

調査報告書

「アドルフ・アッピア演出作品の再現上演のために（1）
～『Rekonstruktion der Zukunft:
Raum - Licht - Bewegung - Utopie』
（2017）調査を経て」

横田宇雄（京都大学大学院博士後期課程）

「アドルフ・アッピア演出作品の再現上演のために（1）」

～『Rekonstruktion der Zukunft: Raum - Licht - Bewegung - Utopie』
（2017）調査を経て」

横田宇雄

■ 1-1 理論的背景

本論考は、2023年12月5日に実地調査を行ったヘレラウ祝祭劇場（Hellerau Festspielhaus）を対象に、再現上演における視覚的要素の役割を考察する。

調査報告に入る前に、論の概観を示しておきたい。

本論は、上演芸術における広い意味での視覚的領域（Visual Domain）を扱う視覚文化論である¹。本論で扱う範囲をまずは限定してみたい。

アリストテレス詩学において、舞台装置や衣装、小道具といった要素は悲劇を構成する六つの要素の一つであり「視覚的装飾（opsis kosmos, opsis）」と言わ

れる²。これは『詩学』の中で、カタルシスを生み出す要素ではあるが、朗誦に劣るとされている³。視覚よりも、言語による認知が優れているというアリストテレス的詩学を構築する理由の一つになっている。観客が受動的に受け取る感覚的要素よりも、観客の能動的な知的活動が優先されるということである。

ここでは詳しく扱わないが、「[opsis]」は、Roselyne Dupont-Roc と Jean Lalot によるフランス語訳 *La Poétique*（1980）において「spectacle（光景、見世物）」と訳されている。第26章「悲劇はその少なからぬ要素として音楽（歌曲）と視覚的装飾（kaias opseis）」をもっているものであり、それによって、悲劇がもたらすよ

こびはきわめていきいきとしたものとなる」における視覚的装飾は、目にみえる要素ではなく悲劇の一つの性質を表しているのであり、「spectacle」という訳語は、その文脈を押さえている。アリストテレースが生きた年代を鑑みれば、彼はエウリピデース劇は劇場で見たであろうが、視覚的装飾を活かしたと言われるアイスキュロス劇を見てはいなかったはずで、あくまで記録に残された戯曲あるいは逸話としてのアイスキュロス劇を論じていることを検討に入れておく必要がある。

この視覚的装飾は、ロゴス中心主義にとって非本質的な要素として17世紀フランス古典劇から20世紀初頭のドラマ的演劇まで詩学理論あるいは文学理論から遠ざけられてきたわけだが、このテキスト優位の上演芸術観を改革したのが、本論考で対象にするアドルフ・アッピア (Adolphe Appia, 1862-1928) その人である。

■ 1-2 方法（歴史的知識にもとづいた

演奏⁴における視覚的要素）

一つの補助線として、古楽論から分析方法を検討してみた。

ハンター (2014) は、古楽の再現上演において、3つの主たる要素を取り上げ、以下のように論じる。

上演の実践また方法論が、直接的・間接的に作品発表当時の資料にもとづいており、作品が本来作られた音響的・観念的・（オペラの場合には）視覚的条件に関して、解釈上の決定があることを伝えるために、それまでの『權威的 (authentic)』という用語に替わり、『歴史的に伝えられた』また『歴史的な気付き』という語が1990年代以降に用いられた。

いわゆるHIPの議論は、90年代にアメリカで流行したバロック音楽の再解釈を論じるものであるが、再現上演を考察する上でも有意義なものである。特に、視覚的要素がテキストとどのように関連しているかを整理するためにキヴィの演奏における正当性

(authenticity) の議論に立ち戻ろう。

(ウラジーミル・ホロヴィッツがモーツァルトをショパンのように弾き、ショパンをモーツァルトのように弾くと言っていたと、かつて聞いたことがあるが) 例えばホロヴィッツが言わんとしていたように、ホロヴィッツによるモーツァルトのピアノ協奏曲の演奏は「正当である (authentic)」と言えるだろうか? 字義通りに言えば、これは「正当ではない (inauthentic)」ということでは確実に言える、なぜならモーツァルトが自身の演奏の中で意図した音は十分に再現されているとは言えないからだ。しかし、いかに「正当である」のだろうか? 実際、人々のいう「正当である」というのは、オックスフォード英語辞典によれば「その人自身に属している」ということだ。この「自身の」というのが、つまりはホロヴィッツの演奏が独特であると、私たちが言わんとしていることなのである。それ

は独自の創造活動であり、何かの派生物でなければ、コピーでもなく、モーツァルトの演奏に關する誰かの模倣でもないのである⁷⁾。

キヴィの議論では、優れた上演とそうではない上演を選り分けながら漸進する姿勢が見られるものの⁸⁾、私たちが取り組むアリストテレス『詩学』における上演と視覚的要素の議論を、より分かりやすい形で示してくれている。演奏方法と同じように、視覚的要素もまた、初演時と同様のものではなかったとしても、作家や美術家が思い描いた意図を尊重すれば、それは再現であると言えるだろうし、その意図を脱していたとしても、その舞台装置や衣装が何かしらの形で原資料にもとづいていれば歴史的知識にもとづいた「舞台装置」ないし「衣装」と考えることができるのではないだろうか。この時、装置や衣装は上演を固定させるものではなく、むしろ上演の解釈を開くものとして上演に組み込まれていると言えるだろう。従って、演奏家(ないし俳優)が再現上演に取り組むにあたり、独自の

