

アンドレ・アントワヌ 「現代の俳優術（1924年2月1日の講演）」¹⁾

André Antoine, « L'Art du comédien moderne » (1924)

淑女、紳士の皆さん、

今日は現代の俳優²⁾というお話することになりました。少し特殊なテーマですが、できるだけ明瞭にお話ししたいと思います。

演劇の演技術は先の世紀を通じて根底から変容しました。これはもちろん演劇の様々なジャンルが次々と進化していったことの結果です。

当然のことながら、その起源である古代の舞台においては、役者にとって自然さとか、役の組み立てとか、真の人間性といったことは問題にはなりえませんでした。舞台作品はドラマの上演というよりもむしろ、何よりもまず宗教的あるいは愛国的儀式の一部でした。演者は民会の全体も参加している壮麗な儀式のなかでは大きな存在ではありませんでした。それに、役者はこの枠組みの大きさにまで自分の身丈を高めるため、個人的な身体性は放棄して、最後列まで声が届くように拡声器となった奇妙な仮面をつけ、演じるべき半神や英雄の背丈を得るために高足靴と豪華な衣装を身につけていました。なのでここではまだ厳密な意味での俳優術について語ることはできません。この演者の吟唱³⁾には一定の拍子があり、大方は詩篇のように唱えられなければならない、楽器の伴奏がついていて、合唱隊に合わせなければなりません。

最初の出発点を思い出していただいたところで、私たちの演劇の成立へと話を進めましょう。中世の演劇や聖史劇については、みなさんにあらためて歴史を語るつもりはないので、飛ばしましょう。早速ジョデル [1532-1573] やアルディ [c. 1570-1632] やガルニエ [c. 1545-1590] らによる悲喜劇が書かれた、私たちの劇芸術の真の誕生といえる時期を見てみましょう。このときには役者の技術はまだ、国中を回って武勲詩や頌歌や

叙事詩を流布するトルヴェール [北フランスで活躍した吟遊詩人] の吟唱から派生したものでした。仰々しくやるのが当然で、上演する人は目立つようにけばけばしい衣装を身にまとい、声を張り上げ、身ぶりを誇張していました。それから長い間、多くの物質的条件が俳優の動き^{エヴォリュティオン}／進化を阻害していました。

というのは、ご存じのように、18世紀の半ばまで、つまり舞台の上をふさいでいる邪魔者たちを追い払うために、演劇愛好家であるローラゲ伯がコメディ＝フランセーズに12,000リーヴルの寄付をして、その分失われてしまう席料を補填してやったとき [1759年] まで、俳優たちはほとんど動けませんでした。一群の貴族たちが、俳優の間近に座る権利を得るために非常に高値を支払って、俳優たちを両側から取り囲んでいたのです。これは『ル・シッド』初日 [コルネイユ作、1637年] に端を発するもので、あまりにも観客が殺到したために、吟唱者 (本当のところまだ役者とは呼ばれません) はこの特権を持った群衆のなかに紛れることになってしまったのです。

従って、みなさんお気づきのことでしょうか、このように狭まった枠のなかでは、実際のところ俳優は、人が言うところの単なる「シャンデリアの下の吟唱」をするしかなくなっていたのです。

しばしば大貴族から衣服を拝領して、誰もができる限り豪華に着飾って登場し、大なり小なりの才能を発揮しつつ朗誦^{デクラメ}しました³⁾。環境や家具や小道具といったことは問題になり得ようがありませんでした。舞台上がすっきりしたときになってはじめて、本物の舞台装置を建て込んだり、左右に大まかな物語の場所を描いた枠絵を立てたり、入退場用の通路を設けたり、ということが可能になったのです。登場人物はようやく動けるようになって、それによって自然と演技しやすくなり、脚光の前で

1) [訳注] 翻訳に際しては、以下を底本としている。Conferencia, n°17, le 15 août 1924, pp. 205-214.

2) [訳注] 本稿では基本的に comédien / artiste を「俳優」、acteur を「役者」と訳し分けている。前者は職業としての俳優を示し、後者は実際に舞台上で役を演じている人物を意味している。後者には「動く (agir) 人」という含意もある。アントワヌは時に両者をそれぞれ「職人的俳優」と「役を生きる俳優」の意味で区別して使うときもあるが (1887年2月1日付ボリーヌ・ヴェルダヴォワヌ宛の手紙, in James B. Sanders, *La Correspondance d'André Antoine*, Ville Saint-Laurent, Bruxelles, Paris, Genève, Le Préambule, 1987, p. 49)、この区別は必ずしも一貫して見られるものではない。

