

# アドルフ・アッピア 「ドラマと演出の将来」<sup>1)</sup>

Adolphe Appia, « L'avenir du drame et de la mise en scène » (1918–1919)

演劇芸術とその舞台の進化を今日評価するにあたり、何より不可欠な概念は、劇作家の原初の構想と、劇作家に提供され劇作家が当てにすることができる上演の手段、この両者の間に交流が存在することだ。

勿論、この交流が存在すべきだと言ったほうが正確だろう。なぜなら、悲しい哉、今日では、決定的な影響は、ただ一方の側、つまり、演劇と演出に対する我々の現代的な観念のみに由来する。これによって劇作家のヴィジョンは限界を強いられるのだ。従って、まずは演出に考えを向けることになる。そして演出という要素は、劇作家の想像力をひどく専制的に束縛してしまうものだ。

演出の技芸とは、劇作家が時間の中にしか投影できなかったものを空間に投影する技芸のことだ。音楽が伴っていてもいなくても、この「時間」は暗黙の内にテキストに内包されている。我々の演出が脚本家に提供する要素を、主にラテン文化圏の国々でのケースで検討してみよう。ラテン文化圏では時には健康的で庇護の力もある保守主義が、生きた芸術<sup>アール・ヴイヴァン</sup>に関しては、イギリスやアメリカでは確実な危険に成りうる<sup>2)</sup>。

演出の第一の要因は、演者、つまり「俳優」である。「俳優」は劇行為の担い手である。俳優なしでは劇行為はなく、したがってドラマもない。全ては、序列において第一位にあるこの俳優という要素に左右されるように見える。

ところで、身体は、生きて、動き、造形的である。つまり三次元をもっている。身体に与えられることになっている空間や物は、そのことを綿密に計算に入れたものでなくてはならない。結果、俳優の次に大事なものは、舞台の全体的な配置である。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。

ここで既に二つの主要な要素が揃った。俳優、そして、俳優の造形的なフォルム、その三次元性にふさわしい舞台の配置である。

あとは何だろうか？

「照明」だ！

舞台は未限定で暗い空間だ。まず、舞台では物がはっきり見えなくてはならない。それは明らかなことだ。しかしそれだけでは、たとえて言えば俳優が演技もせずにただそこにいるだけの場合のように、原初的な一条件にすぎない。俳優と同様、照明も能動的にならなくてははいけない。ドラマの表現方法としての地位を「照明」に与えるならば……やはり照明というものは、その上に君臨する俳優とその劇的・造形的表現のために使われるものでなくてははいけない。

俳優に適した空間をつくり出したと仮定しよう。照明は、俳優にも空間にも適ったものでなくてはならない。近年の演出がこれに対して突きつけた障害物については後述する。照明はほぼ奇跡的なまでの柔軟性を持つ。あらゆるレベルの明るさ、パレットのような全ての色彩を出すことができ、いかなる動きをとることも可能である。影を作り出してそれに命を与えることもできれば、ちょうど音楽がそうであるように、空間の中にその振動のハーモニーを広げることできる。空間が俳優のために作られているならば、その空間の中で表現する全能の力の鍵は、照明にあるのだ。

というわけで、ごく自然に構成される優先順位は以下の通りだ<sup>3)</sup>。

俳優……ドラマを再現する。

空間……その三次元性により俳優の造形面でのフォルムをひきたてる。

照明……俳優と空間に活気を与える。

しかしながら（そう、既にご推察のことだろうがまだ「しかしながら」がある）、絵画はどうなるのだろうか？ 舞台芸術において絵画とは何を意味するのだろうか？

それは彩色され、切り分けられた布の寄せ集めであり、それぞれは「床面に対して」垂直方向に、そしてだいたい互いに並行になるように、舞台の奥の方に配置されている。この背景画は彩色された光、彩色された影、

1) [訳注] 底本には Adolphe Appia, *Œuvres complètes*, tome III, L'Age d'Homme, Lausanne, p. 335-338 を使用した。

2) [訳注] アッピアがここでどのような例を思い浮かべていたのかは不明であり、曖昧な示唆に留められている。

3) [訳注] アッピアは、当初序列のトップに「劇の脚本（音楽があってもなくても）」をあげていたが、舞台でも目に見える要素に重きを置くため、その考えはあきらめている。