解釈を踏まえて「正当な」ものになるためには、上演にかかるとする要素（台本や作家の意図、視覚的要素や上演に必要な物理的条件）が適切に上演者に提供される必要がある。

以上、本論の理論的概観を述べた。ここから、視覚的要素がどのような過程で再現され、どういった理由で修正や変更をされているのかを明示することによって、ヘレラウ祝祭劇場において視覚的要素がどのように再現されているのかを分析していきたい。

■ 2-1 調査対象

筆者は、ヘレラウ祝祭劇場を対象に現地調査及び聞き取り調査を行った。今回の調査では、現地の劇場スタッフに了承を得て、当劇場で上演された『Rekonstruktion der Zukunft』（2017）の技術資料や舞台セットの一部を見ることができた。

以下、対象の概観を示す。

建築：ヘレラウ祝祭劇場

住所：Karl-Liebknecht-Str. 56, 01109, Dresden
(ドイツ)

建築家：ハインリヒ・テッセナウ

竣工：1911年

企画名：『Rekonstruktion der Zukunft』

2017年10月17日～11月11日

主なスタッフ：Dieter Janicke（芸術監督）、
Hector Solari（学芸）、Gabriel Gorgas, Claire Kuschnig
（展示における学芸）、Carmen Mehnert、Barbara
Damm、Frank Gerßler（企画）

※会期中、上演や講演会、展示が行われた。

劇場は、ドレスデン中央駅からトラムで40分ほどのヘレラウという地域にある。メインホール「大ホール（großer saal）」は、幅16M、奥行き35M（舞台・客席を含む）、高さ12.5M（床から上空のトラスまで）で、白い床と壁に囲まれたホワイトキューブならぬ伽

藍堂である。

施設はホールその他、管理事務所や倉庫はもちろん、カフェや講堂（ダルクローズ記念ホール）、キャバ50席ほどの小ホール「ナンシー・スペロールホール」、レジデンス施設を持つ。

この劇場が建設される背景には、20世紀初頭のドイツの労働環境を改善し、労働者の生活改善（Lebensreform）のための「田園都市運動」があった。ヘレラウという町は、カール・シュミットが出資して生まれたのであり、実業家と芸術家が理想の町を作るという極めて革新的な出来事であった。

活動自体は第一次世界大戦時に中断し、ダルクローズの弟子たちによって再度活用されるが、第二次世界大戦下において1938年より軍事利用される。1992年よりドイツ・ワークショップグループ・ヘレラウ（Deutsche Werkstätten Hellerau）の運動により修復プロジェクトが進み、2012年に現在の姿となる。現在は、複数の文化機関によって構成される文化センターとなっており、フランクフルト・ドレスデン

舞踊団が在籍している。

詳しい経緯は「Werkbund」ウェブサイトに掲載されているので、そちらに譲りたい¹⁰。

この劇場が世界に類を見ないものである理由の一つには、ドイツで最初の田園都市であるということが挙げられる。17世紀以降のドイツでは、劇場が独立した建造物として王侯貴族や自治体の経済的支援を得て、都市計画の一部に組み込まれるようになるが、王の威厳を高めたり、芸術に理解のある王侯貴族が余暇を楽しむために建設されるものであった。田園都市運動は、労働者のための生活改善運動であり、ヘレラウ祝祭劇場は、単なる余暇ではなく、体を動かし、歌いを歌い、集い、交流するための肉



図1 ヘレラウ祝祭劇場（筆者撮影、2023年12月5日）

体的・精神的な健康を向上させるための施設として構想された。

従って、ヘレラウ祝祭劇場の意匠や用途はそれまでの貴族的な趣味とは一線を画している。白く均一に塗られた壁、外光を採り入れることができる高い窓、舞台と客席を分けるプロセニウムアーチの廃止。この劇場にとっての「祝祭」とは、非日常的なドラマ空間を提供することではなく、太陽光の射す（もしくはサルズマン設計による、空間全体を照らす有名な間接照明システムにより）舞台も客席も文字通り地続きになったユートピア的空間なのである¹¹。ダルクローズが創始した「リトミック体操」は、アドルフ・アッピアのアイデアによって、黒（あるいは紺の）下着を身につけた音楽学生たちによって上演された。

この運動にはある種の古典古代への回帰が含まれていた。産業化された労働によって歪められた生身の人間（およびその精神性）を「本来の姿」に取り戻そうとする。

ヘレラウのホールは、サルズマン（ロシア人）という才能ある芸術家によって建設、また整備されており、サロンになるような意図も、バイロイトのような神殿になるような意図もなく、芸術家のために用意された工房であって、極めて柔軟で可変な用具によって必要なものが揃えられている。ホールは巨大な四角形で、常設の舞台はない。壁と天井は白い生地で仕上げられており、その裏には電球の列が等間隔に配置されている。

