

アンドレ・アントワヌ 「演出についてのおしゃべり」¹⁾

André Antoine, « Causerie sur la mise en scène » (1903)

演出についての私の考えを話してほしいというご提案をいただきました。演劇人が仕事に明け暮れるせわしない日々を送っていることはご存じでしょう。考え事をするよりは動くことの方が多いわけですし、休みのときにたまたま同業者の間で自分たちの仕事について話すことがあったとしても、互いに言葉半ばで分かるので、こういった話し合いはかなり単純なもので、理論的な話には全く慣れていないのです。みなさんもたぶん旅先や散歩の途中で、工事現場で一生懸命石を切ったり梁の木材を切ったりしている労働者を見かけることがあったでしょう。それでちょっとした気まぐれで、その人に作っている家とか壁とか橋とかについて聞いてみたとしたら、その人は仕事の手を止めて、今している作業のこととか、どうしてそんなことをしているのかとか、何の役に立つのか、といった話をしてくれるでしょう。今日の私は、そんな不器用で教養のない話し相手になってしまったような気分です。そんな人がやるように、私も自分にできる範囲で、自分がしている仕事についてお話ししてみますが、至らないところがあったとしても、私の誠意に免じてお許しいただければ幸いです。

そもそも、演出とは何でしょう。

今日最も定評のある演劇人の一人であるボレル氏²⁾が、1900年の演劇博覧会の集会で、私たちの芸術を非常に正確かつ絶妙な表現で定義してくれていますので、その言葉をぜひ引用しておきたいと思いますし、引用するのが義務でもあると思います。

「演出という敬意と的確さの技法^{シアンズ}、強力かつ繊細な芸術がなければ、多くのドラマは一世紀以上生き延びることはなかったでしょうし、多くの喜劇が理解されずに、多くの戯曲が当たりを見ずに終わったでしょう。

草稿を見て作者の考えを明確に理解し、戸惑っている俳優にそれを時間をかけて的確に説明し、一分

ごとに戯曲が姿を現し、立ち上がっていくのを見守っていきます。戯曲が舞台上の演技において、その最も微妙な細部に至るまで、そして時として書かれたテキストと同じくらい雄弁な沈黙に至るまで、きちんと表現されているかどうか確認します。ぼうっとしていたり不器用だったりするエキストラに居場所の指示を出し、様式を与え、端役と大俳優とを一つのアンサンブルにまとめあげていきます。自分に委ねられた作品に適切な解釈を与えるために、あらゆる声、あらゆる身ぶり、様々な動き、雑多な物事の全てを調和させていきます。

それが終わって、準備段階の稽古をきちんと冷静に成し遂げたところで、物質的な側面に取り組みます。機構係や大道具係、衣装係、室内装飾係、電気係に、時間をかけて的確な指示を出していきます。

作品のこの二番目の部分が仕上がると、これを一歩目の部分とつなぎ合わせて、できあがった家具のなかに演技を入れ込んでいきます。全体を、完成に向かっていく仕事を注意深く上から眺めます。観客の趣味や習性を適正な限りにおいて考慮に入れ、理由もなく危険な要素は取り除き、冗漫な部分は削り、拙速な仕事の結果である細部のミスをなくしていきます。

関係者の意見を聞き、独立した自分なりの判断でそれぞれを吟味し、あるいは斥けます。最後に、鼓動の高まりを聞きながら、手を開いて合図を出し、多くの人々が見守る中で、作品を登場させるのです！ すばらしい仕事ではないでしょうか。この世で最も興味深く、魅力的で、繊細な仕事の一つなのです。」

これよりも明瞭で芸術的な表現をあえて探そうとは思いません。私が思うには、現代の演出は、小説において描写が果たしている役割を、演劇において果たすもので

1) [訳注] 翻訳に際しては、以下を底本とした。Jean-Pierre Sarrazac et Philippe Marcerou, *Antoine, l'Invention de la mise en scène*, Paris, Actes Sud / Centre National du Théâtre, coll. « Parcours de théâtre », 1999, pp. 106-120. 初出については以下の通り。La Revue de Paris, Le 1^{er} avril 1903, pp. 596-612. なお、訳注は底本の編注を参考にしている。

2) [訳注] ボール・ボレルは1882年までオデオン座の支配人を務め、その後、妻で女優のレジャヌとともにヴォードヴィル座とジムナズ座を買い取った。

なければならぬと思います³⁾。演出は単に筋に適切な枠組みを与えるのみではなく、その真の性質を決定し、雰囲気を作り出すものでなければならぬのです（実際今日ではそうなっている場合が一番多いでしょう）。

これは重要な役割ですが、全く新しい役割でもあります。我々がフランス古典劇はこういうことをほとんど教えてくれなかったのですから。結果として、この二十年間かなりの努力がなされたというのに、一つの原理も導き出されず、基本原則が打ち立てられることもなく、講座が開かれることもなく、スタッフが養成されることもありませんでした。

