

「超マリオネット」の系譜

—身体史から見たエドワード・ゴードン・クレイグの演劇改革と
ドイツ語圏モダニズムの芸術人形劇—

山口 庸子

1 はじめに

現実の模倣からの演劇の自立を唱え、20世紀演劇の旗手となった演出家エドワード・ゴードン・クレイグ (1872-1966) は、「俳優と超マリオネット」(1908)において、「超マリオネット (Über-Marionette)」が「身体を持つ弱さと震えが伝わって来るような生きた人物」に取って代わらねばならないと主張している。

「現実の存在と芸術を結びつけ、我々を混乱させる生きた人物はもはや必要ない。身体を持つ弱さと震えが伝わって来るような生きた人物は要らないのだ。

俳優は去り、生命なき人物が彼に取って代わらねばならない—ふさわしい名が見つかるまで、超マリオネット、とその人物を呼んでおくことにしよう。」⁽¹⁾

「男性や女性の身体」は、その「偶然的性質」ゆえに、「演劇の素材として」役に立たない。求められているのは、俳優が持つ「感情」や「情熱」を排し、「計算」や「設計」に基づいて演技する身体である⁽²⁾。

演劇の起源に「言葉」ではなく「運動とダンス (Bewegung und Tanz)」⁽³⁾を置

* 本稿での引用文における強調は、すべて原文に基づく。

(1) Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, London: Mercury Books, 1962, p. 81.

(2) Craig, *On the Art of the Theatre*, pp. 55-56.

(3) Edward Gordon Craig, *Die Kunst des Theaters*, übersetzt und eingeleitet von Maurice Magnus mit einem Vorwort von Harry Graf Kessler, Berlin/Leipzig: Seemann, 1905, S. 12. なお、英語版では、この部分は初版から「動作—運動—ダンス (action-movement-dance)」となっている。Edward Gordon Craig, *The Art of the Theatre*, together with an Introduction by Edward Gordon Craig, with a Preface by R. Graham Robertson, Edinburgh/London: T. N. Foulis, 1905, p. 18. ドイツ語版と英語版には、その他にも細かな異同があるが、以下の引用の訳は、すべてドイツ語版に基づく。

き、「儀式における古代の歓喜」⁽⁴⁾を復活させることで、生の全体性を取り戻そうとする志向において、クレイグの改革は、舞踊家イサドラ・ダンカンらと共通する近代批判の側面を持つ。クレイグによれば、「今日の都市の住民」の日常は、「ガレー船の奴隷」の日常のようなものである。「彼はオールに鎖で繋がれ、漕いで、漕いで、また漕ぐのだ。」⁽⁵⁾にもかかわらず、演出家に権限を集中させ、演劇を「統一性」を持つシステムとして再生しようとするクレイグは、「生きた俳優の身体という生きた素材」ではなく、「マリオネット」の「受動性、従順さ、即応性」こそが、新しい演劇にふさわしい俳優のモデルだとするのである⁽⁶⁾。

世紀転換期のドイツ語圏を一つの震源とする新しい身体文化は、ダンカンのフリーダンスが象徴するような、抑圧から自由な身体を夢見る一方で、産業社会により深く適応するような、身体の馴化をも追求していた。スポーツ社会学者のトーマス・アルケマイヤーがフーコーに依りつつ指摘するように、「近代の身体政治学がもつアンビヴァレンスは、それが身体を観察し、統制し、規範化するために身体に向き合えば向き合うほど、身体に対する関心を呼び起こしてしまう」⁽⁷⁾という点に存する。「権力が諸身体を所有し支配する時にはいつでも不可避免的に、『権力に抗して自己の身体を取り戻そうとする要求が生じる』」⁽⁸⁾のであり、モダンダンスや体操運動など、20世紀初頭の新しい身体文化には、様々な形でこのアンビヴァレンスを認めることができる。たとえば、アメリカ出身の女性医師ベス・メンゼンディークによって考案され、ドイツを中心に世界的に流行した女子体操であるメンゼンディーク体操は、男性医師によって医学的知識が独占される現状を打破し、筋肉や骨格の仕組みを知ることによって女性の自立を促そうとするフェミニズム的な側面を持っていた。しかし、「身体＝機械」としての身体を「より効率的に」コントロールし、近代的女性に相応しい「動きの優美さ」を獲得しようとするその思想は、まぎれもなく規律化された身体の系譜に連なってもいたのである⁽⁹⁾。

(4) Craig, *On the Art of the Theatre*, p. 94.

(5) Edward Gordon Craig, *The Theatre-Advancing*, Boston: Little Brown, 1919, p. 18.

(6) Edward Gordon Craig, *Gordon Craig on Movement and Dance*, edited and with an Introduction by Arnold Rood, New York: Dance Horizons, 1977, p. 64.

(7) Thomas Alkemeyer, „Gesellschaft, Körper, Tanz: Zur Kritik des Glaubens an den universalen Körper - Folgerungen für den Gebrauch des sozialen Körpers als Medium einer »zweiten Aufklärung« in Kunst und Erziehung”, *Jahrbuch Tanzforschung*, 6, 1995, S. 11.

(8) Alkemeyer, „Gesellschaft, Körper, Tanz“, S. 11.

