は1914年には、第一次世界大戦勃発で閉鎖となる。

次に、アッピアの生きた時代における舞台演出の流れとの中において、アッピアは「音楽の正確な比率」¹⁶⁾

に基づくため、「実生活で観察した変化を取り入れることではなく、日々の経験から得たものを‘再創造’する融通性」¹⁷⁾を指向する。即ち、アッピアは音楽テキストの観念から舞台化を行う。またアッピアは照明に注目し、「照明のリアリズムは、それ故、装置の具体的なリアリズムと違う性質である。つまり、後者は状況の模倣に根拠を置くが、前者は観念の存在に根拠を置くのである」¹⁸⁾という言説に代表されるように、照明の表現性を求める。ここからすでにリアリズムを脱出したアッピアの演出理念は「反リアリズム」の見方に立つものと位置付けられる。19世紀後半から20世紀初頭の舞台芸術において、史実に基づき現実を呈示する「リアリズム」と対抗すべく、現実を抽象的に呈示する手法を採る「反リアリズム」を標榜する演劇人が現れたのである。

表-2 アッピアの位置づけ<略年表>

劇場・演出及び関連事項	アッピア
1870 R. ワーグナー、コジマと結婚	1862 アッピアスイス・ジュネーブで生まれる
1872 バイロイト祝祭劇場	1880-1881 ジュネーブの音楽学校へ通う
1876 第1回バイロイト祭	1882 バイロイト祝祭劇場で
1883 ワーグナー死去	ワーグナーの舞台を観る
1885 マイニンゲン一座モスクワ公演	1885 『ワーグナー劇の演出』執筆
1887 アンドレ・アントワヌ 自由劇場創設	1886, 1888 コジマの舞台を観る
徹底したリアリズム	1899 『音楽と演出』出版：リアリズム否定
1901 プリンツレゲンテン劇場	1901 『プリンツレゲンテンの観客席』
1905 クレイグ『劇場と芸術』	1906 ダルクローズのユーリズミックスの
1906 メイエルホリド、イブセン作品演出	デモンストレーションに参加する
1909 スタニスラフスキー	1909 リズム空間をデザイン
象徴主義演劇の実験	1911 『リトミックと劇場』
1911 シュトットガルト国立劇場	ダルクローズ研究所に関わる
1913 ジャック・コポー	1912 研究所第1回フェスティバル
ヴィユー・コロニビエ座建設	1913 第2回 フェスティバル
1914 第一次世界大戦勃発	1914 第1次世界大戦でダルクローズ研究所閉鎖
1920年代 近代オープンステージ形式が出そろう	1923 ミラノ・スカラ座で装置担当
1927 ワルター・グロビウスによる	1925 バーゼル市立劇場で装置担当
トータルシアターの提案	1928 アッピア死去

3. アッピアの言説の検討

3. 1 『プリンツレゲンテン劇場の観客席（1901）』の検討

3. 1. 1 言説内容

アッピアはここでバイロイト祝祭劇場の空間におけるプロセニウムアーチの形態及び客席の側壁に焦点を当てて評価すると同時に、プリンツレゲンテン劇場との比較を行っている。特に、バイロイト祝祭劇場における「オーケストラピット」に着目し、客席の側壁・内部装飾との関連を述べている。（以下、バイロイト祝祭劇場を「バイロイト」、プリンツレゲンテン劇場を「プリンツレゲンテン」とした）

3. 1. 2 バイロイトに対する指摘

1) プロセニウムアーチ

劇場空間において、「演奏家の存在を観客に意識させずに、オーケストラをどこに置か」¹⁹⁾と述べている。アッピアは、ワーグナーが舞台=理想、客席=現実と分ける役割を与えたオーケストラピット（以下オケピット）を「天才的創意」²⁰⁾と述べているが、「天才的」と評価した要因として、プロセニウムアーチの存在を挙げている。プロセニウムアーチの柱が客席に繋がる印象を与えているため、その間に位置するオケピットによって「仲介」²¹⁾としての空間を達成している点を指摘している。従って、アッピアにとって、ワーグナーによって「神秘的淵」と称されたオケピットは、オーケストラを隠す単なる穴としての存在ではなかったといえる。アッピアの場合はむしろ舞台と客席を積極的に近づけようとした立場にいる。