3) [訳注] 演劇上演における発声を意味する動詞として、少なくともジョデル以来使われていた réciter に代わって、17世紀後半から徐々に déclamer が使われるようになる。前者は中世以来、詩を (時に音楽の伴奏を伴って) 発声することを示す動詞であり、後者はもともと弁論術の演習を示す動詞である。つまりこの交代は、俳優のモデルが吟遊詩人から弁論家へと遷移していったことを示している。本稿では前者を「吟唱する」、後者を「朗誦する」と訳し分けている。(派生形も同様である。)

不動のまま正面を向いていることもなくなり、単に台詞を吟唱するのではなく登場人物を生きるようになっていったのです。

この後ある時期までは、言葉が俳優の進歩に対する障碍になります。17世紀の荘重な文体で書かれた傑作群は、現在の俳優が考えるようなニュアンスのある演技にはあまり向いていません。だから当時はどんな舞台でも、モリエールが仮借なく笑いものにしたような純粋な朗誦デクラマシオンでした⁴⁾。ついでに言えば、この偉大な喜劇作家は、現在上演されるように自分の作品が演じられるのを見たことはありませんでした。モリエールもその役者たちもローラゲ伯の鷹揚な振る舞いの前に亡くなったので、舞台の上に座っているご立派で趣味のよい方々と袖を擦り合わせていたわけでは、役者たちは見ている人とほとんど混じり合っていて、私たちがいう意味での舞台装置はありませんでした。なので、人が「モリエール以来の伝統」を引き合いに出すのを聞くと、私は笑いをこらえることができません。モリエールの初版本には、演者たちが、今日言うところの権利所有者たちによって取り巻かれているのが描かれているものがあります。だからといって、モリエールの戯曲が今なお私たちが敬愛する傑作であることにはもちろん変わりありません。しかしながら、演劇というものを体現していたといってもいいこの偉大なる人物が、時としてこのような状態に困惑していたということは認めてよいでしょう。そもそもモリエールは、同時代の役者たちの古くさいやり方にいらしていました。この点に関しては、比類のない資料が一つあります。『ヴェルサイユ即興』です。この作品では劇団長が劇団員の稽古をしながら、今でも十分有益な助言をふんだんに与えています。〔以下、『ヴェルサイユ即興』第1場、『ハムレット』第3幕第2場の紹介。中略〕

* * *

モリエール以後、演劇は進化していきます。性格喜劇につづいて、風俗習慣の研究がはじまります。芝居のマリオネットの関節がほぐれていきます。生活感が出てきて、たしかにまだ皮層的なものではありますが、本物の舞台装置が使われ、環境が設定されることで、それがより明確に場所を得るようになります。ルサージュ〔1668-1747〕やダンクール〔1661-1725〕からボーマルシェ〔1732-1799〕にいたる、すてきなレパートリーで

す。そこでは行動する人々がひしめいていて、立派な風采の人々から庶民まで、そして街を徘徊する取り持ち女まで、その時代の社会全体が、チュルカレ〔ルサージュ作、1709年〕のうしろでうごめく人々が見えるのです⁵⁾。

俳優がこういった筋立て喜劇の軽快なテキストや、生き生きとした状況に反応したことはご想像いただけるでしょう。この時代の俳優たちは、その前の時代の俳優フォワールや、縁日芝居の芸人とは異なっています。このように役者という職業が変容していく際には、気質や天性の素質がほとんど常に技術を埋め合わせ、強力に後押しすることになるのです。

さらにお涙頂戴劇やメロドラマ、ロマン主義がやってきます。荘重で硬直した伝統的教育はこういったジャンルの演者には不十分です。スデヌ〔1719-1797〕やラショセ〔1692-1754〕の市民喜劇においても同様です。『タルチュフ』のアルセストを演じるように『天性の哲学者』〔スデヌ作、1765年初演〕のヴァンデルク親父を演じることはできません。ニュアンスをつけ、生活感を追求する必要があります。

私たちの文化の基層をなしている17世紀のあのすばらしい芸術を軽蔑しようというわけではありません。文学の話をしているのでももちろんなく、俳優の職人芸メタイエの話をしているのです。モリエールが亡くなった後でもまだ、高名な俳優たちはなお「大時代的」で、漠然と真実の吸引力を感じていたに過ぎなかったということに、みなさんはお気づきになるでしょう。