(9) 詳しくは、Yoko Yamaguchi, “Grace of Movement: An Aspect of the Body Aesthetic in German Body Culture”, *Viewing Bodies, Reading Desire, Conceptualizing Families. Proceedings of the International Conference “Thinking Gender in Culture”*, Nagoya,

「彼の顔や、容貌、声などのすべてを、まるで彼の身体が一つの道具であるかのようにコントロールできる」⁽¹⁰⁾ 俳優を理想としたクレイグの演劇改革も、このような新しい身体文化と深い繋がりを持っている。名女優エレン・テリーを母に持つクレイグは、イギリスの出身であるが、彼の演劇改革を積極的に支援し、世界的な名声を得るきっかけをつくったのは、ドイツ語圏モダニズムの立役者の一人であるハリー・ケスラー伯爵であった。演劇史的に見れば、クレイグの演劇改革は、現実の模倣を脱して自律的な演劇表現を目指した反イリュージョン演劇の先駆けであり、生身の俳優から人工的な「超マリオネット」への置き換えは、その身体レベルにおける帰結と言えよう。しかし本稿では、この構想を身体史の観点から再検討し、また「人形劇ルネサンス」⁽¹¹⁾ という忘れられたモダニズムの一側面との関連を考えたい。以下では、まずクレイグのドイツ語圏の演劇への影響について概観する。次に、クレイグの「超マリオネット」の構想を、身体史的背景と関連づけて検討する。最後に、クレイグの「超マリオネット」の構想が「人形劇ルネサンス」に果たした役割と、ドイツ語圏の芸術人形劇におけるその影響について論じたい。

2 クレイグ、ケスラー、およびドイツ語圏のモダニズム演劇

クレイグとドイツ語圏のモダニズム演劇との関係に関しては、すでに L. M. ニューマンらによる詳細な研究がある。そこで、以下ではまず、クレイグとドイツ語圏の関係の演劇史的な概略を確認しておきたい⁽¹²⁾。

先述のように、クレイグの演劇構想が世界的に受容されるきっかけを作ったのは、モダニズム芸術の愛好家であり支援者でもあったケスラーである。ドイツ人の父とイギリス人の母の間にパリで生まれ、英仏独で教育を受けたケスラーは、その恵まれた地位と教養と語学の才能を駆使し、ヨーロッパ各国に幅広い人脈を持っていた。本来の職業は外交官であったが、むしろその情熱は芸術に向けられ、多くの芸術家を支援したことで知られる。

1903年、ロンドンの展覧会に出品されたクレイグの蔵書票に目を留めたケスラーは、クレイグ演出のイブセン『ヴァイキング (ヘルゲランの勇士たち)』を

2009, pp. 32-39 を参照。

(10) Craig, *On the Art of the Theatre*, p. 67.

(11) 人形劇ルネサンスについては後述する。

(12) 以下の記述は、ニューマンの研究に多くを負う。L. M. Newman, "Gordon Craig in Germany". *German Life and Letters*, 40: 1, October 1986, pp. 11-33; L. M. Newman (ed.), *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler*, London: Maoney & Son, 1995.

インペリアル劇場で見て、舞台装置のほとんどない簡素化された空間構成と、移り変わる照明の斬新さに驚いた。1903年4月17日の日記にはこう書かれている。

「ゴードン・クレイグ演出のイブセンの『ヴァイキング』を見た。極めて特異な舞台改革の試み。主な変更点：フットライトを完全に取り除き、舞台装置もほとんどない。ボーダーライトと小道具のみを用いる。舞台は飾り布のようなもので取り囲まれているが、移り変わる照明の効果と、彩色した光を投影する紗幕の蔭で、ほとんど透明に見える。ある種の果てしのない空間を覗きこむような印象がある。だが最も力が込められているのは、何ととっても筋であって、この言わば恒星的な無限のなかで、明々と、雰囲気に合わせて移り変わる照明に照らされながら進行していくのだ。根底にある着想は、非常に価値あるものに思われる。何にせよ、通例の張子の舞台装置に比べ、非常に印象が強い。観客の想像力を自由に羽ばたかせ、注意を集中させるのだから。ロイ・フラーの芸術と親近性がある。」⁽¹³⁾

新しい舞踊にも注目していたケスラーは、動く布と多彩な照明を駆使したロイ・フラーのモダンダンスと、クレイグの同時代性をも見抜いている。ヨアヒム・フィーバッハが指摘するように、アドルフ・アッピア、クレイグ、フラーらに共通する運動性および視聴覚性への関心の背景に、工業化や都市化、メディアの発達を背景とした世紀転換期以来の知覚変容があることは間違いないだろう⁽¹⁴⁾。驚いたことに、同じ1903年4月17日の公演を見て、クレイグに強い印象を受けているのが、当時ロンドンに滞在していた島村抱月である。「舞台の装置に写生よりも写情の分子を加へやうとするもの、言はば音楽の為す所を道具書割でなさうとするやうなもの」⁽¹⁵⁾ という抱月の観察もまた、脱人間主義的かつ象徴主義的なクレイグの舞台の特質をよく捉えている。

ケスラーは、共通の友人を通じてクレイグと知り合い、最初はホーフマン

(13) Harry Graf Kessler, *Das Tagebuch. Dritter Band 1897-1905*, herausgegeben von Carina Schäfer und Gabriele Biedermann unter Mitarbeit von Elea Rüstig und Tina Schumacher, Stuttgart: Cotta, 2004, S. 556-557.

(14) Vgl. Joachim Fiebach, „Audiovisuelle Medien, Warenhäuser und Theateravantgarde“, Erika Fischer-Lichte (Hrsg.), *TheaterAvantgarde. Wahrnehmung-Körper-Sprache*, Tübingen/Basel: Francke, 1995, S. 19.