（…）一人の建築家が全てを取り換えた。ドラマ的行動の基本方針を作り、意図と方向性を発展させることができるように（用具は）詭えられている。いわば、ドラマ的行動を前もって準備する原動機なのである。

ここに、例えば近代的な舞台で不適切に扱われているような、古代のドラマの上演をまかなうことができるある種のアイデア、材料を確認できる。

ポール・クロードル [La Nouvelle Revue française]

（1913年8月）¹²

クロードルが賞賛した大ホールだが、「アッピア以降」の舞台装置やポストモダン建築を見慣れている私たちには、ヘレラウ祝祭劇場の当時のインパクトを実感することはできない。幾何学的な構成の他に、田園都市やスーディズム、日光浴や生活改善といった文脈も踏まえておかなくてはならないだろう。

1919年に再スタートを切る際にも、また1992年に修復を行う際にも、田園都市ヘレラウの理念は、復興されている¹³。この劇場では、公開アーカイブやビクターセンター、オーディオガイドなど、当時の文脈を広く公開している。現在は、リトミック教室こそやっていないものの、フランクフルト・ドレスデン舞踊団によるダンス教室も運営されている。現実には近隣に住む市民にこの理念が共有されているかどうかは問題ではないだろう¹⁴。たとえ観光資源としてであつても「田園都市」という理念は脈々と受け継がれており、ヘレラウという町は存続している。この町と大ホールは、再現上演の一つの背景（セノグラフィ）として捉えることができる。

■ 2-2 『Rekonstruktion der Zukunft (未来の再構築)』(2017)の技術仕様調査

不祥ながら筆者はこの上演を見たわけではない。本プロジェクトに付して刊行された冊子『Rekonstruktion der Zukunft: Raum - Licht - Bewegung - Utopie』(2017)もドイツ語で、読めているわけではない。理解が及んでいない部分、説明に不足があるだろうもし上演をみた、ドイツ語が読めるという方がいらつしゃつたら、ぜひご意見を伺いたいと思う。

今回の調査は、技術仕様を劇場に問い合わせ、このプロジェクトの関係者に話を伺うといったものであった。簡単にプロジェクトを紹介したい。アッピアが演出した『オルフェウスとエウリディーチェ』(1912版)の舞台セットを、実際の大ホールに再現し、複数の芸術家が作品を上演するものである。上演以外にも、シンボジウムやツァーなどが組まれた。監修にはリチャード・ビーチャム(Richard Beacham)が加わっている。舞台監督はトビアス・プラスバード(Tobias

Blasberg) 氏、照明担当はフォルク・デイトリッチ (Falk Dittich) 氏。

筆者は2023年12月5日に長年勤続されているプログラム監修のフランク・ゲイスラー (Frank Geißler) さんと舞台担当のトビアスさんに話を聞くことができた。その日は、新作『A la carte』の仕込みが行われていた。フランクさんは修復から劇場に関わっており、1992年から現在までの修復箇所について説明をしてくれた。寡黙な方であり、現在の劇場の運営状況などは詳しく聞けなかったが、周りのスタッフからの信頼も厚く、劇場のことは彼に聞いてくれ、ということでご紹介いただいた。

トビアスさんは、劇場の舞台チーフであり、『Rekonstruktion der Zukunft』の舞台監督でもある。技術仕様については、彼から詳しく話を伺うことができた。プロジェクトの記録写真や図面データを譲り受けることができた。また、倉庫を案内してもらい、プロジェクトで再現した可変台 (praticables)¹⁵を見せてもらった。日程が合わず、照明チーフのフォルクさんか

らは話を聞くことができなかった。

■ 3 分析・考察

次に、『Rekonstruktion der Zukunft』と1911年設立当時の資料を比較検討してみたい。

■ 3-1 可変台／エスパス・リトミック

舞台セットに関するアッピアの意図を引用したい。

抒情的ドラマ¹⁶その高みにおいて、俳優というのは、筋の表現主体であると考えられている。(…)俳優は苦しくも以下の二つの要素の中で揺れ動いています。一つは全く内的な矛盾を具体的に表現する理由を俳優に与えることができない音楽。もう一つは反対に、外側に激しく身を投げ出すことを求める音楽。(…)いずれにせよ、

結果は俳優と音楽の簡単な並列で終わってしま
うのです。「有機的な」結合というのは、不可能
なままです。というのは、近代のドラマ音楽は、
結局のところ、身体形式の関係性を長く放棄し、
芸術として特殊かつ過剰な発展をしてきたから
です。ですから、抒情的舞台は避けがたい虚構
なのです。