2) 客席側壁の形態

バイロイトの客席の側壁を「進歩した側壁」²²⁾とするアッピアの言説では、その理由としてプロセニウムアーチの柱が、客席空間に入り込み、客席の柱の流れに連結していることが挙げられている。アッピアはこれを「総合的な調和」²³⁾と述べ、オケピットを舞台と客席の仲介を果たす存在として捉えている。図1にみられるように、バイロイトでは、客席側壁の扉が奥に引っ込み、客席側壁を形成する柱が舞台に近づくに従って客席側へ突き出て、プロセニウムアーチのラインに繋がっている。これは、アーチの存在が独立した印象を与えず、自然に視線を舞台に向かわせる効果を上げている。また「柱が天井まで至る部分は、観客の視界を広げるもの」²⁴⁾としており、舞台と客席を繋ぐ要素の建築的重要性を述べている。舞台=理想、客席=現実として分ける要素であるプロセニウムアーチは、アッピアの言説において、舞台と客席とを有機的に繋げている要素として捉えられているのである。

3) その他の空間要素のデザイン

緞帳のスタイルや色の調子などが客席の側壁とバランスをとっている点を挙げ、それが「完全に調和的印象」²⁵⁾を与えると述べており、舞台と客席との関連性を帯びることを強調している。また、舞台へ向かう天井のラインを「無意識に引き寄せる雰囲気を与える」²⁶⁾要素として挙げ、自然に観客の視線を舞台に向かわせる役割をもつものとして指摘している。

4) 舞台美術

バイロイトの舞台と客席における建築的側面について「驚くべき天才の総和」²⁷⁾と賞賛しているが、欠点として「ワーグナーは観客をスペクタクルに結びつけるラインに欠けていた」²⁸⁾とし、舞台美術における改良の必要性を指摘している。

3. 1. 3 プリンツレゲンテンに対する指摘

1) プロセニウムアーチ

アッピアは、プリンツレゲンテンのプロセニウムアーチ周辺の装飾について、「金色の重たい枠」²⁹⁾と述べ、装飾と共に、幕が開いた時に観客の目に飛び込む俳優とのバランスの悪さを指摘している。そのためオケピットは、「穴として舞台の前に存在し、視界からただ隠れているだけである」、「客席の構造とは関係をもたない」³⁰⁾とオケピットの存在を否定的に捉えている。アッピアは、プリンツレゲンテンにおけるオケピットを、舞台と客席を分離する要素としてみなしている。その理由にプロセニウムアーチの装飾が観客の舞台への集中を妨げる点を挙げている。図4、図5、図6

2) 客席側壁の形態

側壁の柱の間に人物像が「水平に置かれている」³¹⁾ため、それは「一種のバルコニー」³²⁾となり、客席の側壁がプロセニウムアーチから切り放され、独立した存在となると指摘している。また側壁に置かれた人物像の存在の重さを強調している。観客は人物像と舞台上の本物の人間とを同時に目の当たりにすることになる。同様に天井もその装飾が観客の注意を引いてしまうことを挙げそれらを「不必要」「邪魔になる」³³⁾と述べている。

客席内で完結したデザインは舞台と客席との有機的結合を見出せないものと考えていることが伺われる。舞台と客席の各々で完結したデザインを否定する態度は、舞台と客席の関係性を失わせる要因として、劇場空間における装飾性を否定する考えに基づいていると考えられる。図4