モンティニ〔俳優・劇作家・ジムナズ座支配人、1812-1880〕、ペラン、ポレルといった、独自性を持った自由な精神の持ち主である何人かの演劇人が、現代の劇作品を上演するうちに必要に駆られて、率先して古い鋳型を壊しはじめました。ですがその効果が出るのには時間がかかりました。これらの方々ご自身も、またこれらの方々のために働いていた人々も、古典主義の慣習に縛られつづけていたのです。

こういった方々に学んで、その直接の影響を受けて、目標は違いましたが、私たちはこうして着手された仕事を引き継ぐことができました。私の番が回ってきたときには、自由劇場の仲間たちが持ち寄ってくれた、より生き生きとした、より束縛から解放された作品によって、さらに新たな条件と必要性が課せられました。

私がこの業界に入ったのはとても遅かったのですが（ほとんど30歳近かったのです）、ゴーやコ克蘭〔・エネ、1841-1909〕といった俳優の天才的な芸に魅せられて、直感的にこれらの師から直接に学びたいと思ってコンセルヴァトワールを受験してみたものの落とされたので、経験がないことを埋め合わせるものとして、古い知識に足を取られたり、因習が障碍になったりしないという利点がありました。私は良識と論理とに導かれて演劇を学んだのです。きつかつても、演劇というものはじまったときには、同じようにしていたのでしょう。

かなり以前から、15年くらい前でしょうか、演劇のまろもろに非常に興味を惹かれ、しがたない勤め人の趣味として芝居を見ていた時から、演出にしても演技にしても、俳優の職人芸とそれに迎合する観客が、単純さや生命感や自然さを押し殺してしまっていることに気づいていました。

鉄を打っているうちに鍛冶屋になる、といえますね。

私のまわりにいた人たちは、作家も俳優もみんな新人で、先入観やゆがんでしまった伝統とは無縁だったので、自分たちにとって一番真実だと思えるもの、明確だと思えるものを最大限実現しようと思いました。というわけで、理論よりも実験や実践が先行していたのです。

だから演出というものは、もう一度言っておきますが、まだ生まれたばかりの芸術なのです。前の世紀に筋書き劇や状況劇が出てくるまでは、この芸術の誕生を決定づけるような要素は本当に全くなかったのです。

我々が劇文学の最初の現れ（教会から飛び出した儀礼でしたが、場所が野外になってもやはり厳粛なものでした）にまで遡るまでもなく、フランス古典劇は、何世紀もの間、私たちが言う意味での「演出」というものは必要としていなかったと言っているでしょう。

宮殿にしても、広場にしても、サロンにしても、背景幕が一枚あれば十分だったのです。

他方、俳優についても、王様や貴族から宮廷で着る衣装を拝領することがよくあって（たとえばリシュリユーが『ル・シッド』初演時〔1637年〕にベルクールに騎士の衣装を与えたりしています）、俳優はただただお歴々の前に盛装をして登場し、演じたり役を生きたりするのではなく、台詞を朗誦することだけを心がけていたわけです。

舞台上の左右両側が身分の高い観客によって占められていたことを思い出してください。それではどうにも動きようがないでしょう。ヴォルテールが自作悲劇の一つで見せ場の装置が入るようにこの観客たちを舞台から下ろしたことで、有益な仕事の先駆けとなりました⁴⁾。ですが俳優はといえば、まだ古い考え方にどっぷり漬かっていて、全くその動きについていきませんでした。せいぜいルカン〔1729-1778〕のように、長くつづいた慣習のせいで濫用されるようになった場違いの兜やかつらや半ズボンを取り除いたくらいのものでした。同様に俳優のそばでは、はじめに舞台の上にあがることを許された闘入者たちはやがて騒々しく無遠慮な貴族の一群となり、芝居の間中、舞台上で野次を飛ばし合ったりしていたのです。毎晩私のすぐそばに、条例に従って狭い持ち場に陣取ってくださっている消防士さんがいらっしゃるのですが、自分の場所が往時の才気煥発な侯爵の席だったなどとは夢にも思っていないでしょう。今の演出家や俳優はこういった古い慣習のもっとひどい痕跡が残っていないだけでも幸運だと思うべきですね！

3) [訳注] Cf. 「舞台装置は絶え間ない描写であって、小説の中でなされる描写よりもはるかに正確で心打つものであり得るのではないだろうか。」エミール・ゾラ「演劇における自然主義」『ゾラ・セレクション 第8巻 文学論集 1865-1896』佐藤正年編訳、藤原書店、2007年、pp. 65-66。