(…) 俳優は、自分のできることが分かり、原
因を良く知ること、ドラマと舞台の改革に協
力できるようになります。ほとんど無意識に関
係していた改革にです。

リズム体操は、適切に俳優にこの美的教育を施す
ことで、俳優にこの正当性を与えるのです¹⁷。

アッピアは音楽が当時の舞台装置と身振りと合っ
ていないことに不満を持ち、ダルクローズのリトミック
体操に、その解決を求めた。

白い壁、高い窓、舞台と客席の間には何もない伽藍
堂。これらの「発明」に匹敵するのは、アッピアが

1909年から1910年にかけて描いた「リズム空
間 (Espaces rythmiques)」であろう。幾何学的図形
によって構成された美術図面は、後世に多大な影響を
与えた。

この幾何学的構成は、ヘレラウ設立後、可変台によっ
て実現された。1912年版の『オルフェウスとエウ



図2 アッピアによる「オルフェウスとエウリディーチェ」(1912)
の舞台セット (ジュネーブ国立図書館蔵 〈Bibliothèque de Genève〉)

『リディーチェ』には稽古中の写真が残されており、当時の様子を窺い知ることができる。

幾何学的美しさもさることながら、可変台さえあれば、組み合わせによって様々な情景を表現することができる、実に現実的な仕組みである。考え方によっては、作品毎に舞台セットを一から作らなくて済むだけでなく、凝った装飾が必要ないので、安価に済むとも考えられる。

このセットは、およそ好意的に受け入れられている。エルネスト・アンセルメの批評を抜粋したい。

ヘレラウの上演は、リズム体操の新発見以外にも目を見張るものがありました。それは、アレックス・ヴォン・サルズマン氏による照明と装飾の流儀です。上演には、通常通りの情景の演出効果と、簡素な幕がありました。（これまでの）完全に無益だと思われる装飾に対して、楽園の木々、地獄の真つ赤な岩々などが、代わることができるもののだと理解させて

くれました。「これは地獄を表現している」といったシェイクスピア時代の立札や単純な装飾に、戻るべきだというわけではありません。なぜなら、書割が人を感動させるわけではないからです。知性的なものが喋っているだけです。博物館へ行くように、私たちは劇場へは行かないのです。

ヘレラウの装飾や照明、演出の流儀の美德というのは——簡素さ、自然さ、これまでの全ての慣習上の誠実さにおいて——音楽上の本質なのです。音楽というのは、それ自体には正確な意味はありません。しかし、タイトルや台詞、慣習的な要素など音楽的な本質を、作家が付け加えるのです。それ自体では意味を持たない音楽は、特徴的なものになるのです。だから、この短編の舞台には、まさに墓や広がった布、列柱などの美しさがありました。しかし、ドラマが始まり、この美しさが動き出しました。この壁は地上の楽園になりました。そして、広がった布、

列柱、閉じた幕は地上の楽園として現れました。物語は外側を照らしたわけではなく、様々な要素によって同時にキャプションをつけられたわけでもありません。それは、表現的なリズム全てであり、広がりの深遠な生命なのです¹⁸。

アッピアは「ドラマと演出の将来」(1918—1919)中で「舞台の配置により俳優は舞台空間と接触し、リアリティを得るのだ」(田中訳)と述べており、変化していく時間の中で、俳優も舞台セットが調和することを目指した。

その意味で、この可変台は、図形的な美しさではなく、もっと人間の感覚に近いもの、階段や幕といった運動性を持つものであり、それ自体は動かないものの、俳優の動きを誘発したり、観客に次の展開を想像させる「持続(durée)」を持つものではないのではないだろうか。『Rekonstruktion der Zukunft』では、この可変性は十分に考慮されていたように思う。

一方で、素材や作り方は、おそらく初演時のものと

は異なる。再現時の可変台は、鉄の枠に合板をはめる設計になっていた。初演時は、写真から判断するだけだが、手持ちの穴が空いていることから、全て木製で、パズルのように組み合わせることができた設計だったと推察される。しかし、耐荷重や防火基準、単価など総合的に考えると鉄枠を採用することは十分に納得がいく。この点、トビアス氏に質問すると「鉄の方が安かった」ということである。セットの中腹は、可変台ではなくスチールデッキが使用されているが、当時もそうだったかは写真からは判別できない。

この可変台の寸法は、トビアス氏曰く、劇場の実寸を測り、上手と下手それぞれに布を垂らすための余白を残し、残った数値を10で割った数字で1230ミリに決めたとのことである。3段の階段にすると、高さと踏面の比率が3分の1になるので、蹴上は410ミリになっている。

この平台の寸法について尋ねた時のトビアスさんの一言が印象的だった。「特に理由はない。」「誰にも分からない。」再現上演を企てる時に、全ての残されている

資料に忠実に基づくことは否定の余地のないことのように思われるが、再現すべき全ての要素の資料が残っているとも限らないので、合理的な推測による決定もまた重要である。可変台の寸法はトビアスさんが決定したもので、この決定におそらくは歴史家の監修や演出家は介入していないだろう。技術者は、自分の好みや歴史資料に基づいて物事を決めるといっても、与えられた環境の中で実現可能な選択肢を取捨選択する。時代が変われば、与条件もまた変わるのであって、そ