3. 1. 4 2 劇場に対するアッピアの捉え方の比較

オケピットは、両者とも深く沈められ、図面上の大差はない。しかし、アッピアの言説では、バイロイトでは「神秘の淵」とし、プリンツレゲンテンでは「穴」とオケピットを区別した要因に、客席空間の形態を挙げている。アッピアは、プロセニウムアーチの存在を、舞台と客席を結びつける要素として見なしているため、プリンツレゲンテンのプロセニウムアーチ周辺の装飾を舞台と客席の融合関係を失わせる存在として強く拒んでいる。特に、演出理念の中心に動的な人間の身体を据えたアッピアは、客席側壁に置かれた動かない人間像に大きなこだわりを見せている。バイロイトとプリンツレゲンテンは、一見極めて類似しているように見えながら、アッピアは舞台と客席の関係性において、舞台枠の構造、客席の側壁の扱いにかなりの相違を抱いていたことに注目したい。

図1 バイロイト祝祭劇場内部

出典；Edition élaborée et commentée par Marie L. Babelt-Hahn
,"ADOLPHE APPIA ŒUVRES COMPLÈTES, L'AGE D'HOMME, II", 1986

図2 バイロイト祝祭劇場 平面図

出典；MODERN OPERA HOUSES AND THEATRES, Amopress, New York, 1981

図3 バイロイト祝祭劇場断面図

出典；図2に同じ

図4 プリンツレゲンテン劇場内部
出典：図1に同じ

図5 プリンツレゲンテン劇場 平面図
出典：Handbuch der Architektur IV-6-5, 1904

図6 プリンツレゲンテン劇場 断面図
出典：図5に同じ

3. 2『ユーリズミックスと劇場（1911）』の検討

3. 2. 1 言説内容

アッピアの劇場に対する捉え方は、ダルクローズのユーリズミックスの影響により大きく進展した。アッピアは、ユーリズミックスという身体訓練を、俳優の感受性を養い、俳優の動きを空間に対して敏感にさせるものであると同時に、観客への受動性を能動的にもするものと捉え、これを劇場空間へのアプローチの前提とした。その結果、空間は生命を与えられた感の様相を呈し、必然的に劇場空間の変更も要求することを述べている。

1) 舞台芸術の改革

舞台芸術に必要な全体の調和に、ユーリズミックスを採用し、劇場空間に関連づけている。「ユーリズミックスと従来の劇場は、互いに両立しない二つの概念である」³⁴⁾と述べ、馬蹄型のオペラ劇場から新しい空間の改革の必要性を指摘している。改革の中心に、ユーリズミックスによって表現力を増した俳優を置くことにより、2次元の装置を排除する。「垂直のキャンパスに描かれる絵画の活気の無さを誇示する代わりに、演出は常に空間における人間の可塑的肉体を上手く引き立てるのである」³⁵⁾と述べ、身体の可塑性が意識されている。ユーリズミックスと俳優の結びつきは、より舞台芸術における空間表現に配慮をもたらしたといえる。

2) 舞台芸術の構成要素

a. 作家

作家は、アッピアの言説において「le poète musicien」³⁶⁾のことを指し、言葉と音楽を融合させたワーグナーに代表される。俳優と同様「作家も装置（ここでは背景幕）との不調和な並置を意識しなくてはいけない」「作家自身の中でリズムを確認する」³⁷⁾という言説から、アッピアは作家に空間への意識を求めていることが判る。

b. 俳優

背景幕の使用など2次元的な表現の伝統に対して、背景幕と立体で動的な身体との不調和を指摘する。「リズムの規則によって俳優は、継続的な音楽の無限の多様性に呼応した空間に敏感になる」³⁸⁾と述べ、俳優は、ユーリズミックスにより3次元との有機的なつながりの可能性を悟るべきであると考えている。

c. 観客

アッピアは、「（俳優が獲得した）リズムの規則は、観客の受け身の態度を覆す」³⁹⁾、「芸術作品となった観客は活動的となり、受け身を強制されても反逆する権利を獲得する」⁴⁰⁾と述べて、俳優の表現性が観客を舞台に引き込むことに注目し、現状の観客の姿勢を芸術作品との分離とみて、それを参加に転換していくべきと考えている。

d. 照明

「光はもう絵画を見せるという義務を負わず、空間に生きた色が行き渡り、そこに動的な雰囲気が生み出され、無限のバリエーションがもたらされるようになるのだ」⁴¹⁾と照明の表現性を述べ、「光は流動的な明かりと影で空間を満たす」⁴²⁾という言説にみられるように、照明の活動的役割という近代的な側面を予見している⁴³⁾。

