アンドレ・アントワヌ（編） 「自由劇場（抄訳）」¹⁾

André Antoine, *Le Théâtre-Libre*, (1890)

A — 自由劇場の新たな劇場

[中略²⁾]

B — 芸術的プログラム

1. 作品

I

1887年から1890年にかけて、パリにある4つの文学的舞台上で起きたことに着目してみると、面白いことが分かります。(パリの他の劇場は問題にすべきではありません。これらの劇場の支配人は商業的事情に従属していて、経済的利益の虜となっているので、こういった人々を前にして何かしらの要求を述べるというのは幼稚なことでしょう。)

あえて純粋に文学上の問題だけを考察の対象とすれば、対象となる資格を十分に持っているのは以下の二種類の劇場支配人だけです。一つは、公務員として助成を受けた劇場の支配人に任じられたために、劇芸術の未来を保護し、その発展を支援することを責務としている劇場支配人。もう一つは、ヴォードヴィル座やジムナーズ座のように、栄えある芸術的伝統を受け継ぎ、自分が率いている劇場の高い名声を保持するために、文学に対して最小限の犠牲を払っていることを証明しなければならない劇場支配人です。

以下はちょっとした統計です(1887年から1890年まで)。

コメディ＝フランセーズで初演された未上演作品は計25幕。オデオン座、67幕。ジムナーズ座、36幕。ヴォードヴィル座、36幕。以上で計164幕となりますが、このうち4分の3は誰が見ても有名な作家のもので、デビューしたばかりの作家や新しい作家は本当に一握りです。

そのうえ、この合計には、コメディ＝フランセーズやオデオン座で上演された様々な種類の際物〔時事的題材の小品〕が含まれていますが、これは劇作品とは見なしがたい、無邪気な前菜のようなものです。

同じ期間に、自由劇場は125幕の未上演作品を上演しています。

自由劇場での上演の質や物質的条件は他の劇場とは比べものにならないものかもしれませんが、今日の若い作家による作品の生産量がパリの助成を受けている劇場や文学的な劇場が提供している上演機会の4倍はあるという事実は認めていただけるでしょう。〔以下、各劇場の状況を検討。中略〕

VI

個人攻撃をするのが目的ではなく、事実から結論を引き出すのが目的なので、もう一度言いますが、今日の劇場においては、国庫補助を受けている劇場もそうでない劇場も含めて、現代の劇文学の必要に応えられていないということを断言することができます。個人の自発的な行動によって開設されたばかりの小さな劇場が、同じ期間の間にパリのどの文学的劇場と比べても4倍以上の未上演作品を上演できたのですから。

従って、このように有用性が明白に確認されている試みを緊急に補完する必要がある、絶対的な必要があるのです。なぜなら、もし作家が必要なのであれば、劇作家が作品を舞台に上げることができる可能性を供給しなければならないからです。

この第一の点に関しては、新たな形を取った〔常設劇場を持った〕自由劇場は、重要な役割を果たすことになるでしょう。そして本物の劇団を擁し、日々の稽古を堅固な基礎として、もはや1シーズンあたり40幕、1月

1) [訳注] 以下は新劇場建設の資金集めのために作成されたパンフレットのテキストである。(この新劇場は実際には建設されることがなかった。) このパンフレットが自由劇場を率いるアントワヌの主導で製作されたことは明らかだが、筆者は記載されておらず、「私たち」という一人称複数が使われていて、文中三人称でアントワヌの名が出てくるので、形式上の話者は「自由劇場劇団員一同」といったところだろう。当翻訳は Jean-Pierre Sarrazac et Philippe Marcerou, *Antoine, l'Invention de la mise en scène. Anthologie des textes d'André Antoine*, Paris, Actes Sud / Centre National du Théâtre, coll. « Parcours de théâtre », 1999, pp. 61-120 を底本としたが、編者フィリップ・マルスルーは、実際の執筆者として、1888年以來アントワヌの秘書を務めていて、『挿絵入り自由劇場』の編者でもあるロドルフ・ダルザンの名を挙げている (p. 61)。

2) [訳注] 以下ではパリの既存劇場の構造を具体的に論じ、建設されるべき新劇場の利点を、主に実用性の観点から、詳細に述べている。劇場史上重要なテキストではあるが、当翻訳プロジェクトの主旨からは多少乖離する内容と思われるので、ここでは割愛する。

あたり1作品ではなく、2週間ごとに新たなポスターを飾り、シーズンあたり80幕の未上演作品を上演することができるでしょう。

この規模はほとんど過剰に見えるかも知れませんが、すでに存在している莫大な未払い金の蓄積も考慮しなければなりません。何年も前からお蔵入りになっている作品が手元にない有名な作家は一人もいないと言ってよいのです。

自由劇場の近年の成果によってこの断言が具体的に裏付けられます。自由劇場ではゴンクールやマンデス、ゾラやクラデル、ベルジュラやヴィリエ・ド・リラダンの作品を上演してきましたが、これほどの有名作家ですら、その真正の文学作品に劇場の扉が開かれるのを見ることができずに、長年上演を断念していたのです。

そしてもし数シーズン先にこの文学作品の生産が落ち込んだとしても、再演すべき文学作品がいくつもあるでしょう。たとえば『アルルの女』のように、かつては残念な結果に終わっていても、その後輝かしい成果を得た作品もあるのですから。

さらに暇を見て、外国の文学先品における独自の優れた試みにも注視しつづけるべきでしょう。外国のレパートリーを探索する音楽抜き文学紀行が大きな重要性をもち、そこから収穫が得られることを納得するために、トルストイの戯曲『闇の力』の例を持ち出すまでもないでしょう。

2. 俳優

I

いくつかの稀な例外を除いて³⁾、自由劇場で上演された作品の全てはアマチュアによって演じられました。つまり日常的にこの職業に就いているわけではなく、一般の劇場には登場したことのない、ボランティアの俳優です。