4) [訳注] このローラゲ伯の改革（1759年）については「現代の俳優術」も参照。

でも今の女優さんたちの盛装ぶりを考えてみてください。役柄の特徴を示すためというよりは、仕立て屋や帽子屋の生きたマネキンとなるために衣装を着ていますよね。舞台に出るのに、ショッピングに行くのと同じような気配りとおしゃれ気分で着飾っているのです。小間使いがダイヤモンドを身につけて、5ルイはするブーツをはいて出てくるのをご覧ください。今の女優さんたちが、自分を見せびらかすことができる演劇の世界から決して離れたがらないのをご覧ください。舞台装置のドアが両開きになっていて、まるでルーヴル宮殿かヴェルサイユ宮殿の入口のようにおごそかに開くのをご覧ください。誰もが盛装をして、観客に自分を一番きれいに見せたいと思って出てくるのです。古い本能が世代から世代へと受け継がれ、生き残っているのです……。

ですが一方で、文学は進化していきます。筋立て劇や物質的な状況を問題にする劇、登場人物の社会的地位や日常生活を示すような劇が出現します。場の単一は破られます。フィガロは窓から飛び出し、伯爵はドアを押し破ります〔ボーマルシェ『フィガロの結婚』、1784年初演〕。ユゴーは『クロムウェルの序文』を発表し〔1827年〕、大デュマもユゴーに同調します。中世が古代を追いやっていきます。悲劇的挿話や英雄的な戦いは、舞台上で語られるだけでなくります。エルナニ〔ユゴー、1829年〕は舞台の上で剣を交え、サン＝メグランはギーズ公夫人の家に行く前に星を眺め〔デュマ『アンリ三世とその宮廷』、1829年〕、リュイ・プラス〔ユゴー、1838年〕は静かに死ぬために下の階の部屋の前には家具を押しつけます。ジェロントやセリメースやスガナレル〔モリエール喜劇の登場人物〕はマルグリット・ゴートイエ〔デュマ・フィス『椿姫』、戯曲版1852年〕やジボワイエ〔オージェ『ジボワイエの息子』、1862年〕やボワリエ親父〔オージェ『ボワリエ氏の婿』、1855年〕に席を譲ります。舞台の上で食べたり、寝たり、チャタートン〔ヴィニー、1835年〕のようにベッドに腰掛けながら夢を見たりします。生まれたばかりの演出は、これ以降劇作に従順に付き従っていきます。

演技自体も、つねに遅れてではありますが、変わっていきます。フレデリック〔ルメートル、1800-1876〕はタルマ〔1763-1826〕に比肩しうる俳優ですが、もうタルマのように演じません。ロマン主義の華々しさが（真実と生を目指す努力といってもいいですが）、悲劇の朗誦を忘れさせたのです。

いかがでしょうか！ここでボレル氏が描いてくださった舞台作品を準備するための作業の光景を思い出してみれば、真実味や生命感を実現するために、どれだけの努力を重ねて、どれだけのたゆまぬ忍耐が必要だった

か、想像がつくでしょう！

観客のみなさんはどうも、自分が拍手を送った舞台がどれだけの労苦によって成り立っているのか、想像がつかないようです。客席では、五回目か六回目の公演あたりから、舞台の上の物の配置や登場人物の動きなどは行き当たりばったりか、あるいは俳優の発案に任されていると、多くの方が思い込んでいるようです。

そして戯曲がうまく演じられるほど生き生きとした印象を与えるために、素朴な観客にはこの仮説がいよいよもっともらしく思えるようになるのです。こういう観客は、時間のかかる複雑な稽古の作業があるということを想像だにしていません。アンビギュ座である晩、^{パントマイム}劇の公演がありました。クルトリヌ〔作家・劇作家、1858-1929〕は純朴なご婦人がご夫君にこんなことを言っているのを聞いたそうです。「ほら、今日はまだゲネだからみんなしゃべらないのよ！」観客の方々の大多数がここまで無邪気だったり機知にお富みだったりするわけでもないでしょうが、私たちの家の奥にある台所まではご存じないのでしょうか。

なので、一番ははじめから説明しましょう。劇場の^{ディレクショナル}支配人は、俳優に役を割り当ててから、^{メトランセース}演出家に作品の草稿を託します。演出家はこのときから稽古の指揮を執るようになるのです。ここで私は劇場支配人と演出家という二人の登場人物を明確に分けましたが、これには意図があります。一般的に、私たちが知っている多くの劇場支配人はこの二つの役割を兼ねています。ですがこの二者は全く別物で、ほとんど常に相反するような才能を要求するものなのです。

まず劇場支配人であるというのは職業ですが、演出家である（あるいは^{レジスール}舞台監督である）というのは芸術活動です。

今日において、劇場支配人という職業が何よりもまず要求するのは経営者としての、実業家としての能力です。もしその上さらに多少の大胆さがあり、そしてたまたま面白い作品を探そうという意志を持っていたりしたら、あるいは大当たりする作品を見分ける、経験に培われたあの特殊な嗅覚を持っていたりしたら、劇場支配人は自分の仕事をこなすのにいくら時間があっても足りないでしょう。