何人かの俳優においては、最も偉大な俳優たちにおいては、進化の兆しが見えます。これはすでにモリエールの時代に始まっていたもので、モリエールが自分の劇団の俳優たちに説いていたことです。息子の方のバロン〔1653-1729〕は、とても若くしてモリエールの劇団に入りましたが、悲劇で「話した」ということで、当時はスキャンダルになりました。アドリエヌ・ルクヴルール〔1692-1730〕が試したことについても知られていますが、この試行錯誤の時代において圧倒的に重要なのはクレロン嬢でしょう。クレロンは飾り気がなく、ある同時代人はこの女優について「才気によって才能を養い、方法シヤンスによって天才に至った」と言っています。ですがクレロンが持っていたのは方法論だけで、人がクレロンの朗誦をラリーヴ〔1747-1827〕の朗誦同様に五線譜に書き留めたこともありました⁶⁾。

モレ〔1734-1802〕はこう言っていました。

4) [訳注] 正確には、モリエールが『ヴェルサイユ即興』(1663年)で揶揄しているのは「朗誦(déclamation)」ではなく「吟唱(récitation)」である。
5) [訳注] ルサージュの喜劇『チュルカレ』(1709)の主人公。収税請負人で、憧れの男爵未亡人に貢ぐために悪事を重ねて民衆から金を絞り取るが、未亡人はそれを恋人の騎士に貢ぎ、最後には下僕と女中のカップルがすべてを捲き上げる。
6) [訳注] 実際に朗誦が記譜された例は殆どないが、この記譜可能性に関する論争は18世紀演技論において重要な位置を占め、ド

「私の探求と稽古でいつでも目的としていたのは現実上の真理ではなく、演劇上の真理だった。つまり私は常にそれによって成功してきたのだ。」

さらにモレはしばしばこう付け加えました。

「頭は大事にとっておきながら、心を委ねなければならぬ。」

モレはこのように明晰な見識を持っていて、非常に洗練された役者でしたが、暖かみのない、硬直した役者でもあって、シャンフォール〔詩人・劇作家、1740-1794〕はモレをラリーヴと比較しながら、こんな冗談を言っていました。

「完璧な役者を得るには、モレにラリーヴを飲み込ませなければならなかった。」

なんとこのモレが、技巧家のモレが、このあとタルマに向かって自分の自然さを自慢し、技術によってタルマに歯止めをかけようとするのです。最も偉大で最も高名人々が、自分のやり方と伝統を保持しながらも、漠然と他のものに向かって努力をつづけていたことがお分かりになるでしょう。

ですがクレロン嬢は特別な位置を占める権利があります。それは単に、同時代の人々が言っていたように、クレロン嬢が新しい俳優であったというだけでなく、クレロン嬢こそが真の革命の端緒だったからです。クレロン嬢ははじめて衣装を変えようとしてしました。この時代、舞台上の登場人物がどのような衣装を着ていたかご存じでしょう。登場人物たちは古代以来の古い伝統を守り、自分の身丈を大きくしなければならなかったため、この時代の版画に見えるように、ありえないような珍妙な衣装に身を包んでいました。クレロン嬢は自分の衣装を変革しはじめました。それにしてもクレロンがしたのは本当に小さなことでした！単に場所を取るペチコート^{モデルヌ}の輪骨を取り除いただけのことなのです。その横にいたルカンは、やはり身につけているけばけばしいがらくたの山に辟易して、装飾品をできる限り減らしたのです。こういった衣装に関する試みは、この二人の俳優が舞台の上でもっと生きなければならぬ、与えられた登場人物をより真実らしく組み立てなければならぬと感じてい

たことを示しています。

フルリー〔1750-1822〕は、徹底的に古典的な俳優でありつづけながらも、同様の配慮を示しています。フルリーも若い悲劇俳優であったタルマに、単純さと簡素さへと向かわせる助言をしています。この二つの要素のおかげでタルマは名を挙げたのです。また、悲劇俳優のかたわらで、プレヴィル〔1721-1799〕やダザンクール〔1747-1809〕といった喜劇俳優が、自然さと真実らしさを取り入れるうえで貢献したことに触れておかなければなりません。

そしてついにタルマが登場します。タルマは衣装も演技も、すべてを新しくしました。タルマは幸運なことに幼少の頃から、17世紀風の少し偏狭な教育を免れていました。タルマはロンドンで歯医者をしていて、演劇の趣味が高じてイギリス演劇を学ぶようになり、いってみればシェイクスピアの膝の上で育ったのです。そのおかげで、この才能形成の時期に、フランスの厳格なレパトリーに出会っていたら押しつぶされていたかも知れない自由さと生命感を得たのです。この大役者において、二つの方法論が融合しました。17世紀的な完成度と技巧性に、シェイクスピアの情熱が加わって、タルマの天才が広がりを得たのです。

デュガゾン〔1746-1800〕もタルマの教育係の一人でした。（デュガゾンは喜劇俳優でした。）デュガゾンは二つの流派を身をもってタルマに見せつけました。一つは自然の表現しか認めない流派、もう一つはこの自然の表現を高貴なジャンル^{パントミーム}の作法に従って和らげる流派です。デュガゾンは仕草にタルマの注意を向けて、こう言いました。