ここ3年の冬のシーズンで劇団自由劇場の核となったメンバーは、個人的な趣味として芝居を演じる様々な私的サークルから集まった若者たちでした。

これらの演じ手がプロの俳優たちに匹敵する、などと主張するつもりは毛頭ありません。

自由劇場の月例公演は何度か、演技の面で満足 of いくものだった、と評価されたことがありますが、それが

私たちの公演を見に来る観客の寛容さによるものであることを忘れるべきではありません。観客のみなさんも、その晩の俳優が単なる勤め人なり労働者なりで、好きな芝居のために一生懸命稽古していても、日々の仕事のために、それ以上うまくはできない状況にある、ということをよくご存じだったのです。

自由劇場の多様なプログラムのなかから、このあとの議論の前提とするために、『闇の力』の配役についてお話しさせていただきます。この晩には観客のみなさんがとりわけ寛容だったのか、あるいはにわか仕立ての俳優たちが、上演される機会の少ないこの傑作を演じるという光栄に浴して興がのっていたためか、劇評では、この戯曲の様々な登場人物が申し分なく、満足のいく形で(完璧に、とは申しませんが)演じられていた、と一様に評価してくださっていました。

1888年2月10日のソワレのプログラムに目をやってみると、トルストイのドラマの様々な役が、財務省の職員⁴⁾、警察署の書記係、建築家、化学者、行商人、酒屋、鑄造業者などによって演じられていました。ニキータ役のメヴィストはこの作品を演じたあとポルト=サン=マルタン座に入団しましたが、当時はまだ劇場で演じたことはありませんでした。

女性の役もかなりありましたが、同様に、仕立て屋、絹織物工、郵便局員などでした。

こういった若者たちは、日中の仕事を終えたあと、夜に稽古をするだけでした。自由劇場ではいつもそうでした。

フランス批評界において傑出した人物の一人⁵⁾が、演技のアンサンブルと声調を見て、一つの戯曲がこれほど見事に演じられたのを見るのははじめてだ、とおっしゃっていたのを、ここで引用しておいてもよいでしょう。ロシアの風習に詳しいヴォギユエ氏は、「両世界評論」誌に掲載された学術論文において、この作品の主要な登場人物が息をのむほどの真実味を持って再現されていたのに非常に驚いた、と語っていました。

それ以来、これらの見習い俳優たちは、ロンドンやブリュッセルで異なった種類の観客に出会い、こういった新しい観客からプロの俳優のように見られても、与えられた役割を十分に果たせないということはありませんでした⁶⁾。

3) この例外については、自由劇場に対して私利私欲を離れた貢献をなし、芸術に身を捧げてくれた方々の名を記し、せめてもの謝辞としたい。女優ではエミリー・ルルー、マリー・デフレヌ、アンリヨ、ナンシー・ヴェルネ、フェリシア・マレ、アントーニャ・ローラン、男優ではアンリ・メイエル、ラロッシュ、ケラヴァル、エミール・レイモンである。

4) [訳注] オーギュスト・ヴィストー、通称メヴィストはアントワーズのアマチュア演劇時代からの親友で、自由劇場創立メンバーの一人。

5) [訳注] 「フィガロ」紙のジャック・サン=セール。

6) 劇団自由劇場はこの3年でロンドンで10回の公演を行い、ブリュッセルでは5回のツアーを行った。さらにイタリア、デンマー

そしてこの3年で、自由劇場の俳優が10人前後パリの他の劇場に移籍しています。そのうち5人が現在オペオン座の劇団にいますが、残念ながら劇評が劇場支配人の注目を向けさせた才能をほとんど活用できないのか、あるいは活用するつもりがないようです。

II

この説得力のある実例を見れば、本物の劇場のための特別な、独自性を持った劇団を構築することができないものか、検討してみたいくなります。第一級の人物と才能を選んで劇団をつくれれば、非常に興味深い舞台ができるのではないのでしょうか。

この経験のない俳優たちが持っていたのは天分と熱意と知性だけで、古典的な教育は一切受けていませんでしたが、3年間にわたって『リュシー・ペルグラン〔の最期〕』〔アレクシ、1888年初演〕、『口づけ』〔ド・バンヴィル、1887年〕、『主人』、『男やもめ学校』、『闇の力』といった、それぞれ全く性格の異なる作品を演じるという大変な役割に身を捧げてきました。これを見れば、もしかして単にこの俳優たちに欠けていた正式の教育というものこそ危険なのであり、少なくとも無益で、とりわけ制度上の問題があるということが導きだされるのではないかと、と自問せざるを得ません。

私たちはここでいい加減な結論を出すべきではないと思っていますし、うぬばねに任せて軽々に判断を下したりせず、理論はつねに事実によって確認しなければならぬと考えていますので、以下の脱線は面白いものではないかもしれませんが、この教育について検討しておく必要があります。実際この教育に対しては、どれだけ声高に異議を申し立てても足りないのです。

III

私たちには立派な朗誦の学校がありますが、この学校は奇妙なことに音楽学校に融合され、ほとんど吸収されているといってもいいでしょう⁷⁾。この音楽学校の方が演劇教育よりもよほど重要で、より多くの特権を与えられているのです。ご存じのように国がこの二重の教育機関を助成し、維持し、運営し、管理しています。

ベルジェール通り〔コンセルヴァトワール〕には朗誦の4つの学級があって、それぞれの学級の指導は卓越した一人の俳優に委ねられています。実際、このゴー、ドロネー〔1826-1903〕、モーバン〔1821-1902〕、ヴォルム

ス〔1836-1919〕以上によい選択はあり得ないでしょう。このうちの2人はコメディ=フランセーズでの活動で非常に忙しく、これらの教授たちは自らに委ねられた教育のために週に2回、1回2時間の授業をしています。年間の授業はほぼ計8ヶ月の学期中に行われ、年間の授業時間はほぼ100から125時間程度という計算になります。それぞれの教授はこの授業を男女12名程度の生徒に振り分けているので、ある学級に入学した若者は多くても1年に10時間くらいしか直接に教えられることができないということになります。