逆に演出家なり舞台監督なりというのは、あらゆる打算、あらゆる経済的配慮から無縁でありつづけなければなりません。多くの劇場支配人は、今私が述べたようにとても忙しいので、雇われ舞台監督を抱えています。そのほとんどは年を取った元俳優か、俳優として成功できなかった人です。劇場支配人はこの舞台監督に戯曲についての基本的な説明をさせて、初期段階の稽古をさせま

す。大して重要でないと思っているからでしょうが、これは誤りです。この時期が決定的であるということに気づいていないのです。あとになって、あまりにも遅い時期になって、手を出そうとしたときには、作品はもう消すことのできない手形やノミ跡を負ってしまっているのです。画家が描こうとしている絵のスケッチを他人任せにしたりはしないでしょう。

一方で、例えばコメディ＝フランセーズでは、作品に出演する一番「才能のある」あるいは一番有名な俳優に稽古の指揮を委ねます。これも残念な習慣です。才能のある俳優が演出家にとって必要な能力を備えているとは限らないのです。多くの偉大な俳優は、往々にしてこの仕事には不向きです。これらの俳優の才能の一部を成している個性や創造的ひらめきが、「全体を観る」という真の舞台監督に必須の能力の一つを失わせてしまうのです。俳優はどんなに努力をしても、自分の役しか見えないものです。だから俳優に指揮を委ねれば、無意識に、でも確実に、他の全ての俳優を犠牲にして、自分の役に意味や重みを加えていってしまうのです。この点では、作品に出演していない、フットライトの向こう側にいる凡庸な俳優の方が、その前で演じている有名な俳優よりも、常にすぐれています。

難しいのは、この非常に興味深いが日の当たらない仕事にあえて身を捧げてくれるような、芸術家を自認する演劇人を見つけることです。私たちの国よりも早くこの職務の価値を認めたいいくつかの国では、ポスターに演出家の名前が載せられています。

この人間は俳優たちを掌握しなければならないということにもご留意いただきたいと思います。モリエールも「役者ぐらい扱いにくい獣物はない⁵⁾」と言っています。この俳優たちから最も多くの努力を、そしてそれだけではなく最も大きな結果を引き出すには、俳優たちとともに生き、俳優たちのことをよく知らなければなりません。俳優ごとに、その気質や性格に応じて、稽古の仕方や演じ方が異なります。手荒なやり方を好んだかと思えば急に甘やかされたがったりする、感受性が鋭いとか神経質とか、とにかくなかなか大変なものなのです。

多くの俳優が、面倒だからか、とりわけ内気だからなのでしょうが、あらゆる言い訳を弄して稽古を逃れようとします。純血種が時に障碍を前にして跳ぶのをいやがるようなものです。これらの俳優はほとんどいつも、いちばん才能があつて、おもしろい連中なので、それを取り除いていくのにもなかなかの技術が必要であり、愉快

なものなのです。

また自尊心や虚栄心の強い俳優には、指導や助言や示唆を、そうとは気づかれないように与えていかなければなりません。

つまり、そこにはかなりの学ぶべき職人技^{メティエ}があり、楽しくも繊細な外交官の手腕が必要になるのです。その上さらに作家の意図を理解し、作品を感じとり、書き直し、移し替え、それぞれの演技者に割り当てられた部分をその人の理解が及ぶようにしていかなければならない、ということを考えていただければ、この特殊な職業、私たちのところではまだ存在していない特殊なスタッフが生まれてくれはしないものだろうかと、私が熱烈に願っている理由も理解していただけるのではないかと思います。真に偉大な劇場支配人は、大もうけをした人たちではなく、私が先ほど名前を挙げた方々です。この方々には、私はむしろ、偉大な舞台監督という肩書きで敬意を表したいと思います。というのは、この方々が多くの俳優を育て上げ、才能を開花させ、新たな表現形式を生み出したからです。

私がはじめてある作品を演出したとき、この仕事は二つの異なる部分で成り立っているということがはっきりと分かりました。一つは物質的な部分、つまり筋が展開する環境となるべき舞台装置を構成し、登場人物を描き出し、それをグループ化するという作業。もう一つは非物質的な部分で、演技と対話の運びです。

そこでまず、舞台装置つまり環境を、注意深く、そしてそこで起きる出来事には全く考慮せずに作りあげることが有益であり、不可欠であるということに気づきました。というのは、環境が登場人物の動きを決定するのであつて、登場人物の動きが環境を決定するのではないのです。

この単純な言葉は、何か新しいことをいっているようには全く聞こえないと思います。ですがこれこそ、自由劇場の試みが根底から新しく見えた秘訣の全てなのです。

はじめに空っぽの舞台で、裸舞台で、装置を建てる前に俳優の配置を決める、という困った習慣があるために、いつでも四つか五つの古典的な「配置」に落ち着くのです。劇場支配人の趣味や装置家の才能に応じて装飾の度合いは変わりますが、いつでも完全に同じものです。