「仕草抜きでは、巧妙な身ぶりの伴った美しい言い回しを評価するしかないが、それでは正確な言い回し、本物の身ぶりというのはありえない。両者が統合してはじめて表現というものが生まれるのだ。」

デュガゾンがこうしてタルマに厳しい仕草の練習を課したおかげで、のちにタルマは『マンリユス』〔ラフォッス作、タルマによる初演は1805年〕での無言のポーズやいわゆる「筆舌に尽くしがたい」視線について、「崇高な美しさ」を語られるようになったのです。

タルマの話になったのでお話ししますが、私はあちこちに散らばっている資料をもとに、タルマというのが本

ラマの演技論成立の契機ともなった。（拙稿「朗誦の記譜可能性について ドラマにおける音楽の排除」『レゾナンス』第2号、2004年、pp. 42-48.）

当のところどんな人物だったのかを理解しようとした⁷⁾。これほど比類のない俳優であっても、残っているのはせいぜい伝記くらいです。俳優の作品は生まれた次の瞬間には跡形もなく死んでいきます。その世代の人々が去ってしまえば、もうその俳優を生き返らせることはできません。ですがまずは身体的な面でタルマの人物像を探ってみましょう。

物真似のうまい役者であればたぶん、揶揄はなしにしてもらえば、それなりのタルマを再現することができるでしょう。その役者には、ポール・ムネ〔俳優、ムネ＝シュリーの弟、1847-1922〕くらいの背丈だと言っておきましょう。それから時代物の、タルマが俳優人生の後半に身につけていた純粋な時代考証に則った衣装を着せましょう。身ぶりについては、無数の絵画や版画や彫像などに写し取られているので、よく知られています。じっと動かないでてもらえば、だいたい正確なシルエットを得ることができるでしょう。

タルマがお気に入りのポーズが六つありました。一つ目は、悲劇俳優にはかなり意外なのですが、両手を開いて、親指を背中側に向けて、腰のベルトを引き上げるものです。二つ目は、両手のひらで目をこするもの。三つ目は、両手を交差させて片方の肩の上に投げかけるもの（よく知られた身ぶりですね）。そして四つ目は、額をこするもの。五つ目は、目を天に向けるもの。六つ目は、曲げた左足に体重をかけて軽く震えるものです。

顔については、百面相やかつらである古代のメダルに見えるような顔立ちや横顔を表現しようとしても難しいでしょう。今生きている俳優のなかに、タルマの顔に近いものを見つけることはできません。もしかしたらシルヴァン〔1851-1930〕が40歳の時には、あるいは〔リュシアン・〕ギトリ〔1860-1925〕の顔のいくつかの側面、それからタスカン〔1853-1897〕という悲劇物をやっていたオペラ俳優がありますが、みなさんをご覧になる機会はなかったでしょうね。ムネ兄弟〔ムネ＝シュリーとポール・ムネ〕が苦悩するときの美貌を思い浮かべてはいけません。タルマの基本的な表情は、静謐で力強く端正なものでした。とりわけ比類がなかったのは、スタール夫人が「神格化」という言葉まで使った視線だといいます。ところがこの偉大な悲劇俳優の視力は非常に低く、晩年には近視が悪化して盲目になることを危ぶまれたくらいなのです。ですが近視眼の人は舞台の上で目が曇りがちになるといって、よく観察されることとは逆に、まさに内からの照らしという現象によって、タルマの眼

は「閃光を放っていた」のです。これは同時代の人の言葉です。タルマの弟子でコメディ＝フランセーズ準座員だったバラニーの話によれば、この偉大な悲劇俳優が上演される物語に入っていくときにはいつも半分目を閉じていたのだそうです。そして登場人物が発展していくに従って少しずつ視線を漏れ出させていき、最も重要な場面ではじめて完全に眼を開くのです。そのときは崇高だったといいます。最後に声があります。タルマの声には震えというか、中音域での独特の揺れがあり、これはトレモロのように職人芸的に震わせているのではなく、声の響きであり、音そのものでした。はじめに言葉を発した瞬間から、聴衆は心を奪われました。一度タルマの声を聞いた者には、もう他の声は聞こえなくなりました。『ハムレット』〔デュシスによる改作、タルマによる初演は1803年〕では、舞台裏にいる父親に向けて発した最初の台詞で、全ての観客が青ざめたと言います。タルマの視線のなかに亡霊が見えたのです。（熱烈な拍手）