(15) 島村抱月「英国の劇場」若佐壮四郎『抱月のベル・エポック—明治文学者と新世紀ヨーロッパ』(大修館書店, 1998年), 67-68頁, また同書322頁の「抱月観劇リスト」を参照。

タールが計画していた野外劇を演出させるつもりで、ドイツ行きを促した⁽¹⁶⁾。1904年のドイツ訪問までに、クレイグはイギリスで一部の高い評価を得ていたが、それはなお、比較的狭い芸術家サークルの内部に留まっていた。1904年5月にヴァイマルで開催された『新しいイギリス芸術展』で、ケスラーはクレイグのデッサンと木版画を展示し、同年7月にヴァイマルを訪れたクレイグを、自分の周囲にいる芸術家の友人たちに紹介している。その中には建築家・工芸家のアンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ、画家のルートヴィヒ・フォン・ホフマン、作家のリヒャルト・デーメル、ゲルハルト・ハウプトマン、ホーフマンスタール、演出家のマックス・ラインハルトらが出た。

ケスラーの熱心な支援もあって、1904年12月から1905年11月にかけて、デュッセルドルフ、ベルリン、ケルン、ヴァイマル、ドレスデン、ブレーメン、ハンブルクの各都市で、クレイグの個展が開かれている。また、1905年1月、ベルリンのレッシング劇場において、オットー・ブラーム演出によって初演されたオトウエイ作・ホーフマンスタール翻案の『救われたヴェニス』では、クレイグの舞台デザインが一部採用され、批評家から絶賛された。同年10月のウィーンでの個展も成功を収め、演劇家主導による統一的な演劇というクレイグの構想は徐々に理解され、大きな反響を呼ぶようになった。様式化された暗示的な舞台、大胆な空間構成、一斉に動く集団的身体、動的な照明の効果など、現実とは異なる「高貴な人工性」⁽¹⁷⁾の構築を目指した彼の演劇は、傾向の異なる様々な演出家に影響を与えた。舞台機構を駆使し魔術的な舞台を演出したマックス・ラインハルト、抽象的な舞台に抽象的な人物を配したオスカー・ココシュカらの表現主義演劇、形・色・光・音楽および人工的身体の運動から構成されるバウハウスの舞台、劇場を一つの「劇場機械」⁽¹⁸⁾と捉え、映画やマリオネットなどの他のメディアも導入したエルヴィン・ピスカートア、異化効果によって、演劇空間の人為性を観客に意識させるベルトルト・ブレヒトの叙事演劇などがその例である。

3 ゴードン・クレイグの『超マリオネット』の構想

(1) 新しい身体性

1905年6月、クレイグは初の本格的な論考『演劇芸術論』のドイツ語版を、

(16) Tamara Barzantny, *Harry Graf Kessler und das Theater. Autor, Mäzen, Initiator, 1900-1933*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2002, S. 130-132.

(17) Craig, *On the Art of the Theatre*, p. 35.

(18) Erwin Piscator, *Das politische Theater*; Berlin: Adalbert Schultz, 1929, S. 122.

ケスラーの序文付きで英語版に先駆けて出版した。後に「演劇芸術論：第一対話」として知られるようになるこの論考において、クレイグは新しい身体性に基づいた演劇改革を主張している。

クレイグによれば、「未来の演劇」は「動作、舞台装置、声」によって構成されなければならない。「動作」は、その散文たる「身振り」と詩たる「舞踊」から成っている。「舞台装置」とは「照明、衣装、動作および場景」によって生み出される舞台の視覚的効果全般を指す。「声」はテキストとして読まれるのではなく、「話されるか歌われるかする言葉」を意味する⁽¹⁹⁾。ケスラーが序文で指摘するように、「ヴァーグナーが音楽と詩を出発点に着手した総合芸術」を、クレイグは「絵画、舞踊、身振り」から新たに実現しようとしているのであり、その舞台概念の根底には「運動、身振り」が置かれている⁽²⁰⁾。総合芸術の根底に身体的な運動を置くクレイグの理解が、「音楽的運動」「絵画的運動」「舞踊芸術的運動」の三要素に基づくカンディンスキーの「舞台コンポジション」⁽²¹⁾や、「形、色彩、運動における、一、二、三の交替」からなるオスカー＝シュレンマーの「三位一体バレエ」⁽²²⁾の先駆けであることは疑いない。

愛人関係にあったダンカンの舞踊がクレイグを魅了したのも、古典バレエを否定して登場した彼女の新しい身体性ゆえであった。1904年12月、ベルリンでクレイグが初めて目にしたダンカンの舞踊は、「どこかのバレエ教師を真似るのではない」「こんな風に動くのを誰も見たことのないような動き」「ただ動きそのもの」であった⁽²³⁾。「新舞踊」に「日常的・実用的・合目的な営み」⁽²⁴⁾からの解放を認めたカンディンスキーと同様に、クレイグはダンカンの非模倣的・自律的な動きに魅せられていたのである。1906年、クレイグはケスラーの仲介で、ダンカンのスケッチ集を、インゼル書店から出版している⁽²⁵⁾。しかしながら、ダンカンが夢見たような「最高の知性」の宿る「最も自由な身

(19) Craig, *Die Kunst des Theaters*, S. 37.

(20) Harry Graf Kessler, „Vorwort“, Craig, *Die Kunst des Theaters*, S. 6.

(21) Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, mit einer Einführung von Max Bill, Bern: Benteli, 1952, S. 125. なお、カンディンスキーは、クレイグの『演劇芸術論』を所有していた。Uta Grund, *Zwischen den Künsten: Edward Gordon Craig und das Bildertheater um 1900*, Berlin: Akademie Verlag, 2002, S. 173-174. クレイグとカンディンスキーの比較に関しては、同書162-188頁を参照。

(22) Oskar Schlemmer, *Briefe und Tagebücher*, herausgegeben von Tut Schlemmer, Stuttgart: Hatje, 1977, S. 61.