装置を独創的で巧妙で特色のあるものにするためには、風景でも室内でも、実際に見たことがあるものに基づいて、装置を先に決めてしまわなければならなかったのです。それが室内であれば、四面とも、四つの壁があ

5) [訳注] モリエール『ヴェルサイユ即興』(1663年)、第1場、辰野隆・鈴木力衛訳。

る形で決め、あとでどの壁を消して観客の視線が通り抜けられるようにするかということは考えないのです。

それから、建築上の真実らしさを考慮しながら出入口を自然な場所に配置し、この装置の外側にある部屋や、出入口の先にある玄関を正確に示し、図面を引かなければなりません。そして、ドアのすき間から一部しか見えないことになるこれらの部屋に、図面上で家具を配置していかなければなりません。一言でいえば、筋が展開する場所の周囲に、一軒まるごと家を建ててしまわなければならないのです。

こうして最初の作業が完了し、この風景なりアパートマンなりをあらゆる側面から検討してみたあとに、舞台装置の最も特徴的で最も筋に適した側面を保ちながら、いわゆる第四の壁を取り外すべき断面をどこに持ってくればいいのかを選択するという作業が、どれだけ容易で面白い作業になるか、皆さん感じていただけますでしょうか。

本当に簡単なことですよ。それなのに、いつもこうしているわけではないのです。怠慢のせい、時間がないからか、あるいは他の作品に使った古い舞台装置を再利用するため、といった理由もあります。それにしても、使い古しの舞台装置でよい演出ができないというのは絶対確実です。

先ほどご説明した手法に従って四つの側面を図示する作業が終わったら、筋にとってアパートマンの全体が必要なのでは必ずしもない、ということが分かります。現代の生活において、サロンでも寝室でも書斎でも、場所の配置や仕事の性質上、知らず知らずのうちに、別の場所よりもある特定の場所で時間を過ごすようになったり、仕事をするようになったりすることがあります。冬は火のまわりに、暖炉がある方に集まりたくなります。逆に夏は、日が当たる窓の方に引き寄せられて、本能的にそこに行って本を読んだりくつろいだりするようになります。

装置を建て込むという段階になったら、こういった考察が徐々に重要になっていくのがお分かりになりますでしょう。ドイツ人やイギリス人は思い切りよくやっています⁶⁾。組み合わせたり、切ったり、斜めにしたりして、タブローの中心部分では暖炉なり窓なり書斎なり、室内の必要な一部だけを見せるようにしているのです。

このように魅力的な情景を作りだす、生き生きとした、意外性と親密さに満ちた建て込み法は、フランスではあまりにも軽視されています。我々が演出家のみなさ

んは、結局のところ例の古典的な配置の思い出に影響されつづけているからです。左右対称でないと目に障る、ということなのでしょう。

我々が建築家たちにはわずかな自由しか与えられていないにしても、今日私たちが住んでいる家を不規則に切断したり折れ線を使ったりすることで、演出家に無限の魅力的情景や多彩さを供給することができることを考えると、こういった演出家たちの因習にしばられた臆病さはいよいよ許し難いものです。

舞台装置の製作法自体にはあえて触れません。そうするとそれにまつわる様々な問題を細かく見ていくことになって、いろいろな木材なり、鉄なり、布地なり、紙なり、あるいはイギリス人がよく使う立体的な木工なりの使用法云々となると、全く違う話になりかねないからです。

とはいえ、私が試したことの中の多くは、他所で使うことができるような結果に至らなかったということも、包み隠さずお話ししておきたいと思います。本物の壁紙や舞台装置に張る布地、革、張りぼてではない木工、高くて脆い厚紙などは、全体の見え方をほとんど変えませんし、照明が暗いために、往々にして単に絵で描いたように見えてしまったりします。

ですが、立体的な仕上げの天井、むきだしの梁などは、昔の舞台装飾のだまし絵では出せなかったような硬質感と重量感を出すことができます。それに格間を施した扉や完全に木工の大工仕事で作られた窓などを目立たせれば、落ち着きと真実らしさの点で得るものは大きいのです。

最後に私たちが持っている設備があまりに不十分なことも指摘しておきましょう。我々が劇場の一つを訪問したあとに、『百科全書』の「劇場」という項目の図版をご覧になれば、これだけ機械類が進歩したというのに、そこにある工具類やポールや大道具用の支柱やウインチやリールドラムやおもり錘は、100年以上前のこの有名な本に描かれているのと同じモデルなのです。

でも演劇人を非難すべきではありません。この状況の最大の被害者は私たちであって、私たちが抗議しているにも関わらず、全く変わらないのです。罪深いのは我々が建築家や技師です。そのうちの最も有名な、最も公共の仕事に携わっている人々が、相変わらずこの誰もが見知っている怠慢の実例を見せてくれているのです。ここ10年の間に、政府は二つの国立劇場を再建させました⁷⁾。ここ20年で火災に見舞われたのはこの二つの劇