私たちにはもう一人のタルマ、ムネ＝シュリーがいました。ムネ＝シュリーの天才は40年に渡って現代の舞台を照らしてきました。ムネ＝シュリーがハムレット役を演じたときには、時に極端な声や身ぶりをして笑わせることがありました。タルマは決して笑わせることはありませんでした。ムネに関しては何百ものカリカチュアが描かれましたが、タルマについてはカリカチュアは二点しか残っていません。そのうちの一つでは、ナポレオンが悲劇俳優のポーズを真似しようとしているのに、全くモデルに似せることができない、というものです。なぜならタルマは古代の衣装で演じているのに、ナポレオンは左手を背中にまわし、右手を胴着のなかに入れていたのです。

タルマは想像を絶する崇高に至った、と同時代人たちは言っています。スタール夫人によれば、それはどんな作家もその高みに至ることができなかったような、視線と声と身ぶりによる詩だったと言います。熟慮と無意志的なもの、乱調と理性、フランス的端正と異国のエネルギー、17世紀とシェイクスピアの混淆なのです。

タルマは、ある晩は崇高で翌日には凡庸といった、むらのある役者ではありませんでした。タルマの天才はまるで常に生まれ変わるかのように一貫していたのです。だとしたら、ムネの天才と比べるべきものはあるのでしょうか。同時代人たちの話に基づけば、タルマはつねに自己を掌握していたようです。なぜなら、結局のところ、先ほどお話ししたように視線で演技をする役者と

7) [訳注] アントワーヌはこの年にタルマの伝記を上梓し、恋愛事件を中心にしたタルマの個人史と演技形態の関連について考察している (*La Vie amoureuse de François-Joseph Talma : Janvier 1763 - Octobre 1826*, Flammarion, 1924)。

いうのは、当然分裂しない⁸⁾俳優なのです。なので、タルマは舞台上で自らの人格から抜け出るといって、長年にわたって称賛されていたあのムネのすばらしい才能を持っていなかったのです。

ディドロとその『逆説』についてお話するには十分な時間はありませんが、この問題を取り上げるとすればここでしょう。この偉大な百科全書家の説はご存じでしょう。役者は自己を掌握しつづけ、演じながらも観察することができるほど完璧になるのだから、いかなる時にも自己制御を失ってはならない、というものです。この意見は事例に基づいています。ルカンの例が知られていますね。一緒に演じている女優がルカンの足下に宝石を落としたとき、ルカンはオレスト〔ラシーヌ『アンドロマック』〕の狂乱を演じつつ、それが踏まれて壊されないように、少しずつ足で押しやってきました。ですがまさにこの瞬間も、ルカンは崇高だったのです。ここには二人の偉大な役者の天才のあいだにある違いが透けて見えるように思います。ムネ=シュリーは分裂というあの並外れた才能を持っていました。この才能はその先駆者〔タルマ〕も持っていませんでしたし、他の誰にも見出すことはできませんでした。ムネ=シュリーが多く観客に並外れた印象を与え、私たちに忘れがたい情動を喚起したことの秘訣は、ここにあるのです。みなさんは30歳の時の本物のムネを、あの閃光を放つ視線を、あの平土間全体を轟かせる声をご存じないでしょう。ムネは最後まで、自分自身から逃れ出るといってあの並外れた能力を持ちつづけていました。私はそれをこの目で確認しました。あの人のことをより近くで研究したくて、ムネの隣でエキストラをやっていたのです。ムネといると、登場人物の亡霊が目の前にいる、という瞬間が何度もありました。そうです、『オイディプス王』で、祭壇のもとで静かに羊飼いを待っているとき、コロスが主人公の疑念と希望を代弁しているそのとき、ムネはオイディプスそのものになっていたのです。ムネの顔がある種神聖な蒼白さととらわれていくのを見たことがなければ、劇場の天井が消え、目の前にオイディプスその人が、その故国の空の下にいる、という経験を理解できないでしょう。(長い拍手)

私がお伝えしたかったのは、最も大時代的な悲劇俳優においても、意識的にせよ無意識にせよ、真実へと向かうたゆまぬ進歩が見られるということです。モンフルリー〔c. 1608-1667〕以来、ルカンやデュシェノワ嬢〔1777-1835〕に至るまで、誰もがそのために力を注いできたのです。喜劇においても、17世紀の伝統を最も純

