

アドルフ・アッピア 「リトミック体操と演劇」¹⁾

Adolphe Appia, « La Gymnastique rythmique et le théâtre » (1911)

身体ディシプリンの修養種目として、リトミック体操は当然のことながら演劇に大きな影響を与えるであろう。その影響がどのような性質のものとなるのか、調べてみるのは興味深いことである。

演劇テアトル=劇場という言葉によって、舞台と同様に客席、俳優と同様に観客のことを理解しなければいけない。まず舞台から考えよう。リトミック体操をつかさどるのは音楽であるから、今日、俳優が舞台で自らを身体的に表現するときに使えるのはどういった音楽かを見てみよう。

全盛を極めている今日の楽劇において、俳優は劇行為の代理人と考えられる。テキストを歌い上げ、それに適切な身振りをつけるのは俳優である。だが、これでは、ドラマ的な表現は、楽譜に閉じこめられたままだ。俳優の歌と演技にもかかわらず、ドラマ的な表現は完全に俳優に一体化することができていない。俳優は、あまりに内的な葛藤を表し、形として実現できるモチーフを俳優に与えることができない音楽と、外に向かって激しく噴出しようとするが、そのシンフォニックな起源は俳優に一体化しうようなデッサンとリズムをやはり与えてくれるわけではない音楽との間で苦しそうに揺れ動いている。例外はあるかもしれない……本物というよりも外見上の例外だとしても。また、賢明な演出はこの状況を大幅に改善することもできるかもしれない。それでも結果はやはり音楽と俳優を並べただけのことに終わってしまう。有機的な結びつきは依然として不可能なままだ。なぜなら、現代の劇音楽は、結局のところ、身体フォルムとの関係を長い間無視してきた芸術が特殊で極端な進化をとげたものにすぎないからである。オペラの舞台で不可避となる欺瞞はここからきている²⁾。

よって、この素晴らしくはあるが既に時代遅れになっている芸術に、リトミック体操が準備しつつあるような

まだ「im Werden (生成中)」の芸術の原則を、闇雲に適用しないように用心しなくてはならない。そうすると、まず、俳優にとってリトミック体操が何の役に立つのか考えることになる。舞台上でそれを直接応用する方法はほぼ見つからないからである。

言うまでもなく、リトミック体操は、自然なやりかたで俳優とリズムとを一体化させること、それにより俳優にその器官の純粹 (rein) に美的な調和を啓示することで、俳優の音楽性と彼らの演技の純粹さと適時性とに最善の影響を与え、俳優を様式にも似た節度に近づけるであろう³⁾。だがこれは一般的な結果であり、とくに音楽に特化した限定的なものであり、どちらかといえば教育に由来するものである。それについてはここでは言及するにとどめておく。本論における我々の関心事は身体的リズムである。

俳優は、自分に身体的リズムの初歩を教えてくれたものに相当するような芸術を演劇に見出せない場合でも、ある共通した本質的な要素をそこに見出す。それが空間である。リズムというディシプリンは、音楽の連年の限らない多様さに呼応する空間における複数の次元に対して、俳優を特別に敏感にさせるだろう。俳優はそれを直感的に舞台で体現しようとする。そしてその段になって、自分に対しなされた過ち、すなわち、垂直に吊るされた画布の上に切り抜かれた命無き絵画の中に、造形性と命をそなえた存在である自分が置かれたことの過ちを認識して驚くのである！ 同じく我々の楽劇に関しても、俳優はデコールと自分との有機的な結合が不可能であることを感じるだろう。またしも並置したただけ。俳優と一体化できないのにそれでも俳優が舞台で再現しなければいけない音楽、そして、造形的で可動的である俳優の身体とは何らの関係も接触もなく、結果として俳優が空間の中でリズムを展開するのを邪魔してしまう装

1) [訳注] 底本には Adolphe Appia, *Œuvres complètes*, tome III, L'Age d'Homme, Lausanne, pp. 146-153 を使用した。