彩色されたフォルムと建築物と物体で覆われている。当然のことながらこれらが描かれているのは平面上である。そもそも絵画の存在様態は平面なのだから。この平面上では、第三の次元〔奥行き〕は空間における虚偽の連続により巧みに置き換えられている。さて、舞台の薄暗い空間の中では、この美しい絵画に光をあててやらなければならないのだ……。

立派なフレスコ画に囲まれた中に彫像を置く芸術愛好家を例に考えてみよう。フレスコ画がよく見えるように照明をあてれば、彫像のほうはどうなるだろうか？ そしてその逆の場合は？

近年の演出は、序列を転倒させてしまった。書割を使えば、三次元では実現できない、もしくは実現が難しいモチーフを提供できるという口実で、常軌を逸するほど書割をのさばらせてしまった。そして恥ずべきことに、俳優の生きた身体をその下位に置いたのである。従って、照明は（絵をしっかり見せなければならないゆえ）俳優のことなど考えずにキャンバスを照らし、可哀想な俳優は水平面に立てられたペンキ塗りのパネルの間で動き回るといふ、無上の屈辱を味わうことになる。

今日の舞台革新の試みは、全てこの要点……すなわち、照明にその全権を取り戻させる方法、俳優と舞台空間にその造形上の価値をまるごと取り戻させる方法に関わるものである（ついでながら言う今日戯曲、オペラ、喜劇、ヴォードヴィルなどの大部分も、今日の劇場の現状に深く影響を受けているので、別問題として扱うのはばかげたことである）。

そんなわけで、もし我々の支持する序列が、孤立無援の現状だとしたら（実際そうであることは明白なのだが）、絵画という下位要素は、犠牲にされないまでも、その上にある他の3つの要素に従わなければいけない。だがどのようにして？

ここで、これは演出のあくまでも副次的な問題にすぎないことを忘れてはならない。我々が模索しているのは、俳優と演出の間に公平な相互性を徐々に回復していくことである。故に、まずは作家に立ち戻り、作家を介してドラマの構想そのものに立ち戻るのである。

準備すべきはドラマの将来である。

近年の演出家は、長い間、俳優の生きた身体的な外観を、絵画の死せる虚構の犠牲にしてきた。かくなる暴虐

のもとでは、人の身体がその表現方法を発達させることは明らかに無理だった。身体というこの素晴らしい楽器は自由に響き渡るところか未だに明白な隷属状態にある。身体が自らの意思を貫くためには、自らのうちに解放を見出し、何者も逆らうことができぬほどの支配力を獲得しなければならない。先頭に立って、他の〔代表的な要素〕を従順に付き従えるのは俳優だ。身体復権の訓練には厳格な規律が必要である。第一の表現方法として人間の身体に回帰しようとする発想は、今日、多くの人々の頭を一杯にし、想像力を駆り立て、様々な試みを促してくれる。その価値にもばらつきがあるが、しかし、全ては同じ身体復権を目指しているのである。

さて、こうした試みに立ち会ったり参加したりすると、我々は各自、ある意味で暗黙裏に、実演者が観客に接近しようとしているのに気が付くに違いない。そして他方では、実演者に観客（人によっては他の者よりもより深く情熱的に）が引き込まれていくのを感じるだろう。現代の舞台作品<sup>4)</sup>は受け身の姿勢を強いる。その軽べつすべき受動性を私たちは客席の闇の中に注意深く隠したのだ。今、自らを再発見しようとしている身体を前にし、我々の感情は、親愛の情に満ちた協力の始点となりつつある。今、我々が見つめているこの身体、我々は自分自身がその身体になりたいのだ。社会的本能が我々のうちに目覚める。ここにいたるまで、我々は社会的本能を冷たく押し殺してきた。そして舞台と客席を分離してきた区分は、我々のエゴイズムから生じた蛮行となって、我々を苛むのである。

ここで我々の議論はドラマの改革の最も微妙な点、既に言及してきた複数の道の交差点に到達した。声高に言明しなければならない。劇作家は、舞台作品と観客の間の明確な境界線に自分のヴィジョンが必然的に結びついていると考える限り、そのヴィジョンを解放することは決してないだろう。この区分は時には望ましいものとなりうるかもしれない。だが、それが規範になってしまっただけではいけない。言うまでもないことだが、今日の劇場の平均的な設備は、より自由主義的な劇芸術の構想に向かってゆっくりと進化すべきである（この近くでは、心地よいメジエールのホールがその良い例となっている。もちろん他にも良い例はある）。