(23) Francis Steegmuller (ed.), „Your Isadora“, *The Love Story of Isadora Duncan & Gordon Craig*, New York: MacMillan 1974, p. 23.

(24) Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, S. 123.

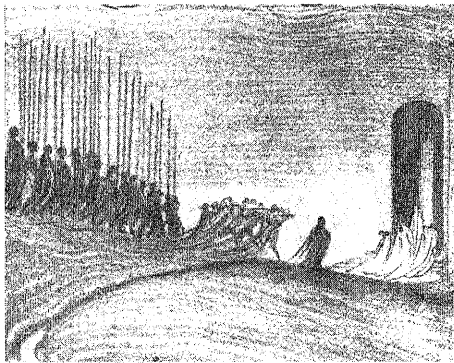
(25) Barzantny, *Harry Graf Kessler und das Theater*, S.132.

体」⁽²⁶⁾ は、クレイグの劇場からは排除されなければならなかった。総合芸術としての統一された舞台を演出するためには、演出家が「絶対的な権限」⁽²⁷⁾ を持って、俳優の身体を完璧にコントロールする必要があったからである。

クレイグの身体的理想が、観念的な権力志向によってではなく、実際の演劇活動から導き出された結論であったことは銘記されるべきだろう。母のエレン・テリーと名優ヘンリー・アーヴィングの下で、まず俳優として訓練を受けたクレイグは、すでに舞台装置や舞台照明、演出も手がけ、また画家・版画家としての才能も認められていた。そのクレイグにとって演出家とは、舞台で必要とされる「動作・言葉・線・色彩・リズム」⁽²⁸⁾ の技能に最も精通した総合プロデューサーであり、そうであるからこそ、舞台は、俳優や劇作家ではなく演出家の「絶対的な権限」の下にあるべきなのだ。『演劇芸術論』でクレイグは、「芸術作品において肝要な点」は「統一」であり、俳優が演出家に「マリオ

ネットとして」扱われたと立腹するのは、筋違いだと主張している⁽²⁹⁾。クレイグが演出する際に俳優に求めるのは、人格ではなく素材であって、集団的な「規律」をもち「服従」する身体である。「私は、劇場を、野营地よりは船に譬えたいと思いますね。だって機敏に動く船員というものは、兵士よりもずっと、劇場が必要とする種類の規律ある人間なんですから。」⁽³⁰⁾ オーラフ・ラクセルクは、『演劇芸術論』に掲載された軍隊を描いたと思われるクレイグの舞台スケッチ(図1)と、「超

図1 クレイグ『演劇芸術論』口絵、
槍を持った兵士



Edward Gordon Craig, *Die Kunst des Theaters*, übersetzt und eingeleitet von Maurice Magnus mit einem Vorwort von Harry Graf Kessler, Berlin/Leipzig: Seemann, 1905.

Courtesy of the Edward Gordon Craig Estate.

(26) Isadora Duncan, *The Art of the Dance*, edited with an Introduction by Sheldon Cheney, New York: Theatre Arts, 1928, p. 63.

(27) Newman (ed.), *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler*, p. 18.

(28) Craig, *Die Kunst des Theaters*, S. 17.

(29) Craig, *Die Kunst des Theaters*, S. 22, 29.

(30) Craig, *Die Kunst des Theaters*, S. 31. ウータ・グルントは、クレイグにおける「規律」への偏愛を指摘し、男性性や規律化、ギリシア(スパルタ)の理想化、等の視点から研究可能であると述べている。Grund, *Zwischen den Künsten*, S. 197.

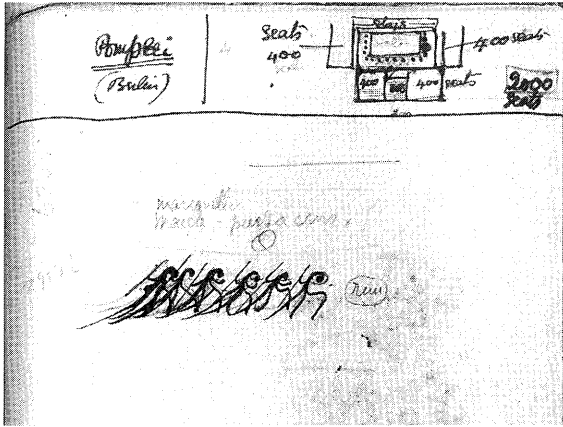
マリオネット劇場」のためのノート『ユーバー・マリオンズA』にある集団的な「マリオネット」(図2)のスケッチとを並置し、「(超)マリオネット」の規律性という側面を明らかにしている⁽³¹⁾。

ミシェル・フーコーは、ラ・メトリの『人間=機械論』に言及しながら、「規律・訓練」型の権力が身体の「運動・動作・姿勢・速さ」などの細部

にわたって働きかけること、そのような権力にとって「自動人形」が「縮約された権力モデル」として機能したことを指摘している⁽³²⁾。クレイグも「動きの厳密な合理化を考え、思い入れたっぷりに演じようとする情熱を戒める」⁽³³⁾のであり、俳優の動きや姿勢、身振りなどを微視的にコントロールすることで、「服従させうる、役立たせうる、つくり替えて完成させうる身体」⁽³⁴⁾を手に入れようとする。

「そのためには、ロミオはある決まった形で登場しなければならないのです。決まった地点から現れて私たちの前を横切り、決まった照明を浴び、頭部は決まった角度を保ち、彼の眼、彼の足、彼の身体全体が作品と一致していなければなりません。良く見受けられるように、彼自身の考えに一致しているのはダメなのです。なぜなら彼の考えは、どんなに素晴らしいものであったとしても、おそらく演出家が大変注意深く考え抜いた精神や型とは合致しないからで

図2 クレイグ『ユーバー・マリオンズA』における、集団的なマリオネットのスケッチ



Edward Gordon Craig, *Uber-Marions A*, EGC MS A(1), Bibliothèque nationale de France, 35°. Courtesy of the Edward Gordon Craig Estate.