6) [訳注] マイニンゲン一座やアーヴィングのこと。

7) [訳注] オペラ=コミック座とコメディ=フランセーズ。

場のみです。そこで、新しいものなり使いやすきものなりを作ろうなどとは夢にも思わないまま、政府は何百万もの出費をしたわけです。

アルベール・カレ氏⁸⁾はオペラ=コミック座で、誰の助けも借りずに、驚くべき演出の数々を実現しました。これだけ使いにくく、演劇的な大仕掛けの要求には全く適していない歴史的建造物で、これだけ美しい作品を作るためにどれだけの精力を費やし、どれだけ働いたのかと思うと、感嘆に堪えません。オペラ=コミック座が私たちにふさわしい価値を持っているのは、ひとえにこの支配人のおかげです。カレ氏は存分に積み上がったあらゆる障碍を乗り越えることができるような知性の持ち主なのです。

今や、装置は四つの裸の壁を建て込まれた状態で私たちを待っています。そこに登場人物を入れる前に、演出家は時間をかけてそのなかを歩き回り、この装置が舞台となる生活の全体を想像しなければなりません。演出家は慧眼を持って論理的に家具を配置し、この場所の住人が、そこで上演される物語以外の時間も含め、幕間の時間まで含めて、日々使用しているあらゆる小物をもって飾りつけていかなければなりません。

細心の注意と愛情を込めてこの作業を行えば、生活感が出てきます。やはり客席のことは気にせずに、家具を論理的にあるべき場所に配置すれば、あとで第四の壁がなくなったときに、最も見栄えがするようになります。

とはいえ、私たちはまだ大きな進歩を夢んでいるという段階です。長い間、ベッドやテーブルや暖炉はだまし絵で描かれてきました。ですがここ10年程で観客のうちに芽生えてきた真実らしさの欲求に抗しがたくなり、今度は過剰な熱意でかなり本物に近い、可能なかぎり本物の家具を数多く、大量に入れはじめました。とはいえ、これらの家具が装置の間尺に見合っていることは決してなく、完璧な演出は遠近法に即して作られた家具を必要とする、ということには気づいていませんでした。

従って、私たちは現代の舞台装置の真実らしさを損なっている二つの根深い要素に対して闘っていかなければなりません。一つはフレームの高さで、これを下げってしまうと、二階席より上のお客さんには作品の一部が見えなくなってしまう恐れがあります。もう一つは間口の広さです。かつては三番目の困難な要素があったのですが、これは幸いなことにあらゆる劇場で、日々見られなくなってきました。あの忌まわしい前舞台です！この演出家にとっての悪夢も、もう少しすれば単なる悲し

い思い出になるでしょう。

間口があまりに広いことから来るあの奇妙な空虚感を払いのけるには、家具係が何かしらその場しのぎの方策を見つけないければなりません。これについては、少なくとも現在使える手段の枠内で、かなりがんばってきました。もう古典劇の思い出に縛られてはいないのです。もうテーブル一つの『タルチュフ』の段階からは抜け出しました。

小道具を描き込むという問題にも断固たる決着がつけられています。今日では装置のうえに物品が描かれていると、極めて芝居慣れしていない観客でもそこに目が行ってしまい、気になってしまいます。今でもときどき、風景や建物を担当する装置家が、ツタやありえないような花々、かなり腹立たしい突飛な草むらなどをこっそりと紛れ込ませたりすることがあります。ですが、私たちの方でしっかり見張っていて、注意を怠らないようにしています。見事な舞台装置のうえにゼラニウムや突飛なブドウの植え込みを見つけて、すぐに消させたことが何度あったでしょうか！

室内の装置では、小物であふれていたり、ちょっとした小道具が多様多様にあったりするのを避けてはいけません。いかにも人が住んでいるという印象の室内を構成するには最良の手段なのです。こういった気にもとめなような物こそが、そこに作り出したい環境の親密な感じや奥深さを形作るのです。

これだけの小物に囲まれ、近代的な室内の複雑な家具配置のなかになると、俳優の演技も知らず知らずのうちに、嫌でも、といってもいいでしょうが、態度も身ぶりもより人間的になり、より思いがこもり、より生き生きするのです。

さあ、それでは照明を入れましょう！

これに関してはまだ激しい闘いが繰り広げられています。サルセー⁹⁾の魂はまだ怒りに震えているのです。演出家の大半は（もちろん劇詩によって指示されているちょっとした夜の効果を除いて）フットライトによる荒々しいむきだしの光や全開の照明に執着しています。

ですが私たちの機材は日々すばらしく改良されています。もう惨めな燭台やろうそくやケンケ灯〔灯油ランプの一種〕やガス灯の時代は遠いものになっています。演劇が始まったときから、つねにたゆまぬ進歩があったのです。