このような制度から何を生み出すことができるのでしょうか。1年間学校に通った生徒は、教授からせいぜい1ダースくらいの助言をもらうのが関の山です。従って、ここでの教育はごく少数の古典劇の場面に限られていて、それがさまざまな気質・性質の生徒に、無差別に適用されているのです。

コンセルヴァトワールの実技試験で100行の場面をやって合格し、同じ台詞を3ヶ月間勉強して最優秀賞を取って、コメディ=フランセーズで全く同じ台詞をもらって晴れのデビューを飾った、という二枚目役の例を挙げることも簡単にできるでしょう。デビューが無事に済んで別の役を演じることになったら、最優秀賞をもらったこの俳優はどうやって役を組み立てたり何か新しいものをつくりあげたりすることができるのでしょうか。

年度末のコンクールのひどい結果を見て、誰もが不服を唱え、改革を訴えますが、それは現状では不可能ですし、無益でしょう。源泉が腐敗しているのです。

学生の選考は入学試験の結果ではなく、影響力のある人々の推薦や懇願や切願に基づいて行われています。演劇への情熱を持っていて、非常に素質に恵まれた若者でも、こういった押しに恵まれなければ、教室の扉を開けることができないのです。

今では入賞者のなかでも職を見つけられない者が何人も出るほどの惨憺たる結果となっています。先ほど簡略にお話しした条件のもとで4年間学んだ技術を全くものにできていない、どの劇場支配人も欲しがらない10人の最優秀賞受賞者が（名前を挙げることもできます）、パリの石畳の上をさまよっているのです。

この話はしてしまってもよいでしょう。コンセルヴァトワールの教授たち自身、この制度の効用を信じておらず、そのうちの一人〔ドロネー〕は親切心から生徒たち

ク、スウェーデン、ロシアから提案をいただいております、パリでの月々の仕事に差し障りのない期間にお伺いするというご提案をお受けしています。

7) [訳注] 現在の国立高等演劇学校、いわゆるコンセルヴァトワール。1946年までは「音楽・朗誦コンセルヴァトワール (Conservatoire de musique et de déclamation)」と呼ばれていた。

を自由劇場に送り、最良にして唯一の重要な学校である**観客**の前で仕事を学ばせているのです。

IV

我々の期待に答えて、劇作家と劇作品の新たな世代が姿を現しているのですから、この文学の再生によって新たな表現法が要求されると言うてよいでしょう。もっぱら観察と研究によってできている作品には、直感的で真実味のある、現実感が染みついた演技者、俳優が必要になります。

より柔軟でより幅の広い美学にもとづいて構想された、これらの待望された作品群においては、もう登場人物を特定の型にはめることはありません。かつての演劇では、いろいろな名前・筋・環境のもとに、いつでも同じ5つか6つの型にはまった類型が出てきましたが、この新たな演劇はもうそんな類型に基づいてはいないのです。より多様で複雑な人物像が舞台上上がってきたのですから、あらゆる役どころ⁸⁾を柔軟にこなすことのできる俳優の新たな世代が浮上してくることを疑う必要はありません。たとえば二枚目役でも、もう一枚岩であることはやめて、善人になったり悪人になったり、愚鈍になったり才気煥発になったり、礼儀正しかったり卑俗だったり、強かったり弱かったり、勇敢になったり卑劣になったり、つまり多様な側面がある、本物の生きた人間にならなければならないのです。

そのために俳優術も、かつてのレパートリーのように、身体的な特性や天分に基づいたものにはなりません。これからの俳優術は真実と、観察と、自然の**直接**の研究によって息づくのです。

ここでは他の解釈芸術において観察されたことが再び見出されます。たとえば絵画においては、風景画家はもはやアトリエではなく、自然と生のただ中で仕事をするようになりました。何世代にもわたって高名な俳優たちが繰り返し演じ、解釈し、確立していったいくつかの役にあわせて演劇の俳優を養成することは、もはやできないのです。より頭脳のな才能を持った俳優は、真実味と

正確さへと導かれていくでしょう。

新たな劇作品の文体はより日常会話に肉薄しているので、演技者も狭い古典的な意味で「語る (dire)」べきではなく、「しゃべる (causer)」ことが必要になりますが、これもやはり同じくらい難しいことなのです。

V

現在「**語りの技術 (art de dire)**」というときに意味するのは、単に生徒に過剰にはっきりとした発音をさせ、取り繕った声を与え、実際に生徒が持っている声帯とは全く異なる**特殊な**声帯を持たせる、ということです。60年前から、あらゆる俳優が声**を鼻にかける**ようになっていますが、それは単に、私たちのあまりに広すぎる劇場、音響上欠陥のある劇場では、観客に聞こえるようにするためにこのような発声法が必要だからです。また、鼻声は老いにくく、年を経てもあまり変わらないということもあります。

今日の演劇のあらゆる登場人物はやたらと手足を動かします。老人でも若者でも、具合が悪くても元気でも、学んだ技術に則って、同じように表現するのです。「**語りのうまい**」俳優たちはみな、登場人物に光を当ててより濃密な生命感を与えられるようなあの無数のニュアンスを断念しています。日常の言葉では非常に頻繁に起きる母音省略は禁止されており、「e」はすべて広い「e」になり⁹⁾、芝居の登場人物はわけもなく誰もが「r」にヴィブラートをかけます¹⁰⁾。この場違いでうんざりする「r」の発音は、いつも我らが悲劇俳優や喜劇俳優の演技をべたつかせているのですが、現実では、普通にフランス語を話していて、こんな発音で自分の話をとてとてさせようとする人はいません。

あまりに広すぎたり、間取りが悪かったりする私たちの劇場では、みんな普通に話さないだけでなく、**叫んで**すらいいます。不幸な俳優たちはあまりにこの必要性にさらされているために、街に降りていってもこの誇張、この大仰さを持ち込んでしまい、10人がおしゃべりしているなかでも一人俳優がいればすぐに分かる、というこ