2) [原註] 話劇の俳優の芸術的感情表現についても当然同じことが言える。筆者が、オペラ的な俳優を論じるにとどめるのは話の筋道を簡素化するためである。

3) [訳註] この文章では、アッピアは一度もヴァーグナーのことを喚起していない。だが、それ以前の著述全てにわたって、「欺瞞」は「伝統的な今日の歌劇の舞台」に限らず、パイロイトでも同じだということを論証しようと努めている。その前の著述でとってきた議論を再び取り上げながらも、アッピアは観衆、ヴァーグナー劇のヘゲモニーに汚染されていない、自由な（もしくは解放された）新しい観衆に、自分を合わせているのである。「今日の歌劇」（その前の記述）でアッピアが示しているのはリチャード・シュトラウスやドビュッシーなどの「現代オペラ」のことである。

飾の寄せ集め。この二つの要素の矛盾に苛まれ、俳優は、自分が演じるよう課された苦しい役割を意識するようになる。俳優は自分の権利を行使し、それにより、そのことの意味を十二分に承知の上で、ドラマと舞台の改革（我々はほとんど心ならずもそれを始めてしまったわけだが）に協力することができるようになるだろう。リトミック体操は、俳優の狭義における美学的教育をしつつ、俳優にこの権威を与える。はかりしれない価値のある結果はまさにそこにあるのだ。

舞台では、もう一人、姿は見えなくともその存在が誰よりも重要な者がいる。それは作者だ。詩人であり音楽家でもある作者である。作者が、自らリズムを体験し、自分の人格の奥底にある、音楽の真の一体化によって灯される喜びと美の火花に気が付くならば、役者が感じているように、不調和な並置（それは今日の歌劇そのもの、それゆえに作者の作品そのものでもある）を意識するようになるであろう。作者は今後、一方で音楽を聴き、他方で舞台での行為を見ることになり、以前のように二つを混同することはなくなるであろう。身体のリトミックの記憶を探るうちに、自分が舞台上に作り出すことができなかった調和を自らのうちに見出すことになるだろう。こうして、作者と演技手である役者の間に、暗黙の了解が成立する。二人とも自分たちの作品を疑問視するようになるであろう。どのような場合でも疑問を持つことは真実の探求の始まりである。どうやったらこの真実、この調和に辿り着くことができるのか？

作者はそう長々幻想を抱き続けるわけにもいかない。現行の劇的表現（楽曲、役者、演出）はそれぞれが自らのために発達しているのであって、その発達の仕方はまちまちである。その結果が無秩序状態なのだ。これらを、我々に呈された現状のままで使用したところで、調和のとれた協調関係という意味では進歩は全く期待できないだろう。方向性を変えなければならない！そこで、字義通りの意味での「^{コンヴェルSION}転向」が問題になってくるわけである。もはや長いこと我が道を進んでいる音楽を恣意的に変えてみたところで、音楽を役者の生きた身体に近づけることができるわけではない。舞台の生命なき物質的要素をこれもまた恣意的に様式化してみるのと大差ないのである。ここでの転向とは、断固として人間の身体を出発点にすること……音楽にとっての出発点、舞台の

物質的要素の出発点、つまり、最終的には、ドラマの構想そのものにとっての出発点にすること、そして、この決意がもたらす結果を全て受け止めることにある！転向は常に犠牲を伴う。とくに我々がここで言う転向はかなりの犠牲を強いることであろう。この転向はとりわけ完全な無私の心、完全なる服従を必要とする。音楽家はいったん後戻りして、何世紀ものあいだ顧みることがなかった身体の探求へと果敢に乗り出さなければならない。当然ながら、生きた人間の身体は、いつでもより柔軟でよりきめ細かく、その潜在的な調和をしかと自覚したひとつの楽器となって、音楽家の助けになるべきものである。架け橋は今まで失われていた。リトミック体操はそれを再び見出そうとするものだ。リトミック体操の演劇にとっての一番の重要性はまさにそこにあるのだ。