の意味では資料に基づきながら合理的な判断をすることもまた、一つの「正当性」であると言えないだろうか。

トビアス氏は「アッピアだって、シンブルなものも好んだに違いな



図3 再現上演時の舞台セット『Rekonstruktion der Zukunft: Raum - Licht - Bewegung - Utopie』(2017)より

い」と、劇場や倉庫を案内してくれた最後に言っていた。確かめようのないことではあるが、私はどこか納得してしまった。「リズム空間」は、凝った舞台セットを作るコンセプトではなく、音楽的な持続と、振付の運動性を融合させるための視覚的要素である。可変台はその理念を実現する手立てなのであるから、観念的側面を押さえさえすれば、資料が残っていない部分は、合理的な推測・類推によって補填されるべきである。

■ 3-2 サルズマンの照明システム

サルズマンは、ヘレラウ祝祭劇場を象徴する照明システムの狙いについて、以下のように述べた。

人間にはすべからく目がありますが、ほとんどの人は視覚的な経験が不足しています。そのため、明かりの問題を言葉で明確に説明することは難しいのです。デモンストレーションをす

れば、十分だと思われるでしょう。それが照明家にとっても有益だと思われるかもしれない。なぜなら、照明家というのは、自分の目よりも、図面上の照明の配線の方が有益だと考えているからです。また、照明家というのは、正確な数値で示された照度計を使っているからです。しかし目にとつては、つまり総合的な印象にとつては、得られた効果にしか、つまり相対的な指標しか見えないのです。この効果の見た方を学ぶということは、視覚的な経験を積むことなのです¹⁹。

電気照明が一般的でなかった当時は、この照明システムは極めて高価で²⁰、かつ最先端の技術であつたに違いない。アッピアによつて「ライト・オルガン」と名付けられたこのシステムは、DMXやArt-Netを介した現代の照明システムを想起させる。

今日の私たちからしたら、このシステムは単純なものであり、安価に再現できるものになっている。キャッ

トウォーク直下のトラスにホイスト（電動巻上げ機）を仕込み、バトンを繋いで、会場全体を覆う布と電球が吊れるようにする。電球はバトンに吊り下げられているだけであり、布はその手前のバトンに仕込まれているとのことであつた。トビアス氏曰く「何も難しいことはない、伝統的なやり方」。

今の私たちにとつては、ホイスト、仮設のバトンやトラスが完備されている劇場は一般的であり「伝統的」であるが、電気設備が取り入れられる前は、巻上げ装置は人力であつた。サルズマンの照明システムが電力で制御されているということは、当時はまだ珍しい技術であり、それだけでも一見の価値があつただろうと想像される。

ホールを見学させてもらった時に印象的だったのは、三角トラスの多さであつた。それこそ、今日の劇場ではキャットウォークやブリッジなど人が侵入して作業ができる昇降可能な設備が整っているが、ヘレラウ祝祭劇場には、こういった設備はむしろ少なく、トラスとバトンがホイストで至る所に仮設されていた。銀色

に鈍く光る三角トラスは、一方では白い内装の調和を壊してしまうようにも思えるが、創造活動のための自由な空間のためには必要な設備である。当然、こうした設備は観客から見えない高い位置まで上昇するので、上演中に気になることはない²⁾。

電球はどこにでも手に入るような廉価なもので、電球の色温度などに特に指定はなく、一般的な電球色のものを選んだとのことである。

ザイドル（1912）によればオリジナル版では、布に蠟を塗り、光の輪郭がボヤけるような工夫が凝らしてあったようだ。再現上演版では、こういった仕上げはしておらず、一般的に手に入りやすい最も安価な生成りの生地を利用したそうだ。

布は照明の手前のバトンから垂らす。壁から200ミリ離れた位置に吊りこんでいる。天井部分は、木製のグリッドを作り、そこに布を張っている。枠の影が出てしまうが、トビアス氏曰く「客席から遠い距離にあるので、気になることはない」とのことである。

■ 3-1-3 オリジナル版と再現版の違い

舞台セットと照明システムを再度構築する、それが『Rekonstruktion der Zukunft』の趣旨であるが、初演と同じ劇場で再現上演をするからと言って、初演時と同じ条件で舞台セットを製作できるわけではない。初演時に使われた素材や舞台技術など、技術的・物理的条件は、必ずしも経済的合理性にそぐうわけではない。同じ外観でも、木製のものと鉄製のものでは費用が大きく変わってくるだろう。