(31) Olaf Laksberg, *»Marionette, che passione!«: Die Puppe im Werk von Gordon Craig, Beiträge zur Geschichte des Figurentheaters*, München: Kitzinger, 1993, S. 166.

(32) ミシェル・フーコー (田村淑訳) 『監獄の誕生—監視と処罰—』(新潮社, 1977年), 142頁。

(33) Laksberg, *»Marionette, che passione!«*, S. 155.

(34) フーコー 『監獄の誕生』, 142頁。

す。』⁽³⁵⁾

先述のように、クレイグは現代の日常生活を「ガレー船の奴隷」のようだと批判したのだが、一方で「生きた俳優」の「意志や人格」を認めず、「マリオネット」の「受動性、従順さ、即応性」を称賛している⁽³⁶⁾。結果としてクレイグの演劇空間は、人間を「素材」として使用する現代生活の似姿として出現するのであり、彼の近代批判は近代そのものへと反転する。このような反転は、新しい身体文化が持つアンビヴァレンスに由来するのであって、クレイグのような保守革命的な心情を持つ演出家ばかりでなく、フセヴォロド・メイエルホリドのような左翼的な演出家にも共通している。エッセイ『未来の俳優とピオメハニカ』(1922)において、メイエルホリドは、俳優にとって重要なのは、与えられた任務を即座に正確に果たすことだと指摘し、その組織化を「テラー・システム」に譬えている。

「俳優にとって大切なことは、外から(俳優や演出家から)発された指令に即座に対応できるよう、その素材、つまり自分の身体を鍛え上げることである。

演技する俳優の任務は、与えられた指令を実行することだ。そこで俳優に要求されるのは、表現手段の節約である。それによって動作の正確さが確保され、指令に対応するスピードは増す。

テラー・システムは労働だけではなく、俳優の活動にもあてはまる。その目的は最大限の生産性を引き出すことにある。』⁽³⁷⁾

フィーバッチは、「ラインハルト、クレイグ、若きメイエルホリド、タイロフ」らによる対抗的な演劇改革の根底に、資本主義社会における深刻な「疎外の経験」があることを指摘し、クレイグのパラドックスを以下のようにまとめている。『『生命のない』、無機的な超マリオネットは、彼の態度のパラドックスを示している。それは、一面では、演劇のための、あるいは劇場における、無限の、非常に正確な、言うならば、非常に近代的、機械的、隷属的な運動のための道具であるが、しかし同時に、そしてクレイグ自身にとってだけではなく、無機的で非生命的な、不動で持続的な現象でもある。』⁽³⁸⁾ つまり「生命の

(35) Craig, *Die Kunst des Theaters*, S. 29.

(36) Craig, *Gordon Craig on Movement and Dance*, p. 64.

(37) フセヴォロド・メイエルホリド(諫早勇一ほか訳)『メイエルホリド・ベストセクション』(作品社, 2001年), 185頁。

(38) Fiebach, „Audiovisuelle Medien, Warenhäuser und Theateravantgarde“, S. 18.

ない)「超マリオネット」は、機械化された近代文明の道具であるが、生命がないゆえ「身体を持つ弱さや震え」を持たない。従って、「超マリオネット」は、模範となった古代の儀式で用いられた可動式神像のように、「不動で持続的な現象」という側面も持つ。たとえばクレイグや、彼と協力関係にあったイェイツが、能を初めとする日本の伝統演劇を評価したのは、彼らがそこに「不動で持続的な現象」、つまり伝統への服従と身体の完璧なコントロールを特徴とする「人形のような」身体性を見ていたからである⁽³⁹⁾。

(2) ドレスデンの「超マリオネット劇場」

すでに1899年、批評家ヘルマン・バールは『ウィーン演劇1892-1898』のなかで、俳優はマリオネット劇に学ぶべきであると述べ、心身の葛藤のないマリオネットこそ、理性を持つ人間を凌駕できるとした。「思考する人間は、身振りにおける無垢を失っている。身振りは肉体に従おうとするのだが、しかし精神にも従わねばならず、すると、精神の力が肉体の力を妨げ、どちらも相手を打ち負かすことができずに、両者の軌跡がぼやけて濁ってしまうのだ。」⁽⁴⁰⁾ 一方、1906年、演出家パウル・レークバントは、後にミュンヘン芸術家劇場を主宰する人形遣いパウル・ブランによるマリオネット劇などを引き合いに出しながら、「マリオネットのルネサンス」は、演劇史の発展に逆行しており、「人間的なもの、自然なものの絶対的な強調こそ、リアリズムの最良の部分」であると批判している。「我々を非難して、人形は硬直して仮の実存しか持たず、個人的なものなどという意識を濁らせる余計なものがないから、だから人形こそ象徴であり、典型であるなどと言うのは、いったいどういうことなのだろうか?!」⁽⁴¹⁾ 両者の主張はともに、意識を持たないマリオネットにこそ動きの優美さを見出すことができるとする、クライストのエッセイ「マリオネット劇場について」を踏まえていて、理性的主体たるべき「人間」の心身の齟齬が、問題化されているのがわかる。

「生きた俳優」に代わる「超マリオネット」の構想も、このような演劇空間の内部及び外部における人形的身体への注目を背景に現れたのであり、大きな

(39) Olga Taxidou, *Modernism and Performance: Jarry to Brecht*, Hampshire/New York: Palgrave Macmillan, 2007, p. 133.