8) [訳注]「役どころ emploi」とは、とりわけ古典劇の上演に関する俳優の分類である。1791年に劇場が自由化され、俳優が流動化するなかで、19世紀を通じてこの概念が契約上重要になっていった。悲劇俳優では「主役 premiers rôles」、「脇役 seconds rôles」、「王 rois」、「第三の役 troisièmes rôles」、前記に属する「腹心 confidants」などがある。役どころを限定した契約の場合には、俳優は自分の役どころに合わない配役を拒否する権利があった。しかしレパートリーが拡散し、演出家の重要性が高まっていくなかで、この時代以降「役どころ」の概念自体が徐々に失効していく (*Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, éd. Michel Corvin, Larousse-Bordas, 1998, sv. « Emploi » を参照)。

9) [訳注] フランス語においては通常口の開きの広い「e」(「ア」に近い「エ」と狭い「e」(「イ」に近い「エ」)の区別があるが、それが全て「広い「e」」になってしまうということ。Cf.「母音「e」は母音「a」に次いで口の開きが必要になる。なぜなら、他の三つの母音[「i」, « o », « u »]については、口を開きすぎないよりも口を開きすぎて失敗する方が多いのである。(Bénigne de Bacilly, *L'Art de bien chanter*, Paris, chez l'Auteur, 1679, p. 263)

10) [訳注]「r」を日常会話で一般的な口蓋垂音ではなく、歯茎ふるえ音(巻き舌)で発音する、という意味。旧体制下の「朗誦 (déclamation、舞台・法廷・説教壇など、一定数の聴衆を前にした公共の場での発言)」においてはこれが一般的だったが、革命後は「朗誦」の特殊な発声法が徐々に失われていく。この巻き舌による「r」の発音は現在でも声楽や方言などに残っている。

とになるのです¹¹⁾。

VI

劇芸術の他の部分においても、同じ変革を実行しなければなりません。舞台装置の大きさが今日の生活環境に見合ったものになれば、登場人物も本当らしい枠組みのなかで動くようにし、因習的な意味でいう「**タブローをつくる**¹²⁾」ことを常に心がけるのはやめなければなりません。観客は単純かつ適切に展開する内奥のドラマを、日々の生活を生きる現代の人間の単純な身ぶり、適切な動きを味わうようになるのです。

厳密な意味での演出上の動きも修正されるでしょう。俳優が客席の前でポーズを取るために自分の行動範囲である枠からしょっちゅう飛び出すこともなくなるでしょう。俳優は家具や小道具のなかで動き、登場人物を定義し組み立てるために不可欠になった数限りないニュアンスや細部描写によって演技を拡張していくのです。

純粋に機械的な動きや声による芸^{エフネ}¹³⁾、経験的で冗長な身ぶりは、演劇の筋の単純化と現実への回帰によって消えていき、俳優は自然な身ぶりへと導かれ、**単なる声の芸を役を組み立て**に置き換えていくでしょう。日常生活に使う本物の小物が表現を支えることになるでしょう。転がっている鉛筆やひっくり返されたコップが、ロマン主義演劇の誇張された大言壮語と同じくらい観客の心にとって意味深いものとなり、強い効果をもたらすようになるのです。

VII

それに、こういったことは一見すると大転換であっても、実は伝統のなかの偉大な模範への回帰であり、フランスの舞台に栄光を与えてきた最も名高い俳優たちも単

純な方法のおかげですばらしい効果を得てきた、ということも指摘しておくべきでしょうか。

ラシーヌのうちに先人やライバルたちが込めた以上の自然さを探ろうとしたクレロン嬢〔1723-1803、「現代の俳優術」を参照〕の教えが、私たちの背後にあるのではないのでしょうか。

パリ公演の際に賛嘆の念を抱きながら見たイタリアの悲劇俳優サルヴィーニ〔1829-1915〕は、その手数控えめさゆえに私たちの心を打ったのではなかったのでしょうか。

そしてコメディ=フランセーズで現在最古参の座員となっているゴーは、本当に**現代的な**長い一連の創作のなかで、役の組み立ての単純さと独自の真実味によって、すばらしい芸術の力を打ち立てていったのではなかったのでしょうか。

ムネ=シュリーは『ハムレット』〔デュマとポール・ムーリス作、1886年〕(第2景と第4景〔3. IIを参照〕)において、単純さというか、ほとんど平俗さでもいべきものを使って対比を出すことで、俳優人生のなかでも最も高度な、最も興味深い着想を求め、得ることができたのではなかったのでしょうか。

そしてレジャーヌ〔1856-1920〕やフェーヴル〔1833-1916〕やデュピユイ〔1824-1891〕やサン=ジェルマン〔1832-1899〕といった今日の最良の俳優たちは、とりわけ自然を目指し、真実へと肉薄した俳優ではなかったのでしょうか。

モリエールは二度か三度にわたって「話すように演じる」必要性を念入りに確認したのではなかったのでしょうか。そしてモリエールの mascarade は「さわり」を強調することができない、あるいははたがらない俳優を笑いものにしたのではなかったのでしょうか¹⁴⁾。

11) [訳注] Cf. 「[コンセルヴァトワールでの教育は] 俳優の人格を分裂させる (dédoubler) に至る。街中での振る舞いや声をそのまま残して、それに約束事の振る舞いや声加わるのである。[...] この国では、俳優は決して消えることのない人格分裂の刻印を押されていて、それによって俳優であることが一目で分かってしまうのだ。」(E. Zola, « Les Comédiens », *Le Naturalisme au Théâtre* (1881), in *Œuvres complètes*, éd. E. Fasquelle, Paris, Typographie François Bernouard, 1928, p. 115.)