我々は遅かれ早かれ、単に「ホール」と呼ぶようにな

4) [訳註] 編者によれば、「現代の (modernes)」のかわりに、アッピアは最初「演目にある (de repertoire)」と書いていたという。ここから、アッピアが「現代の (moderne)」という言葉を使う時にはその意味で使っていると考えべきなのだろうか？ おそらくアッピアは、言葉の意味を、同時代の芝居の大部分、なにはともあれ自分の運動とジャック＝ダルクローズの運動に先立つ全てをカバーするように広げたかったのかもしれない。

るものにたどり着くだろう。それは、一種の未来の大聖堂<sup>5)</sup>であり、自由で可変性に富んだ広大な空間におよそあらゆる形態の社会・芸術活動の表れを迎え入れ、とりわけ劇芸術が咲き誇る場となろう……観客がいてもいなくとも。

この点ではオリンピック運動はよい方向に進んでおり、ドラマの改革に直接関連づけることができよう。オリンピック運動はこれを第一の目標にするであろう。というのは、演劇芸術以上に社会的な連帯を完璧に表現できる芸術形態はないからだ。オリンピックが現代のイメージにあわせ演劇芸術を変容させながら〔古代ギリシアにおける〕偉大な起源に立ち戻るといっているのであれば尚のことだ。

だが、厳密な意味でのスポーツのほかにも、身体の調和性の修養、つまりそれが持続する時間の間の動きの調和の修養は、相変わらず多かれ少なかれ恣意的なものに留まっている。従って、上位の強制力を持った要素が、動きの持続・力・表現をすべて定めるのでなければ、様式を持たぬままに留まるだろう。

「音楽」は異論の余地なく上位要素となる。我々の魂の最も深奥から出てくる音楽は、魂の鼓動を調整するものであり、「リズム」によってそれを外面化する。

ジャック＝ダルクローズの「リトミック」が創設したディシプリン芸術領域は次の点において注目すべきである。現在に至るまで、これは、我々の意図を完全無欠なたちで表出することを保証する唯一のものなのだ。それは、内面か

ら外面に向かって、欲望の目覚めと人間の最も秘められかつ余儀ない熱望を取り扱い、それらを空間に拮げてくれる。美は目的ではなくその結果なのだ。これはいくら自らに言い聞かせても足りぬほど重要だ。これこそが、身体の音楽的修養の全ての試みから、リトミックを決定的に差異化するものである。

オリンピックの技芸は、自らを完全制御しながらそれを自由に駆使したいという欲望とともに、あらゆる形の魔力をもたらすであろう。ダルクローズの芸術が到来して、この力に秩序を与え、それを音楽で和らげ、それによって、表現におけるニュアンスの限りない変奏の可能性を得るであろう。オリンピックとダルクローズのリトミック、この二つは、明日の、生きた、かつ社会性のある芸術作品の到来のために、一致団結して強力するだろう。「フットライト」というこの悲しいシンボルが、受け身のまま押しつぶされた観客からこの両者を引き離すことはもはやなくなるだろう。そして……もしかしたら……過渡期を経た後、我々は全ての人が参加者となる荘重な祝祭にたどり着くかもしれない。そこでは一人一人が自分の感情、苦しみと喜びを表現するだろう。誰も観客にとどまることを承諾しないだろう。そのとき、劇作家は勝利するのだ！

私アッピアはそれについて確信をもっている。その魂から溢れ出る主題について長々とその確信を述べることができるだろう。

(訳：田中晴子)

5) [訳註] 編者によれば、アッピアは最初は「中世の意味での(大聖堂)」と書いているが、その部分に抹消線をひいて、「未来の」と書き直している。「大聖堂」という言葉は、フランス語の *accueil* という言葉と同様に、貧者や難民を受け入れる場合に用いられ、食べるものと寝るところを確保できる避難所というイメージがあったが、アッピアが未来の大聖堂という表現を使ったのは、慈善の機能や概念を混入させないためかと思われる。