粋に守っているような舞台においても、絶え間ない進化がありました。フィルマン〔1784-1859〕や二人のバティスト〔エネ：1761-1835、カデ：1765-1839〕やサンソン〔1793-1871〕やレニエ〔1807-1885〕も、当然その時代においては現代的な俳優だったのです。19世紀の前半を通じて、ブリュネ〔1766-1853〕のように縁日芝居の喜劇役者の後継者である偉大な喜劇役者たちの影響が強くなっていきました。タルマの同時代人であったブリュネは、プールヴァールでジョクリス〔喜劇に登場する間抜けな召使い〕を演じていました。これはとても興味深い人物です。この人については、タルマのすばらしい言葉が残っています。二人は〔パリ王立〕植物園のヴェルディエ寄宿学校の同級生で、6歳の時から同じ長椅子で半ズボンのお尻をすり減らしてきた仲でした。タルマは悲劇へと向かいましたが、その同窓生は、様々な冒険を経たのちに道化師となり、パリ中を熱狂させました。タルマはある日舞台裏でブリュネの台詞を聞きながら、こう言いました。

「おお！ あのいたずら小僧め、あいつが俺の体を持っていたら、俺を超えていただろう！」

このブリュネは80歳で亡くなりました。この人は本当に芝居が好きで、体が不自由になって家から出なくなり、年老いた妹に身の回りの世話をしてもらうようになってからも、晩には2本のろうそくを灯して、古いジョクリスの衣装を羽織り、妹の前で自分の十八番を演じていたのです。

それから、大変な数のお客さんに自然さへの関心を植え付けた民衆喜劇のポティエ〔1774-1838〕もいました。そして、ついに風俗喜劇が登場するのです。

* * *

デュマ〔・フィス、1824-1895〕やオージェ〔1820-1889〕やサルドゥー〔1831-1908〕を演じるようになって、俳優が登場人物を生きるようになり、あらゆる階層や環境を見せるレパートリーのなかでは、新しい作品を演じるごとに変身するようになっていった、ということは、みなさんにもよく理解していただけることと思います。まだかなり因習的な作品においても、真実味と人間性を込めて演じるすべを見出したすばらしい俳優の数々がいます。そして、ドロネー、コ克蘭、ゴーに出会ったのです。

ゴーには注目しておくべきでしょう。というのは、あ

8) [訳注]「自由劇場」B, 2, VIIIの訳注を参照。

とでお話しするもう一人の俳優が現れるまでは、ゴーこそが芸術の最高峰に達していたのです。根底から古典的でありながら、ゴーは同時に強烈に現代的な俳優でした。ゴーはその後に出てくる世代のあらゆる俳優にとっての偉大なモデルでした。ド・フェロディ〔1859-1932〕その他多くの弟子がいましたが、みんなゴーから出発したのです。このような役者が同時代の演劇に生命を吹き込んでいった、その生き様の濃密さは筆舌に尽くしがたいものです。また、二つの流派の息をのむような対比を見る瞬間が何度もありました。ムネ=シュリー演ずるハムレットの傍らでゴーがポーロニアスを演じていたとき、一方は天才と靈感と詩情の、もう一方は奥深く生き生きとして人間的な、二つの芸術が対峙していたのです。

私はゴーのことをよく知っていて、とても尊敬していました。ゴーにはしょっちゅう質問を向けていたのですが、ある日、あの有名な共演相手についてどう思っているか、聞いてみたことがあります。

「親愛なる我が師、舞台の上であの方の隣にいるということはどういうことなのか、お話しいただけますか。」

そうしたら、ゴーはこう答えました。

「全く分かりません。あの人は私の理解を超えているのですが、それが崇高なのです！」

ここにはこの一つの芸術の二つの側面が現れています。靈感と観察です。

それから、同時代のレパトリーを演じるブルヴァール演劇の俳優にも、非常に偉大な現代的俳優がいます。例えば、オリヴィエ・ド・ジャラン〔デュマ・フィス『半社交界』、1855年〕を初演したヴォードヴィル座のデュピュイで、私は幸運にも見る事ができたのですが、自然さにおいてリュシアン・ギトリ以前には前人未踏だった完成度に達しました。荘重で見事な組み立てをするパレ=ロワイヤル座のジョフロワ〔1820-1883〕は、ジムナーズ座でバルザックのメルカデ〔1851年〕やポワリエ〔オージェ『ポワリエ氏の婿』、1855年〕を初演しました。それからパラード〔?-1885〕もいますし、あのすばらしいサン=ジェルマンもいるのですが、少々コ克蘭・エネの陰に隠れてしまって、正当な評価が与えられていません。この二人は同い年で、同じ役どころでコメディ=フランセーズと一緒に入団しました。ですが古典劇において、コ克蘭のすばらしい名人芸の魅力