(40) Hermann Bahr, *Wiener Theater (1892-1898)*, Berlin: Fischer 1899, S. 442.

(41) Paul Legband, „Die Renaissance der Marionette“, *Das literarische Echo*, Halbmonatsschrift für Literaturfreunde, 9. Jg., H. 4, 1906, S. 247-248. Vgl. Hans-Peter Bayerdörfer, „Eindringlinge, Marionetten, Automaten. Symbolistische Dramatik und die Anfänge des modernen Theaters“, *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 20. Jg. 1976, S. 505.

論争的的となって、モダニズムの芸術に様々な影響を生み出していく。ロシアの象徴主義詩人ワレリー・ブリューソフは、俳優を「蓄音機付きの人形」に置き換えた場合の効果を論じ、シュレンマーは「人間と人工人物」のなかで、ブリューソフとクレイグを引用しながら論を進めて行く⁽⁴²⁾。ピスカートアは、ヤロスラフ・ハシェク原作『兵士シュヴェイクの冒険』の演出において、「半マリオネット、マリオネット的タイプ、半人間」という段階的なマリオネット的身体を導入している⁽⁴³⁾。しかしながら、それでは、俳優にとって代わるべき「超マリオネット」とは、クレイグの場合は具体的にどのようなものなのかとなると、現在に至るまで、はっきりした結論は出ていない。先に兵士的な身体としてのマリオネットのスケッチを紹介したが、相矛盾する記述やデッサンが知られており、その素材（人間か、他の人工物か）、サイズ、操作法、動きの特質、その芸術的ないし宗教的意義などについて、研究者の間で論争が続けられている⁽⁴⁴⁾。

その論争に重要な資料を提供しているのが、幻の「超マリオネット劇場」に関するクレイグのノートである。クレイグがドイツ滞在中の1906年5月、ドレスデンで第3回ドイツ工芸展が開幕した。デザイン史上重要な意義を持つこの工芸展において、クレイグ演出による「超マリオネット劇場」を上演する計画が立てられていた。この計画に尽力したのもケスラーであり、彼らの往復書簡には、「超マリオネット劇場」に関するやり取りが記録されている。結局この「超マリオネット劇場」は、何よりも資金難のために幻に終わるのだが、クレイグによる『ユーバー・マリオンズA』『ユーバー・マリオンズB』と題された2冊の詳細なノートが残されており、彼の試行錯誤の跡を読み取ることができる⁽⁴⁵⁾。順番も記述方法もバラバラのこのノートから、統一的な見解をまとめることは困難であるが、仮面の使用による儀式的・反リアリズム的な身体の提示から、次第に人工的な身体へと発展していく傾向を、ある程度までは読み

(42) Oskar Schlemmer, „Mensch und Kunstfigur“, Oskar Schlemmer/Laszlo Moholy-Nagy/Farkas Molnar, *Die Bühne im Bauhaus*, mit Nachwort von Walter Gropius, 3. Aufl., Mainz/Berlin: Kupferberg, 1985, S.18.

(43) Piscator, *Das politische Theater*, S. 198.

(44) 超マリオネットについての諸説は、以下の論文で整理されている。Patrick Le Boef, “On the Nature of Edward Gordon Craig’s Über-Marionette”, *New Theatre Quarterly*, Volume 26, Issue 02, 2010, pp. 102-114.

(45) Edward Gordon Craig, *Über-Marions A, B*, EGC MS A (1-2), Bibliothèque nationale de France. このノートに関しては特に、Irène Eynat, “Gordon Craig, the Über-marionette, and Dresden Theatre”, *Theater Research International*, Volume 5, Issue 03, 1980, pp. 171-193 および、Irène Eynat-Confino, *Beyond the Mask. Gordon Craig, Movement, and the Actor*, Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1987 を参照。

取ることができるように思われる。

たとえば『ユーバー・マリオネズA』には、1905年付で、仮面の演技者が描かれている(図3)。図のように、演技者は、小さめのぴったりした仮面を被り、かなり大きな別の仮面を手を持っている。衣装は薄いヴェールのように、仮面にもヴェールのようなものがついており、衣装の線とまじり合って区別がつかない。背後にはやはり大きめのヴェールの付いた仮面を持った、別の演技者が描かれている(46)。この見開きの左側の頁には、クレイグの手書きのメモがある。「ある仮面から別の仮面への変化。人物 figure は素早く変わり、軽く頭を下げ、マントで顔を隠す、など。(そしてこの超マリオネット uberM の素早い変わり身に、彼ない

しは彼女の機敏さが示される。)(47)つまり、演技者は小さめの仮面やヴェールのような衣装によって、「生きた俳優」としての表情や身体の輪郭を消すのであり、そのうえに「生命のない」儀式的な仮面を被って変身を遂げるのである。

この仮面の演技者は人間の俳優であるが、同じノートの先になると、今度は超マリオネットが三つのサイズに分けられ、平均4.5(約137センチ)から5フィート、英雄や重要人物では5から5.5フィート、神々では6.5フィート(約198センチ)ないしそれ以上、とされる(48)。平均的な身長 of the俳優が演じるには、かなり無理のある大きさであり、人形ではないかと思わせる記述である。さらに数ページ先になると、「超マリオネット劇場」の舞台スタッフのリストがあり、「25の超マリオネット、4.5から5フィート」と書かれている(49)。パトリック・ルプフは、このメモの「超マリオネット」と書かれた横の消された文字は、「俳優ないし操作者(Actors or manipulators)」と読めると指摘し、従って「超

図3 仮面の演技者—「超マリオネット」の最初のスケッチ(1905)



Edward Gordon Craig, *Über-Marions A*, EGC MS A(1), Bibliothèque nationale de France, 6°. Courtesy of the Edward Gordon Craig Estate.