3. 2. 2 ダルクローズとの出会いによる劇場観の変化

以上にみたような、アッピアの舞台芸術への改革は、当時の音楽劇を上演する劇場では空間と身体との関係が失われていると感じたところから出発している。俳優の動きと周りの空間の改革には、リズムへの知覚が考えの根底にあったが、それを具体的な空間に還元する鍵となったのが、ユーリズミックスである。1921年において「ユーリズミックスは私を確固とした伝統から自由にした。特にワーグナーの装飾的なロマンティズムから」⁴⁴⁾とあるように、1906年のダルクローズによるデモンストレーションに参加し、自らその空間の体験を通し、「参加している」⁴⁵⁾と自覚することによって、新しい空間を知覚したのである。ユーリズミックスと結びつくことにより、ダルクローズ研究所における、人間の立体性の表現をベースとした共同作業が完全なオープンスペースを誕生させることになったといえる。俳優の空間を意識した動き、観客の能動性及び照明の表現性への要求は、近代の劇場空間に求められた舞台と観客の融合関係を導くことになった。

4. ダルクローズ研究所におけるアッピアの理念の実現

アッピアの舞台と観客の融合への指向は、1912～1913年ダルクローズ研究所⁴⁶⁾で開催されたフェスティバルで実現される。ダルクローズ研究所の平面図、断面図及び内部写真を見ると図7、図8、図9、音楽をベースとするアッピアの演出理念から、①プロセニウムアーチの除去②オーケストラピットの融通性③階段座席（馬蹄型からの脱出）④ホール内全側壁を用いた照明効果⁴⁷⁾

（電球が、側壁、天井及び舞台側を包む布とホール全体の内側の壁との間に配置されて均質な照明効果が与えられた）により、舞台と客席の一体化を図っている。図9

即ち、パイロイトの舞台と客席の融合は、両者をつなぐ空間及び客席の側壁の形態に見いだせたが、ここでは、プロセニウムアーチを取り除き、舞台と客席を一体化した裸空間とホール空間全体を包む均質な照明が、舞台と客席に有機的結合を与えている。この劇場空間では、天井及び舞台と客席の側壁は同質のものとして、人間（俳優・観客）を包囲しているとみることができる。

図7. ダルクローズ研究所 平面図

出典；Edition élaborée et commentée par Marie L. Babled-Hahn
,"ADOLPHE APPIA ŒUVRES COMPLÈTES, L'AGE D'HOMME, III, 1986

図8. ダルクローズ研究所 断面図

出典；"Adolphe Appia/ou le renouveau de l'esthétique théâtrale the dessins et esquisses de décors", 1992

図9. ダルクローズ研究所内部

出典；図7に同じ

5. 結論

アッピアはワーグナーの作品をいかに上演するかという問題から出発している。言葉と音楽の融合をベースとする劇の舞台化において、ワーグナー作品の観劇経験から改革を要したのは、俳優の動きと劇場空間である。アッピアは舞台と観客との有機的結合を主張し、作家-俳優-空間というヒエラルキーを据えて、作家がリズムを意識すること、俳優に空間を意識した表現力を与えること、2次元の背景幕の否定、俳優と3次元装置に照明によって表現力を与えること、劇場空間の変更などを必要とした。