残る課題は、観客にリトミック体操がどのような影響を与えるのか考えることだ。それにより、もしかしたら、前述の考察とあわせて新しい舞台構想に至ることができるかもしれない。

近い将来には、リトミック体操が学校教育に欠かせない部分をなし、大人の間に十分広まって、観劇する客の相当数が既にリトミック体操を知っていたり体験すらしたりしているかもしれない、と予想するのは当然至極のことである。舞台作品を^{スペクタクル}目にした客は心の中でどういう態度をとるだろうか？

ここに至るまで、観客に求められてきたのは、静かにしていること、集中することだけだった。その態度を奨励するために快適な客席が設けられ、客席は完全に受け身な状態でいるには好都合な薄暗がりの中に置かれた。この状態こそが、観客がとるべき姿勢、ということらしい。それはつまり、ここでも我々は、芸術作品からできるかぎり自分たちを区別しようとしている、ということである。我々は自ら永遠の観客になってしまったのである！

リトミック体操が覆したのはこの受け身の態度だ。音楽のリズムは我々の中に浸透しながら我々にこう言ったのである。芸術作品とは、君自身だ！、と。そして実際、その瞬間に我々はそれを感じては、二度とそのことを忘れることがないだろう。

「Ta twan asi（これは汝自身だ）」⁴⁾、とブラフマンは

4) [訳註] ショーペンハウアーは『意思と表象しての世界』第一巻第63章にて、『ヴェーダ』（より正確にはその一部である『ウパニシャッド』）の「決まり文句」、「生きた存在、死んだ存在のひとつひとつに」について言われる「Tat tawm asi（汝はこれである）」を引用している。出典：Le Monde comme volonté et comme représentation, A. Burdeau 翻訳, Richard Roos 改訂, Paris, PUF, 1966, p. 447. ショーペンハウアーは、自分のためにはほとんど財産を使わない富豪の話を論じた（アッピアにもおそらく無影響ではなかったと思われる）あとすぐにこの引用を再び取り上げている（同 pp. 468-471）。ショーペンハウアーはこの富豪の行動を次のように説明している。「彼は自分と他者の区別を誰よりもしない人だった」。彼にとっては「個体化の原理」は他の人間にとってよりも弱く、「他人が苦しみを受け続けるのを見るのは、自分自身が苦しむのと同じくらい彼にとっては辛いことだった」「彼

ありとあらゆる生命ある被造物の前で言った。以後、あらゆる芸術作品の前で、我々は我々自身を感じるだろう。そして自問するだろう。芸術作品は私をどうしたのだろうか？ 我々の態度も変わる。ただ受け身の姿勢で受け入れるだけでなく、能動的に参加するようになるだろう。暴力を受けたときは反抗する権利をも勝ち取っているだろう。ここでの我々の関心事である演劇に話を限れば、舞台作品が我々に恒常的な暴力をふるっていることは明らかである。我々が今見たのと同じようにその暴力を感じる者は当然のことながら反抗するだろう。作者、俳優とともに、疑問を持つだろう。そして彼らと同様、他所に真実を見つけようとするだろう。

もちろん私は大袈裟に言っているのではない！ 我々の内部、我々の体内、我々の肉の中で生じる芸術の目覚めは、現代芸術のかかなりの部分に対する弔鐘、とりわけ舞台芸術に対する弔鐘なのである。では、このように高く評価され重要な位置を占め看過できぬようにみえる舞台芸術を、一体何をもって置き換えるべきなのだろう。

方向の転換、作者と俳優が遂行せねばならぬ ^{コンヴェルスス・イオン} 転向をもってだ。観客も観客でそれに従わなければならない。観客は、自分自身から、自分の身体から出発しなければならない。この身体からこそ、生きた芸術が輝き、空間に広がって観客自身に命を与えるべきなのであり、身体が、均整と照明に指図を出すのである。芸術作品をつくるのは身体なのだ。