(46) Vgl. Hana Ribí, *Edward Gordon Craig, Figur und Abstraktion*, Basel: Editions Theaterkultur Verlag, 2000, S. 53-54.

(47) Edward Gordon Craig, *Über-Marions A*, 5^v-6^r, cf. Eynat-Confino, *Beyond the Mask*, p. 92.

(48) Craig, *Über-Marions A*, 13^r.

(49) Craig, *Über-Marions A*, 15^r.

図4 垂直に動くキューブ状の「シーン」と二人の人物のスケッチ



Uta Grund, *Zwischen den Künsten: Edward Gordon Craig und das Bildertheater um 1900*, Berlin: Akademie Verlag, 2002, S. 300. Courtesy of the Edward Gordon Craig Estate.

人工的な素材を思わせる表現である。

ウータ・グルントは、クレイグの「超マリオネット」は、彼の構想の発展の「中間結果」に過ぎず、最終的には、舞台上を水平に運動する「スクリーン」や、舞台の床や天井から垂直方向に運動する立方体の「シーン」（図4）など、舞台建築そのものを、「運動」の道具として用いる方向が模索されたと指摘している⁽⁵²⁾。クレイグのメモには、「シーン」を、「一人の人間のコントロール」に服する形で、あらゆる方向、速度、もののなかで動かしたいとする記述がある⁽⁵³⁾。機械化・規律化・抽象化された身体を希求する「超マリオネット」の試みは、少なくとも舞台デザインの上では、次第に人間の身体を排除したオブジェクトシアター的な舞台構想へと変容していくのである。

マリオネット」は「半ば俳優，半ば操作者」であって、「操作者が中に入った等身大の人形」であると主張している⁽⁵⁰⁾。

そもそもクレイグの人間身体への関心は、生きた「身体を持つ弱さや震え」ではなく、その運動の抽象性や不変性に向けられていた。『ユーバー・マリオネットB』には、偶然性を排した別の素材を発見する必要があるという記述が認められる。「偶然は、あらゆる芸術において致命的だ。[中略]目的は、柔軟かつ堅固な素材を見つけること——芸術家の印象を受け止めるが、印象が与えられた後は変化しない素材を。」⁽⁵¹⁾「印象が与えられた後は変化しない素材」とは、例えば陶土のような、

(50) Le Boef, "On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionette", p. 105.

(51) Craig, *Über-Marions B*, 17'. cf. Irène Eynat, "Gordon Craig, the Über-marionette, and Dresden Theatre", p. 179.

(52) Grund, *Zwischen den Künsten*, S. 196-212.

(53) Craig, handschriftliche Notizen zur *Scene*, 1907, zitiert in, Grund: *Zwischen den Künsten*, S. 202-203.

4 「人形劇ルネサンス」とドイツ語圏の芸術人形劇—まとめにかえて

演劇学者のハンス＝ペーター・バイヤーデルファーは、論文「侵入者，マリオネット，自動機械」において、モダニズムにおける人形的身体の広範な前景化を論じている。20世紀の初頭に突如としてマリオネット劇の上演やマリオネット的な舞台演出が増え、マリオネット劇及びその周辺領域に関する著書が相次いで出版されるなど、「マリオネットのルネサンス」が認められる。バイヤーデルファーはこの現象を、象徴主義演劇における「人間の救済」のテーマならびに「実験劇場」における新しい演劇性の試みから説明し、メーテルランクの受容史を軸としながら、クレイグ、ストリンドベリ、ジャリ、メイエルホリド、ブレヒトなどを取り上げて詳述していく⁽⁵⁴⁾。このような演劇史・モチーフ史的な論点に加えて、本稿でこれまで論じてきたような、機械化・規律化・抽象化された身体を希求する新しい身体文化の広がりを考慮することは、「マリオネットのルネサンス」をより理解することに繋がると思われる⁽⁵⁵⁾。なお、ドイツ語圏では「マリオネット（劇）のルネサンス」と呼ばれることの多いこの現象であるが、必ずしも糸操り人形だけが問題ではないので、以下では「人形劇ルネサンス」⁽⁵⁶⁾と呼んでおくことにする。

人形劇研究者のゲルト・タウベは、「文化史的現象」⁽⁵⁷⁾としての人形劇の歴史を辿り、20世紀初頭に新しいメディアとしての人形劇が、とりわけ演劇改革に関わった芸術家たちによって発見され、それまでの「民衆人形劇」に対立する「芸術人形劇」が確立されたと指摘している⁽⁵⁸⁾。ホフマンらロマン派の文学者たちと世紀転換期の演劇改革者が異なるのは、彼らが反イリュージョン演劇のためのモデルとして人形劇を解釈したことであり、そのもっとも代表的な例は、これまで述べてきたクレイグの「超マリオネット」の演劇構想である。反イリュージョン的な舞台、総合芸術としての演劇、廻り舞台や照明などの舞台機構の改革、演出家と俳優の関係の問い直し、人形や仮面の使用など、演劇

(54) Bayerdörfer, „Eindringlinge, Marionetten, Automaten“, S. 504-538.