また、環境的要因も当然異なっている。特に、高所の安全規制と防火基準は、概して現代の方が厳しくなっている。

反対に、かつて実現できなかった技術が、現代では容易に実現できる要素というものもある。照明システムは、その一つである。

当然と言えば当然だが、その舞台に参加する出演者、観客が異なる。特にヘレラウ祝祭劇場においては、田園都市運動という文脈に上演をするリトミック演目と、

現代ダンスセンターとしてコンテンポラリーダンスを発表することでは、劇場に足を運ぶ客層や意義というもの、大きく変わってくる。再現上演においては、当時の観客がどのような期待を寄せて劇場に足を運んでいたかを伝達することもまた重要である。建設当時の姿を残すだけではなく、建物の中に軍事利用下の歴史も残しており、大ホール手前の前室の上手と下手それぞれの踊り場に壁画と絵画が残されている。ビクターセンターやオーデオガイドが用意され、田園都市ヘレラウに関する文献もある程度十分に揃っているヘレラウ祝祭劇場の場合、歴史的な興味から足を運んだ観客もいただろう。観客の上演芸術の受容形態の違いはまた、季節的・気候的に差がある場合にも意味をなすだろう。舞台と客席の境界を撤廃する間接照明、窓の大きなこの劇場では、客席を暗くすることは想定されていなかった。現在は、カーテンで窓を閉じることができるようになっており、暗転ができる。これは私の憶測に過ぎないが、自然光を体で浴びるということが、労働者の心身を健康に保つという一定の共通認識があったのではないだ

ろうか。特に冬の間は日照時間も短く、夜間でも太陽光のような照明環境下で芝居を見ることに意義を感じていた観客もいたかもしれないと考えるのは大げさだろうか。そう考えれば、サルズマンの照明システムを夏に再現するのと、冬に再現するのでは、意味が変わってくる。本上演においては些細なことだが、温暖化した20世紀半ば以降とそれ以前とは季節感が異なるので、例えば6月に行われる上演の今と昔では、祝祭的な雰囲気が変わってくるだろう。



図4 再現上演時の照明『Rekonstruktion der Zukunft-Raum-Licht-Bewegung-Utopie』(2017)より

■ 4 結論と考察

『Rekonstruktion der Zukunft』は、ダルクローズやアッピアの仕事を振り返る上で重要なだけではなく、再現上演がどのように成立するか、観客に対してどのように上演芸術が歴史を共有するかを考える上で、大変貴重な企画である。

上演芸術は、生身の人間を扱う以上、作品を全く当時の姿で残すことはできない。ゆえにキヴィが論じたように「正当性」を演じ手に付与するための理論を必要とする。視覚的要素の「正当性」は、それ単独で評価するのではなく、上演と結びつけて検討されなければならない。

建物の修復や上演の再現を行う際、歴史資料が充分に残されていたり、製作技法や演技の技法が的確に継承されているというケースは稀である。歴史家ができる限りの歴史資料を掘り起こし、記録していく作業が不可欠ではあるものの、再現を行う過程には、必ず推論が伴うし、経済的・技術的な制約がつきものである。

再現（もしくはレパートリー上演）とは異なり、再現する意義のある上演というものは、やはりあると私は考える。例えば演技法や観客の様態が、今日と大きく異なる場合。職人や演じ手の技法を継承していくために定期的な上演が必要な場合。新しい発見に伴う、これまでの評価を覆すような史実に基づいた上演など。再現上演は、ステレオタイプを助長したり、ノスタルジィを醸すために行われるのではなく、歴史資料に基づくことで、当時の俳優が演じていたかもしれない、あるいは当時の観客が受け止めていたかもしれない、上演の解釈を開いていくものである。

ヘレラウ祝祭劇場のような、初演当時の姿を残しているケースは珍しいとしても、再現上演における視覚的要素においては、経済的・技術的制約が常につきまとうものであるから、企画者は俳優・観客に対して、できる限り歴史資料を開示するべきであろう。どこまでがオリジナル版の再現で、どこからが推論や合理的判断による決定なのか。これらの情報は上演の中で共有されていくとも、ビクターセンターのように上演

を見る観客が手に届きやすいように配置されなくてはならない。

以下、簡単ではあるが再現上演における視覚的要素において、開示されるべき情報を列挙する。

- ・ どのような資料に基づいているのか。
- ・ どのような推測によって再現されているのか。
- ・ どんな素材を使ったか、その正当性あるいは合理性。
- ・ (劇場が修復されている場合) 劇場のどの部分が現存しており、どの部分が修復されているのか。
- ・ (初演時と異なる劇場で上演されている場合) 初演時の上演空間に関する一般的な歴史的見解。
- ・ (初演時と同じ劇場ないし立地で上演する場合) 舞台装置のどの部分が再現されており、どの部分が与条件に従っているのか。
- ・ 客席の配置に関する一般的な歴史的見解。
- ・ 環境的要因 (防火条例、安全規則など)。
- ・ 気候的条件 (特筆すべき理由がある場合)。

こうした情報を提供する時、特に重要な手がかりになるのは、初演時に視覚効果に見込まれていた演出効果であろう。例えば、サルズマンの照明システムは、当時は画期的かつ新鮮に観客の目に映ったに違いない。こうした驚きを、再現上演を目にする観客が共有することはできない。反対に、壮大な演出プランを見込んでいたが、経済的な理由から実現ができず、矮小化せざるを得ず、実現できなかった演出プランを再現するという上演のケースも考えられる²⁵。技術というのは、いわば不可能を可能にするものだから、理想的な上演を第一に知る必要がある。

その上で、どのような過程で、どのような技法や素材を用いて理想を実現させたか、あるいは実現させるか、ということを書述していくことが、視覚文化史を記述していくことに他ならない。上演における理想と現実の差を記述していくことは、いわば視覚的要素のコンテキストの変遷を記述していくことだと言える。上に引用したサルズマンが論じた「視覚的経験」は、まさにこの視覚的コンテキストを問題にしているの