このような移行には時間がかかるだろう。ひとつひとつの段階において、垣間見ただけの真実に対する堅固な信念が必要となる。ヘレラウの祝祭劇場（Festspiele）^{アール・ヴィヴァン}は確実に、生きた芸術の制覇への道において最重要かつ最も決定的な段階を形成するだろう。彼らは、毎年、均質なやりかたで研究所の成果を集成し、それは彼らの最も先進的な結果に反映され、最も壮大なドラマ化の試みへとつながっていく。それは実演者たちの祭りとなるだろう！ 立ち会いに招かれた観客はしみじみと実感する

ことになる……様々な年齢と境遇の生徒がそこに集まって観客そのものを表象するのを。この生徒たちはちょうど火を灯した祭壇のまわりに集う古代のコロスがそうであったように、^{アール・ヴィヴァン}生きた芸術に対する観客の直接的で素晴らしいスポークスマンとなるのである。

そのとき……何世紀もの孤立を経た後……観客は彼らを見つめながら、感謝を込めて、やっと叫ぶことができる。

「Ja, Das bin Ich! (そうだ！ それこそが私だ！)」と。演劇は観客のために征服されるであろう。

我々が見てきたとおり、リトミック体操と（今日のようなかたちでの）演劇は互いに相反する概念である。身体を再び重視すること、身体から発したのではないもの、もしくは身体のためではないものは一切受け付けないこと、これにより、リトミック体操は、舞台とドラマの構想の完全なる改革に向かって、決定的な一步を踏み出すのである。

しかし、我々の劇場はまだ長いこと存続するだろう⁵⁾。リトミック体操の影響は、俳優にとって有益で様式美を与えるものであり続けながら、とりわけ演出において強く感じられるものになるであろう。垂直に立てられた背景幕の上に命無き絵を広げるかわりに、演出は、ますます人間の体の造形性に近づいていくだろう。その造形性を空間において有効に活用するために。その結果、絵のみが表すことができていた、^{オブジェ}物の大胆な簡素化および大幅な削減が行われることになるだろう。照明は絵を見せる義務に専念しなくてはならない義務から解放され、「gestaltend に（形をつくりながら）」空間の中に展開することができ、無限の変奏＝変異を以て、空間を生きた色で貫き、動きのある雰囲気をつくるであろう……いまや背景画家のためではなく、完全に劇作家のために。また、俳優を顧みずに彩色されたデコールによってイリュージョンを与えようとするのが今日の主流だが、こ

は知っていた「……」現実、現行の現象の裏に隠れているが、他者のうちでも彼のうちでも同じなのだと」。もっと後ろのほうでは「彼は、自分の自我、自分の意思を、全ての存在の中に見出している」と書いている。

アッピアが自分で『ヴェーダ』をもじってみた「我々、それは彼らである（Nous, c'est eux）」は、ショーペンハウアーの思想をアッピアなりに発展させたものであろう。

アッピアが『ヴェーダ』の句を1911年から知っていた点に注目してみると面白い。それはアッピアがアンリ・オディエに宛てた4月10日の葉書で証明されるのだが、この葉書でアッピアは従兄弟に「ブラフマンの Ta twan asi」の正確な綴りを教えてくれないかと頼んでいる。翌日、アッピアはヘレラウに送るために自分の文章を複写させているが、その文章に『ヴェーダ』の引用を挿入するつもりだったのだろうか？（この文章とは、おそらくは「リトミック体操と演劇」もしくは「リトミック体操の起源と初期」のことだろうか？）

- 5) [訳註] アッピアがこれを書いてから70年たった今もあてはまることである。大多数の劇場は、考え方も建築物もかえていない（ブルヴァール劇場、オペラ座）。だが、従来通りの劇場が存続する中、ホール、スタジアム、廃工場など、イタリア式劇場でない場所でたくさんの上演が行われ、そこでは「人間の身体の造形性」が空間と光により称揚されている。ペーター・シュタイン、アリアーヌ・ムヌーシュキン、ルカ・ロンコーニなどは、ここでアッピアが宣言しているような、「モノ」（デコール、「小道具」や調度など）を最低限に減らして「身体を起点とした」舞台作品を実際につくっている。フランスではとりわけジャン・ヴィラーがアヴィニオンで、レオン・ジシアとカミュー・デマンジェアによる装置を使ってその路線を示している。