1901年のパイロイトとプリンツレゲンテンを比較するアッピアの言説では、パイロイトに舞台と客席間の有機的結合をみていた。その根拠は、以下の2点に要約できる。音楽をベースとするアッピアの舞台芸術において、それを解決するのは、1) プロセニウムアーチ 2) 客席側壁の形態としている。即ち、プロセニウムアーチの形態が客席の側壁に連結すべくその形態を有し、客席側壁は舞台に向かって流れ、プロセニウムアーチに融合しなくてはならない。深く沈められたオケピットは、プロセニウムアーチと客席の側壁の柱の仲介としてその存在を意識させないものとなる。

しかし、プリンツレゲンテンの側壁にみられる人物像のように、側壁自体が「バルコニー」のごとく装飾されて観客の注意を引くことがあってはならない。また、人間の柔軟な身体の動きに注目したアッピアにとって、この堅固な人物像の存在に対し強く問題提起している。空間において動的な面を強調していることから、音楽に動機を与えられて動く生身の人間への注目は建築的側面に変更をもたらした。プロセニウムアーチと馬蹄型の客席を有する劇場空間からの脱出である。即ち、アッピアの演劇理念にみえてとれる指向性は、ギリシャ・ローマ劇場にみられる、プロセニウムアーチを持たず、扇型の客席を有した空間への回帰の流れに位置する。⁴⁸⁾

次に、俳優をいかに空間に解放し、自由にするか、そして劇場空間の変更を行うかについて、具体的な形のできる契機となったのがダルクローズのユーリズミックスである。リズムを知覚し空間に敏感になるのは俳優だけでなく観客でもあったということを自ら体験することにより、ワーグナーの影響から脱却する。ユーリズミックスと結びつくことで、パイロイトにおいて有機的結合に寄与したとする舞台と客席の側壁の形態は、ダルクローズ研究所では、舞台と客席間を一体化すべく均質なものとされた。人間の動的で可塑的な表現力を空間に結びつけるアッピアの演出理念の形成過程から、建築的側面の変更に対する必然性が理解できるのである。

謝辞：本論文を進めるにあたり、御協力頂いた金善一氏及び、御示唆を賜った名古屋大学工学部溝口正人助手（当時）に感謝致します。

註)

1) 田邊健雄, 小谷喬之助, 吉井澄雄, 関口克明, 杉山浩一著, 新建築学大系編集委員会編『新建築学大系 33 / 劇場の設計』, 彰国社, 1961, pp.3-22

2) 清水裕之著『劇場の構図』鹿島出版会, 1988, pp.186-220

3) 演出家は、パイロイト祝祭劇場で上演される、ワーグナーの作品解釈に代表されるように、過去の作品に新解釈を加えたり、独自の解釈を持ち込む存在として捉えられている。また、最近では演出家が俳優のエネルギーを触発する者としての存在を示している者もいる。このように、一口に演出家といっても単に全体の構成をコーディネートするだけではなく、人間との関わり合いを軸に多様になってくると同時に、舞台芸術創造の上演に必須のものとなってきている。

4) New York Times, 1931

5) 「演出」という語は、一般的に<régieレジ>が用いられている。これは、西欧では特に19世紀後半以降、舞台の上演における全体構成を行うものとして示され、20世紀初頭にかけて確立された概念であり、歴史とともに重要性を増してきている。今世紀も終末に至って「演出」の言葉は定着し、演出家の名がクローズ・アップされて上演されている。アッピアの言説にも「演出」に対応する語が見られ、同時代的な演出重視の傾向の端緒に位置する。しかし、アッピアは「演出」に対応する語を<la mise en scèneミゼンセーン>と呼んでいる。それは彼独特の表現方法を指し、舞台空間内に納まるものではなく、むしろ舞台と客席を積極的に近づけるものであり、俳優と観客の空間内に存在する人間の身体と劇空間との関係性という観点で捉えることができる。即ち前代の遠近法によるウイング・ボーダーシステムやボックスシステム（箱舞台）による「リアリズム」に対抗しようとする改革の理念である。ここでは、その違いを認識した上で日本語としては「演出」を用いた。