12) [訳注] 「タブロー」の原義は「絵画」で、演劇用語としては、「一幅の絵画のように場面を構成する」という文脈で使われる。リトレのフランス語辞典(1853-1872)の« tableau »の項によれば、「演劇用語、数秒間観客の目にさらされる登場人物の集合。父親が腕を伸ばし子供たちへの神のご加護を祈る：タブロー。」つまり「タブローをつくる」とは、歌舞伎の見得のように、重要な場面である程度動作を止めて絵柄を見せる技法である。ディドロのタブローの理論は19世紀において意外な発展を遂げたわけである。

13) [訳注] 19世紀演技論において重要な概念で、タブローとも関連している。ここでいう「受け狙いの芸/効果 (effets)」とは、観客による拍手・歓呼・注目といった直接の反応 (effets) を狙って、技倆やお決まりのポーズなどを見せつけたり、決めぜりふを言うこと。19世紀前半に書かれた演技マニュアルにおいては、「一つの戯曲にはつねに、場合によって拍手あるいは笑いや涙を誘う箇所として、伝統や作者自身やその役を演じる役者によって指定される一定数の箇所がある」とされている (Aristippe, *Téorie de l'art du comédien ou Manuel théâtral*, Paris, A. Leroux, 1826, p. 142, « Effets »の項目)。これについてはアントワヌの『自由劇場の思い出』に重要な例が見られる。「コクラン・カデ〔1848-1909〕が〔中略〕私の稽古を見てくれたときには、コクランが「効果 (effets)」と呼ぶところのものを練習することに、わたしにはかなり過大に思える重要性を付与しているように思えた。「どれだけ面白いことになるか見ていてごらん」といいながら観客に目くばせして、演技を中断するこの手法は、わたしがやろうとしていることのまさに逆のことだった。」(1887年5月26日付、A. Antoine, « Mes Souvenirs » sur le Théâtre-Libre, Paris, Arthème Fayard & Cie, 1921, pp. 39-40.)

14) [訳注] Cf. 「役者が間を置いて、ここが喝采のしどころと教えてくれなかったら、どこがさわりなのやら、わからないじゃありませんか。」(モリエール『才女気取り』鈴木力衛訳、第9場、 mascarade 侯爵の台詞)。

VIII

多少逆説的に思えるでしょうが、こういう命題を提示してみてもよいでしょう。**俳優においては、職人芸は芸術の敵である。**

ここでいうのは異常に発達し、すべてを覆いつくすようになった職人芸、あまりに決まり切った巧妙な手口のこと、これは個性を窒息させ、演劇の演技者にとって最も重要な資質、つまり**情動**を抑制してしまいます。情動とは真の芸術家であるような俳優を貫く、一種の分裂した (dédoublé)¹⁵⁾ 特殊な感受性のことです。

そもそも他のあらゆる芸術分野と同様、演者を揺り動かす誠実さや胸の高まり、この種の確信や特異な熱氣こそが、最も貴重な天分なのです。

現在行われている演技教育は、この特殊な神経の高まりの火を消し、あらゆる気質を平準化してしまいます。個性的な人物は珍しくなっていくます。だから、我々が偉大な役者たちは生徒としては凡庸な成績だったということ認めなければなりません。なぜなら、こういった役者たちの芸術的気質は、偏狭な排他性を持った伝統と教育に対しては反抗的だったからです。パリで有名な俳優10人のうち、コンセルヴァトワールのコンクールで注目されていた俳優が何人いるのでしょうか。

スタンダールは、完璧な戯曲の上演というものを見たことがありますか、と聞かれて、こう答えました。「ええ。昔イタリアで、納屋でやっていた凡庸な役者の芝居でした。」

スタンダールが言おうとしていたのは当然、世に出ない無名の俳優たちが演技したときの**アンサンブル**のことでした。スタンダールの言葉は適切なものだと思います。なぜなら、演劇において**アンサンブル**ほど絶対的で甘美な悦びがあるのでしょうか。この楽しみは今日ではほとんど不可能であることを認めなければなりません。ヨーロッパで最も傑出した俳優集団であるコメディ=フランセーズですら、私たちにこの楽しみを与えてくれることはできません。本当に事件になるようなアンサンブルがどんなものかを理解するには、もう何年も前に遡って、たとえば初演時の『友人フリッツ』[エルクマン=シャトリアン作、1876年にゴーラによって初演]を思い出さなければなりません。

今日ではコメディ=フランセーズも、**スター**のシステムが劇芸術に(そして劇場支配人の金庫に!)大きな過ちをもたらしたパリの他の劇場と同じ状況に陥っています。どこの劇場で一晩過ごしても、一人か二人の第一級の俳優がご満悦にしている、全てがその周囲を回り、全てがその俳優たちに従っているのを見ることになりません。ですが厳密に芸術的な観点からいえば、このような状況では、劇作品の均衡やバランスやハーモニーといったものはどうなるのでしょうか。この意見を現在のどんな俳優にぶつけてみても、その俳優は舞台の上では自分に割り振られた部分のことに関心を持たないでしょう。作品全体のバランスを壊してでも、自分の役を發展させて重みを増し、受けを大きくすることしか考えないでしょう。

すでに成功を得ている、活発な知性を持った、コメディ=フランセーズのあるとても若い俳優が、現代劇の傑作の一つの第3幕で、灯りと手紙を持って行くことになったのですが、こんなことを言われて、とても驚いていました。「でもあなた、今夜この地味な役どころを受け取って、これだけの才能と繊細さと巧妙さをお返しになるというのは、「与えられた登場人物をそれにふさわしい位置に置いておく」という俳優術の根本的な原則の一つをお忘れですね。「**与えられた登場人物をそれにふさわしい位置に置いておく**」という俳優術の根本的な原則の一つをお忘れですね。灯りと手紙を持って行くというあなたの役どころは、作者が筋の運びを早めるために思いついた、本当にちょっとした出来事に過ぎないのです。作者の意志によってこのドラマの主役の一人であるバルテ嬢に観客の全ての注意と関心が集まっているときに、あなたがバルテ嬢に手紙を渡しながら『スカパンの悪だくみ』と『才女気取り』と『粗忽な男』全5幕を演じる手段をお見つけになったとしたら、寛容な観客からは拍手を浴びるでしょうが、ドラマのなかには無駄な要素を入れることになり、あなたが演じていらっしゃる作品の巧みな構成を傷つけてしまうことになるのです。」きっとこの若者は何を言いたいのかよく分からなかったでしょうが、これが今日の演劇の期待の星の一人なのです¹⁶⁾。