である。ホワイトキューブに慣れ親しんだ私たちにとつての「視覚的な経験」は、サルズマンが想定した具体的な手立てとは異なっているとも良いのである。

『Rekonstruktion der Zukunft』においては、例えば電球の色温度の指定や、布の色の指定などはなかった。もし仮に電球色や布の色に関する資料が残されている場合、再現上演においてそれを模倣することは好ましいことであるが、そもそもカラーチャートを提供していた会社が今日存在しない場合、色を正確に再現することは不可能である。この場合、再現すべきは「視覚的经验」つまり、演出意図であって、100年以上前の電球の色を再現することではない。

過去に理想とされていた事柄（当時画期的だと考えられていたこと、当時には実現できなかったことなど）と、現実的な事柄（実際にどのように受け止められたか、技術の進んだ現代ではどのように実現できるかなど）とを比較検討する手法を取ること、視覚的要素の変遷が記述できると私は考えている。

今回は、ヘレラウ祝祭劇場を取り上げたが、次報で

はアッピアの芸術理念を今日の技術でどのように再現できるかを扱いたいと思う。

参考文献

- Appia, Adolphe. 1988. Œuvres Complètes, ed. Bablet Hahn, M.L. Société Suisse du théâtre, l' Age d' Homme.
- Beacham, Richard C. 2014. Adolphe Appia: Artist and Visionary of the Modern Theatre (English Edition). Routledge.
- Beacham, Richard C. 1993. Adolphe Appia: Texts on Theatre. Routledge.
- Beacham, Richard C. 1989. Adolphe Appia: Essays, Scenarios, and Designs. Umi Research Press.
- Beacham, Richard C. 1987. Adolphe Appia. Theatre Artist. Cambridge University Press.
- Hunter, Mary. 2020. "Some Senses of History among HIP Performers". pp9-28, in ed. Nancy November. Performing History Approaches to History Across Musicology. Academic Studies Press.
- Hunter, Mary. 2014. "What is historically informed performance?". pp. 606-626. in ed Helen M. Greenwald. 2014. The Oxford Handbook of Opera. Oxford University Press.
- Kujiken, Barthold. 2013. The Notion Is Not the Music: Reflections on Early Music Practice and Performance. Indiana University Press.
- Kivy, Peter. 1995. Authenticities. Cornell University Press.
- Ravasio, Matteo. 2019. "Historically Uninformed Views of Historically Informed Performance" in The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Volume 77 Issue 2., pp. 193-205. Oxford University Press.

アリストテレス、1997年、『アリストテレス詩学／ホラティウス詩論』、松本仁助訳、岩波書店。

伊藤るみ子、2007年、『演奏に関する一考察―キーヴィの音楽美学に於ける演奏論を中心として』、85―109頁、『研究第13号』、東京大学文学部美学藝術学研究室。

柴田隆子、2011年、『身体の位相』、『学習院大学人文科学論集XX』、211―232頁、学習院大学大学院人文科学研究科。

清水裕之、1985年、『劇場の構図』、鹿島出版社。

永井聡子、2018年、『創る観客論に立脚した劇場モデルに関する考察②アドルフ・アッピア(1862―1928)の論文「Monumentality (記念碑性)」(1922)を事例に』、『静岡文化芸術大学研究紀要19号』、69―75頁、静岡文化芸術大学。

永井聡子、2015年、『劇場空間の前舞台領域に関する考察―パリオペラ座(1875)をモデルとする帝国劇場(1911)の「貴賓席」について』、『静岡文化芸術大学研究紀要(15巻)』、67―72頁、静岡文化芸術大学。

永井聡子・清水裕之、1996年、『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』、『日本建築学会計画系論文集(第487号)』、79―86頁、日本建築学会。

遠山静雄、1997年、『アドルフ・アッピア』、相模書房。

佐々木由喜子、2018年、『アッピアの演出理念とリトミックの理念の共通性に関する研究―アッピア「音楽とミザンセース」(1898)の分析を通して―』、『ダルクローズ音楽教育研究第42号』、日本ダルクローズ音楽教育学会。