6) Cambridge University, 1988

7) PAYOT LAUSANNE, 1992

8) 相模書房, 1977

9) 白鳳社, 1994

10) 11) 12) Edition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, "ADOLPHE APPIA ŒUVRES COMPLÈTES, L'ÂGE D'HOMME I, II, III, IV, L'ÂGE D'HOMME, 1986に収録されているものを取り上げた。分析に取り上げた10) 11)の原著はフランス語。先にドイツ語訳が出版された。アッピアの直筆が存在しないためフランス語で編成されたものを用いた。10)のプリンツレゲンテン劇場は、1901年パイロイト祝祭劇場の構造を模して建設された。設計は、マックス・リットマン。ここがミュンヘンにおけるワーグナー上演の拠点となった。

13) アッピアの「演出」理念の前提として音楽が存在する。アッピアの言説に、「音楽は、le Wort-Tondrama（参考文献 1）」p.80; le Wort-Tondramaは、アッピアが言葉と音楽の融合を成す作品について呼んだもので、ワーグナーの作品を代表とした）に関わる重要な先天的思考である」とある。ワーグナー作品の上演では見い出せなかった俳優の動きの表現性は、1906年ダルクローズのユーリズミックスを体験することにより進展する。ユーリズミックスは、「音楽は人の内にある」（同1）III p.33）と述べ、身体の内ではリズムを知覚することから出発することが重要であるとするものである。1906年以前においてユーリズミックスの存在に対する予見を「gymnastique musicale（音楽体操）」（同1）p.49）と捉えていた。

14) E.J.ダルクローズは、ユーリズミックスというリズム感覚を養う音楽教育法の創始者である。ユーリズミックスは、初期のモダンダンスに位置づけられ、音楽教育だけでなく舞踊の訓練に効果を上げた方法で、目的に向かって形を表すという伝統的な音楽教育方法ではなく、まず身体の内部に感覚を発達させる訓練である。最近では幼児の音楽教育に採用されている。ダルクローズによるヘレラウ・フェスティバルは「重要な

段階を構成している」「生き生きとした (l'art vivant) 芸術を生み出す前進した劇的な試み」というアッピアの言説でわかるように、ダルクローズ研究所における試みがアッピアにとって重要な時期であったことがわかる。参考文献1)Ⅲ16)参照

15)研究所の建設に協力した建築家ハインリッヒ・テッセノウ (1876～1950) は、ドイツ工作連盟の指導的メンバーで、ダルクローズ研究所が代表的作品。

16)Edition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, "ADOLPHE APPIA ŒUVRES COMPLÈTES, L'AGE D'HOMME II", 1986, p.57

17)Ibid., IV pp.208-215

18)Ibid., I p.98

19)Ibid., II p.318

20)21)Ibid., II p.318

22)Ibid., II p.318

23) Ibid., II p.318

24)Ibid., II p.317

25)26)27)28)Ibid., II p.319

29)30)31)32)Ibid., II p.320

33)Quand nous avons fini de contempler ces éléments superflus, gênants et, soit dit en passant, d'une valeur artistique douteuse, c'est le plafond qui s'impose à notre attention. Ibid., II, p.320

34) Ibid., III, p.152

35)Au lieu d'un étalage de peintures mortes sur toiles verticales, la mise en scène se rapprochera toujours davantage de la plasticité du corps humain pour faire valoir cette plasticité dans l'espace. Ibid., III, p.152

36)アッピアが言葉と音の一体を目指したワーグナーのような音楽劇の作家を指したもの。

37)Ibid., III, p.147

38)La discipline du rythme l'aura rendu particulièrement sensible aux dimensions dans l'espace qui correspondent aux variétés infinies des successions musicales. Ibid., III, p.147