に抗えるでしょうか！ サン=ジェルマンはあまり身体能力が高くなかったので、コ克蘭のラッパのような声のかたわらでは耐えられませんでした。サン=ジェルマンは結局コメディ=フランセーズを去ってしまったのですが、そこでライバルのかたわらで地位を築き、サンソンのような繊細さを見せつけることもできたと思います。サン=ジェルマンは職人芸の点では最も完璧な役者でした。声が出なくて、ほとんど失声症のようで、真似をするのも楽しいものでしたが、機知と自然さと人を笑わせる力にかけては、なんとすばらしかったことでしょう！ 自分の欠点を高めて、それを美点にまでしたのです！ サン=ジェルマンはシャトレ座に移籍しましたが、それは正気の沙汰ではないように思われました。あの巨大な劇場では、どんなに声を通る役者でもつぶれてしまうのです。サン=ジェルマンはそこで大作を演じたのですが、そのあまりに完璧な滑舌、身ぶりによるあまりに豊かな表現力のおかげで、天井桟敷の最後列まで伝わりました。

それからランドロル〔1828-1888〕とルシュユール〔1819-1876〕もいました。ルシュユールはコメディ=フランセーズではさらに立派な俳優になりました。コメディ=フランセーズに到達することのないものは人目に触れずに終わってしまうのですから。俳優が偉大な傑作と向き合って自己を完全に実現することができるのはそこだけなのです。それ以外でも、人気になったり、当たりを取ったり、お金を儲けたりすることはできますが、最も確実な栄光が得られるのはコメディ=フランセーズだけなのです。(拍手)

コメディ=フランセーズではさらにティロン〔1830-1891〕、ヴォルムス、ド・フェロディもいましたが、これらはみんな、観察と生命感をよりどころとして才能を築いた現代的役者でした。

女性に関しては、結局のところ才能よりも気質に依存している場合が多いので、お話ししにくいところです。女性は男性と比べ、自らに深い探求を課すことが少ないのです。ですが一人名前を挙げる事ができます。デクレ〔1836-1874〕です。同時代の人たちの熱狂ぶりを見れば、並外れた存在だったことは明らかです。デクレは情熱的で激しい、魅惑的な感受性を持った女優でした。

今日の俳優のなかでは、ユグネは本当に偉大な俳優です。リシュリユー通り〔コメディ=フランセーズ〕へと完全に根を下ろすために、ユグネには何が足りなかったのでしょうか。それはたぶん何人かの同僚の好意と、この劇場では不可欠な根気強さでしょう。当時私はユグネに、コメディ=フランセーズを去らないでくれ、と懇願したものでした！ ユグネは軽妙な喜劇を演じる俳優、

直感的俳優が持つべき才能を全て持ち合わせていました。ですがリシュリユー通りでは、ブルヴァールの劇場では身につけられないような独自の様式を身につけるために必要な時間を与えられなかったのです。

星々のようにきらめく偉大な俳優たちをご覧いただけましたことと思います。真実を軽視する者、本物の生命感に基づかない者、自分の身体能力を使うことで満足し、より高みを旨とする者はいずれ消えていくのです。

きっとみなさん、「サラがいたでしょう！」と言いたいのでしょう。

でもこの女優については何と云えばよいのでしょうか。サラ〔・ベルナル、1844-1923〕は詩的演技でも、リアリズム的なドラマの演技でも、あらゆる演技ができました。サラもムネ＝シュリーのような分裂の能力を持っていたのですが、サラの場合にはこの現象を思い通りに起こすことができました。

サラは毎晩「演じて」いたわけではありませんでした。これについては同僚たちの興味深い証言が残っています。サラは同僚たちの腕に倒れ込みながら、照明ボタンに気づいて、「あの人たち、また降ろすのを忘れたのね」と小声で言いながら、見事に息を引き取っていったのです。サラはあまりにも完全に自らの技術を掌握していたので、その規範の前半部分だけ、つまり17世紀の偉大な俳優たちの型だけを使うこともできました。ですが必要な際には、つまりある作品を擁護しなければならず、成功がおぼつかないゲネでどうしても当たりがほしいときには、ムネ＝シュリーと全く同様に、自分の意志で分裂することができたのです。

もう一人比類のない現代的女優がいたとすれば、それはきっとレジャーヌでしょう。レジャーヌは現代的女優の完璧なモデルでありつづけるでしょう。マルス嬢〔1779-1847〕、ラ・コンタ〔1760-1813〕といった過去に名を上げた最も有名な女優たちも、レジャーヌに比肩できたかは定かではありません。レジャーヌは同時代の演劇において最も生き生きとした人物です。

レジャーヌは舞台女優ではありませんでした。生命そのものだったのです。(拍手)