15) [訳注] これはアントワヌ特有の用語であり、「別の人物を心身共に生きるために、自分を完全に消し去る」(A. Antoine, « Mounet-Sully et le Paradoxe sur le comédien », in *L'Information*, le 28 juillet 1919) ことを意味する。「現代の俳優術」にも繰り返し出てくるこの概念についての唯一のまとまった論考は拙稿「アントワヌの演技論を支えるいくつかの主要な概念について」(東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻表象文化論分野修士論文、2001年), pp. 97-131 であろう。このパンフレットと同年に『ジキル博士とハイド氏』の仏訳が出版されていることも参考にしていよいよかも知れない。

16) [訳注] シャルル・ル・バルジーのことであると推測される。ル・バルジーはアントワヌがコンセルヴァトワールの入学試験を受けて不合格になったときに合格し、卒業後コメディ=フランセーズに入団した。アントワヌからル・バルジーへの手紙も参照(1893年10月24日付、*L'Invention...*, pp. 90-95)。

IX

というわけで、アンサンブルに優れた劇団のモデルは、同じくらいの素質、中程度の才能、単純な人間性を持ち、常に、何があってもアンサンブルの根本的な法則に従うような30人ほどの役者の集団、といったところでしょう。

ブリュッセルでのドイツのある劇団〔マイニンゲン座〕の公演の際に、サルセー氏が「ル・タン」紙の劇評欄で、この公演を見たある観客〔アントワヌ〕による観察を公表しています。この考察を引用すれば、以上のアンサンブルをめぐる考察の最良の補足となるでしょう。〔以下、アントワヌからサルセーへの手紙の引用¹⁷⁾、中略〕

X

このプロジェクトを検討するなかで、今日の演劇システムにおいて改善可能な要素をここまでいくつも吟味してきたので、ある非常に重大な問題について、口を閉ざすわけにはいかないでしょう。それは演劇における奢侈という問題です。

ここまでの話で、金ぴかのけばけばしい演出に慣れている観客も、双方でつぎ込んでいるお金で、よりよいもてなしを受けることが可能であるということが分かってきました。ここでは女性の装いという問題があまりに大きな重要性を持つようになったことについて考えたいと思います。

才能のある若い女性は必ずしもモスリン¹⁸⁾を着る必要性はないということはお分かりになるでしょうが、服装における奢侈が本当に異常な規模になっていることにも気づかなければなりません。女優が一つの役を演じるための服装に、12,000フランあるいは15,000フランをつぎ込むのを見るのも稀ではありません。これは一年間の給料に相当します。ここでは道徳の問題を論じることはできませんが、舞台に立つ女性が自分の給料だけでは全く暮らしていけないことは確かです。

自分の劇場の女優に、自分が与えている給料とは全然釣り合いの取れないような装いを平然と要求する劇場支配人がいるということも言うべきでしょう。ここでは演劇という産業が恋愛関係から利益を上げる商売に、少々近づきすぎています。この話はこれくらいにしておきましょう。

ですがこの装いの問題を考えると、どうしても先ほど演技についてお話ししたことと同じ水準の考察へと導か

れます。

私たちの女優が何が何でも、どんな役であろうと高価な奢侈を見せつけなければならないという必要性に駆られているために、パリの第一級の劇場においても、小間使いが50ルイ〔1ルイ＝20フラン〕のドレスを羽織り、公爵夫人のように着飾っているのを見るのは稀ではありません……。社交界を扱った作品が有名な仕立屋の新作のテーマを供給しようということを認めることができないわけではありませんが、演じる役の性格にふさわしい服装を女優に要求するのもおそらく無益なことではないでしょう。

あまりに真新しいドレスに動きを取られて、自分の装いを乱さないようにすることで頭がいっぱいになり、このような一番どうでもいい配慮で自分の演技を歪めて動きを妨げてしまうような女優を見ることほど不当で不愉快なことはないでしょう。アンジュ男爵夫人や椿姫は一日中スカートを試着していた訳ではないということを、女優に理解してもらおうよう試みてもいいでしょう。なので、あまりに真新しいドレスに動きを取られて、自分の装いを乱さないようにすることで頭がいっぱいになり、このような一番どうでもいい配慮で自分の演技を歪めて動きを妨げてしまうような女優を見ることほど誤っていて不快なことはないでしょう。アンジュ男爵夫人や椿姫は一日中スカートを試着していた訳ではないことを、女優に理解してもらおうよう試みていいでしょう。なので、才能ある若い少女が10ルイのドレスでそれを証明し、舞台に立つ前に別の収入源をつくってしまうような必要はない、ということを示してくれる機会でもあればよかったです。

XI

過剰な厳格主義に思われるかも知れませんが、一見したところつまらない問題に見えるとしても、実際にはより重大な問題であることを確認しておきたいと思えます。金銭ずくの恋愛や色事の斡旋は、これまで特殊な業界とショー的な演劇のなかで入念に保持されてきましたが、それが高級な舞台にもいよいよ浸透してきています。ですが、**女優がこのようなことを気かけながら真面目に仕事をすることは不可能です。**

観客はすばらしいドレスや極めて優雅な服装に喜んで見えますが、こういった壮麗な衣装を身につけているのが才能ある女性だから信用しているのです。現代演劇のヒロインたちはかつて初演時には、ローズ・

17) [訳注] この手紙は *l'Invention...*, pp. 56-60 に掲載されている。

18) [訳注] 薄手で透明感のある平織物。19世紀に大規模な工業化がなされて流行し、とりわけ舞台衣装に多く用いられた。

シェリ〔1824-1861〕やエメ・デクレ〔1836-1874〕その他多数の簡素な衣装を着た女優たちによって演じられていたのですが、その役を受け継いだ女優たちが、同じ登場人物を奢侈のひけらかしや仕立屋の宣伝の口実に変容させてしまった現在では、それも受け入れられなかったかも知れません。