佐藤正紀、1994年、『「未来の演劇」の孤独』、『ヨーロッパ演

劇の変貌ゲオルグ二世からストレレレルまで」、山内登美雄編、明治大学人文科学研究所業書。

杉浦康則、2006年、「アドルフ・アッピアとエミール・ジャック・ダルクローズ」、『独語独文学研究年報 33』、48—68頁、北海道大学。

杉山恵梨、「リチャード・タラスキンのオーセンティシティー論を再考する」、2020年、『阪大音楽報 第16—17号』、大阪大学音楽学研究室。

ダルクローズ・エミール・ジャック、2005年、『リトミック・芸術と教育』、板野平訳、全音楽譜出版社。

ダルクローズ・エミール・ジャック、2003年、『リズムと音楽と教育』、板野平監修、山本昌男訳、全音楽譜出版社。

日本ダルクローズ音楽教育学会編、2003年、『リトミック研究の現在』。

日本ダルクローズ音楽教育学会編、2015年、『リトミック教育研究』。

ハワード・エベネザー、1968年、『明日の田園都市』、山形浩生訳、鹿島出版会。

長谷川章、2021年、『田園都市と千年王国』、工作舎。

長谷川章、2000年、『世紀末の都市と身体』、ブリュッケ。

副島博彦、2008年、『舞踊のトポス—田園都市ヘレラウをめぐる—』、『特集・からだとトポス』、舞踊学会。

副島美由紀、2003年a、「モダニズムが夢見たユートピア—ドイツ田園都市建設の歴史(6)—」、『小樽商科大学人文研究(第106輯)』、小樽商科大学人文科学研究室。

副島美由紀、2003年b、「モダニズムが夢見たユートピア—ドイツ田園都市建設の歴史(5)—」、『小樽商科大学人文研究(第105輯)』、小樽商科大学人文科学研究室。

副島美由紀、2001年、「モダニズムが夢見たユートピア—ドイツ田園都市建設の歴史(4)—」、『小樽商科大学人文研究(第103輯)』、小樽商科大学人文科学研究室。

副島美由紀、2000年、「モダニズムが夢見たユートピア—ドイツ田園都市建設の歴史(3)—」、『小樽商科大学人文研究(第100輯)』、小樽商科大学人文科学研究室。

副島美由紀、1999年、「モダニズムが夢見たユートピア—ドイツ田園都市建設の歴史(2)—」、『小樽商科大学人文研究(第97輯)』、小樽商科大学人文科学研究室。

副島美由紀、1998年、「モダニズムが夢見たユートピア—ドイツ田園都市建設の歴史(1)—」、『小樽商科大学人文研究(第96輯)』、小樽商科大学人文科学研究室。

福島勝則、1995年、「アドルフ・アピア ヘレラウでのダルクローズとのコラボレーション」、『多摩美術大学研究紀要(第9号)』、多摩美術大学研究紀要編集委員会編。

山名淳、2021年、『都市とアーキテクチャの教育思想』、勁草書房。

山名淳、2006年、『幻のドイツ田園都市—教育共同体ヘレラウの挑戦』、ミネルヴァ書房。

山名淳、2003年、「田園都市ヘレラウにおけるジャック・ダルクローズ学院とその後」、『ダルクローズ音楽教育研究』、日本ダルクローズ音楽教育学会。

— 注釈 —

- 1 ハンター(2014)には「視覚的領域とは——舞台装置、照明、衣装と立ち位置のことであり——、歴史感覚において(上演芸術)製作の最初に来る、最も明らかな表示である。」(609頁、拙訳)とある。
- 2 「アリストテレース『詩学』」第六章1450a。「視覚的装飾」の日本語訳については141頁に松岡(1997)による説明がある。
- 3 前掲書、第十四章1453b。
- 4 Historically Informed Performance. 以下HIPと省略して表記する。
- 5 「視覚領域(The Visual Domain)」「音響領域(The Sonic Domain)」「観念領域(The Ideological Domain)」ハンター、2014年。
- 6 前掲書、606頁、拙訳。
- 7 キヴィ、1995年、6頁、拙訳。
- 8 伊藤、2007年。
- 9 この時に製作された舞台セットは、2019年に『Appia Reloaded』にて使用され、2020年から2021年までバウハウス美術館デッサウに展示された。
- 10 <https://www.hellerarundecken.de/> (アクセス日、2023年12月5日)
- 11 後に登場するリヴィングシアターやハプニングなどを踏まえるならば、ヘレラウ祝祭劇場においては、いぜんとして演じ手と観客が分けられているということは付け加えておきたい。
- 12 『アドルフ・アッピア全集(第三巻)』所収、210—211頁、拙訳。
- 13 復興されたヘレラウに関しては福島(1998—2003)に詳しい。
- 14 長谷川(2020)は、脱宗教化した田園都市を否定的に捉えている。
- 15 「parables」は慣習的に「平台」と訳しても良いが、自在に組み合わせることができるという意味を組んで「可変台」と訳した。
- 16 抒情的ドラマ(drame lyrique)は、音楽性を伴った劇で、オペラの代名詞であったことを思い出されたい。アッピアはこの文章でヴァーグナーの楽劇(Musikdrama)を意識している。
- 17 『アドルフ・アッピア全集(第三巻)』146—152頁、拙訳。
- 18 『アドルフ・アッピア全集(第三巻)』120—126頁、拙訳。
- 19 『アッピア全集(第三巻)』、171—173頁、拙訳。
- 20 ザイドル(1912)には7万マルクの費用がかかったとの記述がある。『アドルフ・アッピア全集(第三巻)』209—211頁。
- 21 蛇足かもしれないが、舞台と客席の境界が空間上に存在しないので、舞台上空にある昇降システムや照明器具などを隠す文字幕も存在しない。
- 22 アッピア死後のヴァーグナー演出の再解釈が好例と言えよう。