というのは照明こそ舞台の生命そのものであり、装置の偉大な妖精であり、演出の魂なのです。うまく扱えば

8) [訳注] カレは一八九二年までヴォードヴィル座の支配人を務めていて、その後ボレルが支配人となった。カレはオペラ=コミック座の支配人を一八九二年から一九一五年まで務めることになる。

9) [訳注] フランシスク・サルセー（1827-1899）は19世紀を代表する保守派の劇評家で、自然主義演劇に対して批判的だった。

それだけで装置に雰囲気と色合い、奥行きと遠近感を与えることができます。照明は観客の身体に直接作用します。劇作品の内奥にある意味が、照明の魔術という伴奏によって、驚くほど強められ、強調されるのです。そのすばらしい効果を引き出すには、それを掌握し、全面的に使うことを避けるべきではありません。

観客は巧妙に照らされた美しい舞台装置に感嘆の声を上げますが、まだお気に入りの俳優の顔や細かい演技がはっきりと見えないのに耐えることはできません。みなさんがあの薄暗闇をお嫌いなのはよく存じ上げています。でもこれも巧妙に調整することで、みなさんに与える印象を損なうどころか、むしろみなさんが気づかないうちに印象の土台を築いてくれるものなのです。この点に関しては、私たちの方で我慢して、みなさんにとって何も犠牲にすることがないようにしなければなりません。いつの日か、私たちが正しかったと言ってくれるようになるでしょう。タブローをつくるためには濃淡のコントラストと諧調が必要で、それを得るにはいくつかの部分を犠牲にしなければいけない、ということを、大衆ですら理解したり感じたりしてくれるようになるでしょう。それによって全体のより深い、より芸術的な印象¹⁰⁾が得られるということに気づいてくれるでしょう。

私は何が何でも大衆にあまりにも強烈な照明効果を押しつけなければならないと思っているわけでは全くありません。こういう照明効果はドイツやイギリスの演劇がやたらと使っていて、はじめは私たちもその思いがけない新奇さに魅了されたものでした。照明を溢れんばかりに繰り返し使われると、観客の目はすぐに疲れてしまい、この新しいやり方も古いやり方と同じくらい耐え難いものになるでしょう。ですがほとんどあらゆる場合において、外国人たちに倣って、あまりにも不自然であまりにも物をゆがんで見せるフットライトをなくすことについては避けるべきではありません。うまく使うとすれば、少なくとも決してこれを中心にするべきではなく、照明全体の控えめでさりげない一部分にすべきでしょう。

ここでようやく仕事の後半に入ります。生命感と光に満ちた住処が準備できたので、登場人物を登場させることができます。

ところがここで、伝統という口実のもとに、あらゆる因習、抵抗、忌まわしい旧弊に再会することになります。動く生きた人間が必要なのに、準備されているのは銅像なのです。登場人物にその日々の生活を生きさせな

ければいけないのに、そこにやってくる男性や女性は、演劇においては日常生活のように歩きながら話してはいけない、という教育を受けてきているのです。この人々は、今から250年前とまったく同じように、聴衆に向かって話しかけたり、作家に吹き込まれた注釈や要点を伝えるために登場人物から抜け出したりしてばかりになるでしょう。正確なアクセントで発声しなければいけないとか、規則に従って声を張り上げなければいけないとか、全ての箇所ではエズンしなければ平板で卑俗なものになってしまうといった（荘重なジャンル〔悲劇〕の！）教育を受けてきているのです。アンサンブル^{メフェ}のなかでは意味がなく役に立たないような細かな芸^{メディエ}で受けを狙うことや、職人芸的な常套手段によってなんとでも観客の歓声を要求することを学んできているのです。

こういった人たちは、自分が表現しなければならない人物を翻訳するのに、声と顔という二つの手段しか使うことができません。体のうちの残りの部分は舞台上の物語に関与しないのです。いつも手袋付きの盛装をして、一昔前のような壮麗な衣装や優雅な衣装は使えなくなったので、ボタン穴に花を差したり、指輪をはめたりしてみるのです。

我らが古典劇の単純素朴な動きを厳格に叩き込まれて、「狂乱」や「夢想」といった場面によって決定的に歪められて、現代の会話の複雑さや多様さ、ニュアンスや生命感、巧みな言い回し、ほのめかし、裏の意味、雄弁な沈黙を知らないのです。

きちんとした教育を受けてからデビューした俳優のほとんどがこんな有様なのです。私たちは毎年、このうちの何十人もが去っていき、一生涯邪魔になるこの古くさい道具一式を手地方へと流れていくのを見えています。

私たちの劇場の最良の人材は（もちろん正当な理由をもって古典を演じることを学んできたコメディ＝フランセーズの俳優は除きますが）、大部屋上がりで独学で、観客との接触のなかで、真面目に綿密な稽古を重ねることで自分を築き上げた人たちです。この人たちはデュピュイやレジャーヌやユグネのように、早口で聞き取りにくいかも知れませんが、台詞を「語る」かわりに、役を生きているのです。この人たちこそ、現代の劇文学にとってはすばらしい演技手なのです。