3. 演出

I

ここで演劇における演出の有用性やその決定的な重要性について論じるという無益なことをするつもりはありませんが、何年も前から、二、三人の劇場支配人による豪華で常軌を逸した幻想の産物に駆り立てられて、観客が純粋に装飾的な部分に対する嗜好を強く見せるようになったように思われます。

当時最も思慮深く賢明な演劇人の一人であったペラン氏¹⁹⁾は、この渴望をよく見抜いていたため、コメディ=フランセーズの古いレパトリーの装置を全て新しい図面で建て直させました。

これまで、結局のところ独創的な装飾のための単なるモチーフに過ぎなくなるような作品を書くだけのために、多くの大劇作家たちが苦闘していたといってもよかったです。

私たちに、ヨーロッパでも第一級の舞台装置画家のための学校があります。背景画をつくらせたら、我々が大画家たちの右に出るものはいません。だとすればなぜ、私たちのうちでイギリスやドイツの演出を見る機会を得た人々は、我々がパリの劇場の最も完璧で最も壮麗な舞台装置を見て感じるよりもずっと深く強い芸術的印象を与えられたのでしょうか。

アーヴィング〔1838-1905〕の舞台をロンドンに見に行ったフランス人たちはみな、そこで想像もしなかったものを見て、感嘆の念を抱いて帰ってきました。この点に関しては俳優も舞台技術者も、誰もが一致していました。

パリで書かれた劇作品は世界中で上演され、そこには

第一級の古典劇の演じ手が出て、パリは演劇芸術においてこれまでずっと疑いの余地のない優越性を誇ってきたというのに、純粋に物質的な観点からは外国の偉大な演劇よりもずっと落ちるとするのは驚くべきことではないでしょうか。

II

そうなのです！私たちはうぬぼれを抜きにして、はっきりとこう言わなければなりません。舞台のイリュージョンという観点からは、私たちはまだ芸術の幼年期にあるのです。

10の情景がある作品を幕間抜きで上演するのに十分な設備がそなわっている劇場は、私たちの劇場のなかには一つもありません。コメディ=フランセーズが『ハムレット』を上演したとき、当然外国の演出に学ぼうとしていたのですが、半分は装置を割愛しなければならず、とても美しく目を引きつけられる建て込み装置ではありませんが、8から10の情景のうち3つか4つを見せてくれたに留まりました。

私たちはまだ、空気感も奥行きもない滑稽な背景幕の段階にいるのです。これがあれば全く漠然としたものになることは避けられますが、次の情景を準備する作業がうるさくて物語の進行が妨げられたり、むき出しの照明が当たる脚光から3メートルのところまで平気で階段が描いてあったりして、そのまやかしぶりに疑念を持たせてすらくれないのです。

最も設備が充実していて最も舞台袖のスペースが広いシャトレ座の舞台ですら、こんな子供じみた手段に頼らなければ何も上演できないのです。我々が劇場支配人たちは、時間を稼ぐために、いまだに舞台装置のうえに家具を描かせているのです。

III

こんなことの全てを改善してみるのも悪くないでしょう。アントワーヌ氏が自由劇場の新たな舞台の図面を描いてみたのはそのためなのです。

19) [訳注] ペランの活動はアントワーヌ以前の演出事情を知る上で重要なので、少し詳しく紹介しておこう。エミール・ペラン(1814-1885)は画家・背景画家として出発したのち、オペラ=コミック座(1848-1857)、オペラ座(1866-1870)の支配人を歴任。1871年にコメディ=フランセーズの支配人に就任し、在職中に死去した。アントワーヌはペランの指揮による厳しい舞台稽古の様子を詳細に描写し、「劇場支配人のモデル」であるとしているが、同時にペランを「厳密な意味での演出家ではない」とし、その理由として、舞台装置や家具に最大の関心を抱いていて、俳優の動きについてはむしろ作者か「週番 *semainier*」に任せていた、ということを挙げている。この「週番」の制度は、1875年に「舞台総監督 *régisseur général*」を務めていた俳優レニエが引退した際にペランが創設したもので、「運営委員会 *Comité*」に属する6人の俳優が週ごとに舞台の責任者となり、支配人に詳細な報告をする義務を負っていた(A. Antoine, *Le Théâtre, op. cit.*, t. I, p. 34; p. 47; pp. 175-176)。ペランはオペラの経験を活かし、平台や階段をふんだんに使った壮麗な舞台装置を造り、選び抜かれた実物の家具を配置して人気を得て、コメディ=フランセーズに記録的な収益をもたらしたが、サルセーには「過度な」演出への出費を批判されていたという(Emile Fabre, *La Comédie-Française, Paris*, NRF, 1942, p. 98)。

ドイツ人たちは装置の照明法や投光技術においてかなりの完成度に達しています²⁰⁾。

ロンドンのクライテリオン劇場のウィングダム〔1837-1919〕は、極度に複雑な転換も、無音で何回でも、非常に単純かつ手軽な操作で実行できる機械仕掛けの舞台を使っています。

アーヴィングはエキストラの動きを丹念に制御してアンサンブルを作り上げ、旅行者たちを驚嘆させています。

イギリスのほとんど全ての劇場は、舞台装飾のなかで立体の小物や自然の植物や造花を非常に巧妙に使っています。

ザクセン大公劇場のマイニンゲン一座は、目を引く多彩な建て込み装置をつくる技術を高度に発達させました。

これらの全てを適用しなければならないのです。

IV

この実験的なプログラムをさらに発展させてみてもいいでしょう。リアリズム演劇の現代的な作品においては、私たちが住んでいるアパルトマンや今日の室内装飾に見合った、非対称で多様な建て込み装置を実現するために刷新しなければならないことがあります。