39) Ibid., III, p.150

40) Ibid., III, p.150

41)L'éclairage n'étant plus absorbé par l'obligation de faire voir de la peinture, pourra se répandre gestaltend dans l'espace, en le pénétrant de la couleur vivante, en y créant une atmosphère mobile, aux variations infinies, entièrement au service non plus du peintre de décor mais...du dramaturge. Ibid., III, p.152

42)...la lumière qui peuple l'espace de clartés et d'ombres mouvants. Ibid., III, p.152

43)遠山静雄『舞台照明学』, リプロボート, pp.250-252

44)Ibid., IV p.50

45)Ibid., IV p.50

46)照明は、ロシアの照明家アレキサンダー・フォン・ザルツマンの協力を得ている。色に関しては、アッピアは決して無彩色を選択したのではない。ダルクローズ研究所では、明るめの紺色や赤などが演出に使われており、あくまでも全体の調和ということで考えていた。註41)43)参照

47)メインホール、クラスルーム等で構成されている。メインホールの奥行きは50m、幅16m、高さ12mである。客席数は560席(階段座席)と長方形の小規模なもので、床はリノリウム敷きである。オケピットは沈められ、必要に応じて蓋が閉められ、その上で演技ができるようになっている。装置は、階段やカーテンなどが用いられた。装置が俳優の行為の場を決定づけるため、装置が従来のように背景幕に描かれた情景を厳密に示す手段をとらず、また照明の表現性を生かすため、2次元ではなく3次元の装置が求められた。(文献1)II p.349)

48)アッピアは、ギリシャ・ローマ劇場のアンフィシアターを賞賛している。舞台と客席を境界づけるプロセニウムアーチを空間の重要性を失わせるものとして否定している。即ち、「劇場の空間的重要性は、プロ

セニウムアーチのフレームで剥奪されている。ギリシャ人はスペクタクルとその境界線との融合に気付いていたのだ」(Ibid., II p.82)という言説に代表されるように、プロセニウムアーチを舞台と客席との融合を分離するものと捉えている。

参考文献)

1)佐藤武夫著『ヨーロッパの劇場』相模書房, 1959, pp.141-159

2)ポール・ブランシャール, 安藤信也訳『演出の歴史』, 白水社, 1960

3)日本建築学会編: 建築設計資料集成2, 丸善, 1960, pp.208-229

4)ロベール・ピニャール, 岩瀬孝訳『世界演劇史』, 白水社, 1969

5)遠山静雄『アドルフ・アッピア』, 相模書房, 1977, pp.161-203

6)神澤和夫『20世紀の舞踊』, 未来社, 1994, pp.37-49

7)J.ラドリニ著, 清水芳子訳『評伝ジャック・コポー』, 未来社, 1994, pp.137-315

8)"Handbuch der Architektur IV -6-5", Arnold Bergsträsser Verlagsgesellschaft, Stuttgart, 1904, pp.510-511

9)"HAROLD BURRIS-MEYER AND Edward C. Cole, Scenery for the théâtre/The Organization, processes, Materials, and Techniques Used to Set the Stage", Revised Edition, 1971, Little, Brown & Company, Canada, p.143

10)"MODERN OPERA HOUSES AND THEATRES", Arno Press, New York, 1981, pp.29-31

11)Edition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, "ADOLPHE APPIA ŒUVRES COMPLÈTES I, II, III, IV", L'AGE D'HOMME, 1986

12)R.C. Beacham, "ADOLPHE APPIA", Cambridge University, 1988

13)R.C. Beacham, Marco De Michelis, Martin Dreier, Gernot Giertz, Jacques Gubler et Jorg Zutter, "Adolphe Appia/ ou le renouveau de l'esthétique théâtrale dessins et esquisses de décors", PAYOT LAUSANNE, 1992

14)R.C. Beacham, "ADOLPHE APPIA/Texts on Theatre", Routledge, LONDON, 1993

(1995年10月10日原稿受理, 1996年5月10日採用決定)