(55) なお、バイヤーデルファーも、舞踊革命など「マリオネットのルネサンス」に対する他分野からの刺激の重要性を指摘している。Bayerdörfer, „Eindringlinge, Marionetten, Automaten“, S. 509, Anm. 9 を参照。

(56) Cyril W. Beaumont, *Puppets and Puppet Stage*, London: Studio Ltd./New York: Studio Publications 1938, p. 5 を参照。

(57) Gerd Taube, *Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Vorstudien zu einer »Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels«*, Tübingen: Niemeyer, 1995, S. 126-144 を参照。

(58) Taube, *Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen*, S. 133-135.

改革が掲げた理念や問題意識は、芸術人形劇の人形遣いによって、彼らの人形劇に応用されることになる。それは、俳優による演劇とは異なる人形劇の独自のレパートリーや演出、現実の模倣からの人形劇の自立、人形遣いによって統括された総合芸術的な舞台、人形の造形や人形劇舞台の機能の見直し、人形と人形遣いの関係の問い直し、といった形で結実するのである。人形にそれぞれの人格を持たせようと考えたパウル・ブラン、「良きマリオネットは、生きた凡庸さに勝る」⁽⁵⁹⁾と主張したイーヴォ・プホニー、繊細な人形を用いた幻想的な「人形鏡」で有名な、ウィーンのリヒャルト・テシュナーらが、ドイツ語圏モダニズムの芸術人形劇の代表的な人形遣いである。

クレイグの舞台改革とドイツ語圏の「人形劇ルネサンス」を繋ぐ具体的な例として、最後に1914年にチューリヒで行われた大規模な国際演劇展と、1918年の「スイス・マリオネット劇場」の設立を挙げておきたい⁽⁶⁰⁾。企画したのは、バーゼル出身の建築家でチューリヒ工芸館長兼工芸学校長だったアルフレート・ヨーハン・アルトヘアであった。特筆すべきは、この展覧会に、演劇改革の二人の先駆者、アッピアとクレイグがともに出展していることであり、特にクレイグの貢献は大きい。クレイグは、有名なモスクワ芸術座の『ハムレット』(1912)のための模型舞台や舞台デッサンを展示している。展覧会の途中からは、展示が拡張され、フィレンツェでクレイグが主宰していた芸術学校アレナ・ゴルドーニのコレクションが加わる。クレイグの舞台スケッチや草稿、演劇関係の貴重書に加えて、クレイグの収集した世界各地の仮面、マリオネット、影絵人形、さらにアレナ・ゴルドーニで制作された、マリオネット2点も展示された。クレイグの展示に対するスイスの芸術関係者の反響は大きく、1918年、工芸学校に付属する形で「スイス・マリオネット劇場」が設立された。1926年の編著『マリオネット』におけるアルトヘアの序文には、「超マリオネット」による「生きた俳優」の置き換えというクレイグの構想の影響が明らかである。「生きた俳優と、舞台画家と、何やかやの技術的装置に頼った大劇場は、アッピアないしクレイグ的な意味での新しい試みには相応しくなかった。まさにそれゆえに、従順な木製の人形を用いた、ずっと小さなマリオネット劇場が、新しいアイデアの導入と宣伝のために魅力的だったのである。」⁽⁶¹⁾

(59) Max von Boehn, *Puppen und Puppenspiele II. Puppenspiele*, München: Bruckmann, 1929, S. 224.

(60) 以下、国際演劇展と「チューリヒ・マリオネット劇場」の記述は、特に Ribi, *Edward Gordon Craig, Figur und Abstraktion*, S. 119-143 を参照している。

(61) Alfred Altherr, „Zur Einführung“, Alfred Altherr (Hrsg.), *Marionetten. Mit Textlichen Beiträgen von Hans Jelmoli und René Morax*, Erlenbach-Zürich: Rentsch, 1926, S. 5.

クレイグが、人形的身体に注目した他の芸術家たちと大きく異なるのは、彼がほぼ生涯にわたって、ジャンルとしての人形劇およびメディアとしての人形に、並々ならぬ関心を抱き続けたことである。エイナット＝コンフィーノによれば、クレイグは1905年から人形収集をはじめ、フィレンツェに移った1907年からは、実際に人形制作を始めている⁽⁶²⁾。また彼は、「超マリオネット」およびマリオネットの制作のため、世界各地の劇人形を研究し、その一部は、彼の主宰する雑誌『マスク』(1908-1929)などの雑誌やその他の著作を通じて発表されている。さらに1909年ないし1910年頃から、クレイグは『道化たちのためのドラマ』と名付けた膨大なマリオネット劇の台本を書き継いでいく。クレイグの「超マリオネット」の構想は、モダニズム演劇のみならず、モダニズムの「人形劇ルネサンス」にも、そのコンセプト、演出法、舞台及び人形制作に至るまで、大きな影響を与えることになった。ヨーロッパ人形劇の通史を著したヘンリック・ユルコフスキーは、「クレイグは、人形の芸術的ポテンシャルを、彼のエッセイや演劇、実践において提示することで、人形劇の発展に貢献した」⁽⁶³⁾と指摘している。クレイグによる「超マリオネット」の構想と人形劇の再評価は、演劇改革のみならずモダニズムにおける芸術人形劇の成立にも大きな役割を果たしたのである。

* 本稿は、JSPS 科研費23520164による研究成果の一部である。

(62) Eynat-Confino, *Beyond the Mask*, p. 88, p. 153.

(63) Henryk Jurkowski, *A History of European Puppetry*, Vol. 2, *The Twentieth Century*, Edwin Mellen Press, Lewiston/Queenston/Lampeter, 1998, p. 47.