れからは、作者の合意のもと⁶⁾、俳優そのものを十全に活用することにイリュージョンの効果を置いていくであろう。ここではそうした改革の結果についてさらに詳しく論じるわけにはいかないが、動かぬ絵画とそれが生み出すことになっているイリュージョンのくびきから演出を解き放つことにより、またそうして演出に最大の柔軟性と完全なる自由を与えることによって、同時に、劇作家の想像力⁷⁾を解き放つことができるのだ！この舞台改革が劇の形態そのものに与える結果は、いくら評価しても評価し足りぬほどだろう！

リトミック体操とはいえば、身体化したリズムから直接発したものでないものは一切寄せ付けないというその主要な舞台原則を保持しつつ、身体の造形的フォルムおよび音楽によって輝くその動き⁸⁾の必然的発露としての

演出を、自らのために、然るべき進展を遂げながら作り出していこう。

そのとき、万能の「照明」が、音楽にあわせて参加しに来るだろう。それなしには造形性が存在できない光、空間を明暗の動きで賑わす光、ある時は静かな層となって降りそそぎ、ある時は色のついた振動する光線となってほとばしる光が。そして、活気づいた雰囲気に入った身体たちは、そこに空間の音楽を認めそれらを称えるだろう。

というのは、アポロンというのは音楽の神であるばかりでなく、「光」の神でもあったからだ！

アドルフ・アッピア

(訳：田中晴子)

6) [訳註] アッピアはここで「実際に劇作家本人と連絡をとって合意をとりつけた上で」といいたいのか「劇作家の書いた文章に忠実に」といいたいのか。前のほうで、アッピアは、劇作家はこれからはリトミック体操とそれが演劇にもたらすもの及び演劇に要求するものを考慮して作品を書くだらうと言っている。彼は間違っている。今日の演劇の現実が、それがユートピアに過ぎなかったことを示している。

7) [訳註] 「劇作家の想像力」というが劇作家としてのシェイクスピアの想像力は「限度無し」でなかったか？

8) [訳註] アッピア自身は、言葉や身体や光のリズム、それらが「音楽無しで」(!) 奏でる音楽から発するリズムをベースとした演出の可能性については予見していなかった。が、[翻訳者註：そうした演出が登場したのは] ドイツとオーストリアで広まったクレイグの思想とアッピアの思想の影響の結集の成果のおかげだった。

アッピア『音楽と演出 (*Die Musik und die Inszenierung*)』(1899 年) の発表、クレイグの訪問と展示および『演劇芸術 (*Die Kunst des Theaters*)』(1905 年) の刊行、ジャック＝ダルクローズによるリトミック体操のデモンストレーション (1907 年から開始) の後に起こった芸術的な出来事を手短かにふりかえってみよう。ペーター・ペーレンスやゲオルク・フックスの著書 (ペーレンス 1900 年、フックス 1904 年)、1903 年ウィーンにおけるアルフレッド・ローラーによる装飾制作、1905 年秋から始まったルイーゼ・デュモンとギュスターヴ・リンドマン監督のデュッセルドルフ大劇場における初期の「現代的」演出、ベルリン (1910 年) とロンドン (1911 年) におけるマックス・ラインハルトの大衆演劇などが特に挙げられる。加えて 1912 年と 1913 年のヘレラウの祝祭劇場があった。

これら全ては、芸術の全分野で強烈な創造と深い問い直しが行われ、また、電気 (最初はアーク放電、続いて白熱電球)、映画、ラジオなどの技術の発見の時代でもあったこの時代、硬直性を捨てて、テキストと音楽に仕える俳優の身体を出発点に舞台に「リズムある生命感」をもたせることに貢献した。