全て木工で建てられた装置が発揮するにちがいない新たな効果を理解しなければなりません。

野外の情景では、タブローを小さくしている舞台裏や文字幕や不自然な枠を完全になくすことを試みるべきでしょう。

また、現在使われている手法とは異なる方法で舞台装置を描くことで、全く新しい立体感、生命感、自然さ、格別の新鮮さが得られると考えている技術者もいます。

実際のところ、考慮すべき領域は広大ですが、近年の科学が発見した水力や電力などを活用した設備をそなえた、図面案にあるような広い舞台で、簡便かつ**経済的に**実現可能なことを考えていけばよいでしょう。

V

自由劇場の舞台の間口は12メートルになります。これはタブローの性格に応じて大きくしたり小さくしたりすることができるでしょう。相当な奥行きがあり、特別な舞台機構を備えていることで、あらゆる舞台の構想を

容易に実現することができるようになるでしょう。

C — 新自由劇場の体制

新劇場が建築されるのは、オペラ座から遠くない、大通りに面した場所になるでしょう。

新劇場の名前は「自由劇場」となります。この冊子に付属の図面どおりの設計で、客席数は900となります。この大きさであれば、俳優が自然な声域で話しても、劇場内のどこでも容易に聞き取ることができるようになります。

席料は今日の諸劇場の平均に比べて50パーセント安くなるでしょう。

この劇場の装飾、舞台袖、ホワイエ、物質的設備については、最も合理的な設備を備えた外国の劇場に倣って、全く上で詳細に述べたとおりになります。

パリにはまだ導入されていない機構や照明や舞台袖を備えた舞台によって、いかなる劇の構想でも、それがどんな規模、どんな性格のものであろうと、幕間なしで実現できるでしょう。

パイロイト〔祝祭劇場〕式に設置されたオーケストラボックスによって、必要があれば、音楽の演奏も可能になるでしょう。

自由劇場は男女35人の俳優からなる劇団を擁することになります。俳優たちは年俵を受け取り、利益の配当にも与ります。この俳優たちは劇場支配人が割り当てるあらゆる役どころを演じます。一つの作品の重要な役は複数の俳優によって交代で演じられます。俳優の名前がポスターに出ることは決してなく、そこに記載されるのは開演時間と上演される演目と作者の名前だけになります。

どんな作品でも、2週間ごとに入れ替えられます。当たりを取った作品に長々とかかずらっていると渋滞が生まれ、作品制作のリズムに遅れが生じてしまいます。

1シーズンには16の作品が上演されます。

それぞれの作品のはじめの数公演は窓口では販売されず、記者や招待者や自由劇場の名誉会員によって構成された客席の前で演じられます。

自由劇場名誉会員は、新たな体制のもとで特権を保持し、以前と同じ年間会員料金で年間会員席を持つ権利を有します。名誉会員はシーズン中の16作品全てを観ることが出来ます。

20) [原注] とりわけ『エスクリルモンド』〔ジュール・マスネのオペラ、1889年〕における狩猟の場面の奇妙な登場の仕方と、ロンドンにおけるリシラム劇場〔アーヴィングの本拠地〕やマイニンゲン一座の電気照明とを比較する機会を得た方はお分かりのことでしょう。[訳注] コメディ=フランセーズとオデオン座に電気照明が導入されたのは、自由劇場創設翌年の1888年のことである。150名以上の死者を出したという1887年5月25日のオペラ=コミック座の火災がその契機となった (A. Antoine, *Le Théâtre, op. cit.*, pp. 199-201)。

検閲による困難が生じた場合には、その晩に限ってかつての自由劇場の形式に戻し、論議の的になった作品を一般販売なしで上演します。

その他の全ての点においては、自由劇場は通常の劇場の範疇に入ります。上演作品の選択、演出、配役はアントワヌ氏一人の指揮のもとに行われます。

D — 結論

最後に結論を出すのではなく（それは読者にお任せしましょう）、ご寛恕のほどを乞いたく存じます。

来年度において自由劇場が担うことになるであろう新たな格別の責務を説明し、納得していただくため、私たちは真実を声高に叫ばなければなりません。この作業の唯一の功績は、今日演劇についてそこかしこで言われていることをまとめ上げ、簡潔なかたちで公にしたということでしょう。

すでに冒頭で、あらゆる誤解を斥けるよう心がけました。私たちは先人に受けた恩義を返すために、意見を述べる必要がありました。批判の矛先を緩めようとは思いませんでした。真実を述べているという確信があったので、真実の全てを述べなかつたり、打算による留保や言葉のあやで真実を薄めたりすることは忌むべきことだと思われました。

自由劇場においては、いかなる形においても、利得や投機といったことが問題になることはない、ということはお分かりいただけたのではないかと期待しております。

そしてここで、この作業にはやむを得ぬ欠陥もあるということをご考慮いただければと存じます。今シーズンに予定されていた非常に多くの公演をこなしながら、同時にこの計画を仕上げ、そのための多くの作業を進めなければなりませんでした。

ここまで書いたことは、きっと私たちが言いたいことを十分伝えられるものにはなっていないでしょう。文章を書くのは全く私たちの仕事ではないのですから。正直に申し上げるのですが、もっと才能をお持ちの方々に、ここで十全に解明できなかった芸術上の問題を改めて取り上げ、検討していただけないものかと、私たちは切に期待しているのです。もしパリで劇芸術とその未来に関心を持っているみなさんに、こういった問題について注意や関心を寄せていただくことができたとすれば、それで十分でしょう。

私たちは、公共の利益に属すると信じるあること成し遂げようとしています。それは、フランス文学によって、そしてフランス文学のために生きる劇場のモデルをつくるということです。みなさんのご支援をお願いいたします。私たちは三年間、誠実な情熱家たちに対してパリのみなさんが注ぐご厚意を賜りつづけたために、このような呼びかけに踏み切ったのです。私たちが誇りとする、ささやかながら実り多いこの経験を、私たちの私心のなさ自由劇場の未来とを保証する担保として受け取っていただければ幸いに存じます。

（訳：横山義志）