レジャーヌが非常に難しい役を演じる时候に見せる軽妙さ、自在さ、無造作さが天真爛漫さによるものであるとは思わないでください。これほどの完璧さは深い探求から来ているのです。私は光栄にもレジャーヌに稽古をつけるという機会を得ましたが(レジャーヌの仕事近くで見てみたかったためだけに、この仕事を引き受けたのです)、この時間は私の芸術家としての人生のなかでも最もすばらしい思い出となりました。何時間ものあいだ、レジャーヌはコンセルヴァトワールの若い女生徒

のように、探りつづけていました。同じ文句、同じ長台詞を十回も繰り返すのです。

「まだまだですね、分かっているんです！」

とレジャーヌはいいました。そんなレジャーヌに、「それですよ！」とか「それはちがいます！」などと言うことは私にはできませんでした。私はただ感嘆して見とれていました。レジャーヌはたしかに、フランスの舞台が生んだ最も偉大な女優の一人でありつづけるでしょうし、サラ・ベルナルの栄光にかき消されないためには、レジャーヌほどの実力が必要だったのです。

もう一人、ギトリという俳優がいますが、この俳優をレジャーヌのかたわらに置くのはやぶさかではありません。私はゴーで芸術の頂点を見たと思込んでいたので、ギトリについては長い間認めることを拒んでいました。ギトリのことは俳優になりたての本当に若い頃から知っていて、コンセルヴァトワールの選抜試験で『イフィジェニー』〔ラシーヌ作〕のアシールを演じるのを見えています。そこでの演技はただただ因習的なものでしたが、古典劇の伝統に縛られながらも、すでにギトリ特有のすばらしい声と荒々しい迫力を感じました。ギトリがそこから完全に抜け出すまでにはかなり時間がかかって、ブルヴァールでデビューしたのちにロシアに発ち、10年後にオデオン座に戻ってきました。まずはロマン主義劇の俳優として、フレデリック〔・ルメトル〕になることを夢見ていたので、マクベスを演じたりしていましたが、そこでは単に、非常に美形の俳優というだけでした。それから何年もサラのかたわらで役を演じたのち、『愛人たち』〔ドネー作、1895年初演〕でようやく本当に自分が歩むべき道を見出しました。この新しいジャンルが、それに不可欠だった俳優を創り出したのです。結局、新たな作品に取り組むごとに、ご存じのように、決して期待を裏切ることなく、あの完璧さを実現していったのです。ギトリにおいては分裂の現象は現れません。ですが二、三回、ギトリが自分の人格から抜け出したように見えたことがあります。ヴォードヴィル座で、あまり成功していなかった作品を演じていたとき、ギトリはかなり重い役を演じていたのですが、おそらく作品の成功にかなりの執着を持っていたために神経が高ぶっていて、突然、一幕を誰もギトリだと思わないような仕方でも演じたのです。これは普通、自然と技術とが分かちがたく結びついた、非凡な技倆によって起きることです。ギトリが受けた強固な古典劇の教育が実を結び、ギトリはそのおかげで、真実のなかに様式を打ち立てることができたのです。

ギトリは古典劇においても一つ、忘れがたい模範的演技を見せてくれています。『人間ざらい』は期待通りの演技だったので、その話ではありません。『タルチュフ』です。あの重い伝統を背負った名高い17世紀演劇は、様式よりも気質や才覚で演じる俳優には形式上難しいものですが、ギトリはこの作品で、それでもこの演劇が現代的な演技の柔軟さに順応しうるものであることを示しました。この上演にはかなり不当な非難が寄せられていましたが、そもそも新しいことをやろうとするのはいつも、聖櫃に手を触れるようなもので、ゴーですらアルノルフ〔モリエール『女房学校』〕に手を伸ばしたときには非難を逃れることができませんでした。『タルチュフ』においてギトリはレパートリー作品でも現代化することは可能であるということを証明しました。ただ、そのためには、それに見合うだけの才能を持った俳優が必要なのです。ギトリは最近私に、もうすぐアルノルフを演じる、ということを手紙で知らせてくれました。本当に楽

しいものになるでしょうし、きっと若い方々にとっては勉強になり、お手本となるようなものになるでしょう。(拍手)

現代作家の作品について話したあとで、そのうちの一つをご覧いただくのも悪くないでしょう。今日の演劇において、あまりに軽視されている要素が一つあります。それは登場人物の無意識です。これはまだ発見されたばかりのもので、これを演じてみせることができるのは、因習から逃れた独創的な役者だけでしょう。(長く温かい拍手、アンコール)

(この講演の後、ジャック・ボメール氏〔舞台・映画俳優、1885-1951〕とルネ・リュドジェ嬢〔映画女優〕により『ほほえむブーデ夫人』〔ジェルメーヌ・デュラック作の映画、1923年〕の一場面が魅力的に演じられ、大きな拍手で迎えられた。)

(訳：横山義志)