この人たちは以下のことを知っています。

- ・動きは俳優の最も力強い表現手段であるということ。

10) [訳注] ギンクール兄弟の提唱した「芸術的文体 (écriture artiste) (物そのものではなく、その印象を重視する文体) を前提とした表現。

- ・自分の身体全てが表現すべき登場人物のものになるということ、そして物語のなかで手や背中や足が長台詞よりも雄弁になり得るような瞬間があるということ。
- ・俳優が登場人物の下に透けて見えるときには必ず劇の物語が中断されてしまい、一つの言葉を強調すると物語の効果を台無しにしてしまうということ。

それに、一つ一つの場面がそれぞれ固有の運動を持っていて、それは作品全体の運動に従属しているということ、そしてプロンプターを待ったり個人的な受け狙いの芸に氣を取られたりしてアンサンブルの歩みを妨げることは決してしてはならないということを知っています。

最後に、この人たちは私たちの目の前で登場人物を生き、身体的にも心理的にもそのあらゆる側面を惜しみなく見せてくれます。

あらゆる芸術にとっての永遠の災いである高貴なジャンル〔悲劇〕は、これまでも常に真実味や生命感とは折り合いが悪かったのですが、この人たちはもうそれには関心を示さず、私たちの時代の風俗劇や性格喜劇、社会劇のかけがえのない演技手となっています。

コンセルヴァトワールにおいては、硬直した教育が何世代にもわたる若者たちに無差別に与えられてきたのですが、この教育の目標になっている劇場で雇われるのは十人に一人以下で、数え切れないほどの犠牲者を出しています。学校は生来の氣質をゆがめ、平均化します。そこでは現代演劇がどうしても必要としている若き才能が、手当たり次第に我々が古典劇の英雄たちの型に流し込まれているのです。

他にも、群衆のことについて、その表現手段、声の上げ方、配置の仕方など、いろいろなことをお話したかったのですが、すでに「おしゃべり」が過ぎていきますので、慎まなければいけません。

私がどれだけ古典劇を敬愛しているか、そして人が古典劇の演出に新味を加えたり現代化する可能性を真剣に検討しているのを見てどれだけ私が驚きを感じているか、という話もしたいと思っていました。私は逆に、もしいつか国立劇場の支配人となる栄誉を与えられたら、

過去に立ち戻って、我々が傑作群にふさわしい本物の額縁、その当時の額縁に戻してやりたいと思っています。私はラシーヌを当時の宮廷の衣装で、簡素かつ調和の取れた装置で、その天才の効果を損なうような外的な機構は使わずに上演されるのを見てみたいです¹¹⁾。

ネロンが何度かジュニーの足下で息をつきたいと言ったり〔ラシーヌ『ブリタニキウス』〕、オレスト〔ラシーヌ『アンドロマック』〕がため息をついたりするので、こういった人物の狂乱や熱愛にあまりにも似つかわしい壮麗な衣装に戻してやりたいのです。

これらの傑作には、地方色なり時代考証といった探求は全く無駄だと私には思えます。ペリクレスの同時代人にとっては、ルカンもタルマも、バロン〔1653-1729〕と同じくらいギリシア人に見えないでしょう。これらのすばらしい悲劇を、それが生まれた国と時代以外に「設定」するのは作品の意味を損なうことであると、私は確信しています。私は魅惑的なアテナ・ニケ神殿が冒瀆によってその麓の荘厳な景色から切り離されるというのは想像もできませんし、『夜警』はアムステルダム美術館の赤ピロード張りの天蓋の下ではなく、それがより華麗な光を放っていたはずの煙のこもった部屋〔発注元の火縄銃手組合集会所〕で見たかったと思うのです。

とはいえ私たちは過去の演劇芸術を演じ奉るために生まれつくような高貴な巡り合わせにはあずかりませんでしたので、今日の演劇芸術に力を注ぐことで満足しましょう。できる限り多くの実験を重ねて、とにかく最良のものを追求していくべきでしょう。

私たちが発見しつつあるものが本当に確実で永続的なものなだとすれば、私たちも共同の遺産をつくることに貢献できたということになるでしょう。『パリの女』〔アンリ・ベック、1885年〕（家賃のことや子どもの半ズボンのことや収入役の職について話すあの夫が出てきますね）は『人間嫌い』と同じように演出し、演じるべきではありません。とはいえこの作品もまた演劇史に残る傑作の一つであり、無限につづく金鎖の栄えある環の一つであってほしいと私は思いますし、実際そうであるとも思っています。

（訳：横山義志）

11) [訳注] アントワヌはこの後1906年にオデオン座の支配人に就任し、とりわけコルネイユ『ル・シッド』（1907）とラシーヌ『アンドロマック』（1909）の演出において、舞台上の観客も含め、初演時の舞台を再現する試みを行っている。