

## 演出の誕生 I (前編)

Georg II, Duke of Saxe-Meiningen と Stanislavski と Antoine

Emergence of Director-Intendant

Georg II, Duke of Saxe-Meiningen, Stanislavski and Antoine

小林 志郎

(序)

Duke of Saxe-Meiningen ザクセン・マイニンゲン公国大公と Meiningen Theatre の関係について、これまでの多くの論文はその舞台成果を概ね高く評価しながらも、演出上重要な理論と手法のディテールに関してかなり消極的な評価をしてきた。消極的評価の対象は、Duke of Saxe-Meiningen の演出理論の未成熟さに焦点をあてる傾向が見られる。長い演劇史の中で、彼が舞台演出の理論と手法の構築に着手した最初の改革者であり、それゆえに彼の演出・演技の理論は根本法則によって構成され、残念ながら体系化されるまでに至っていない。彼の演出理論の原理・原則性は自然主義演劇を標榜する演劇人たちにとっての未完のカノンであったにもかかわらず、複雑に高度化した現代の演出理論と比較し、彼の理論の未熟さや不完全さを問いただす風潮が強い。

Duke of Saxe-Meiningen の演出理論と実践に学んだ Stanislavsky スタニスラフスキーや Antoine アントワヌの業績に焦点が当てられ、同時代人によって二人の理論は世界に向かって発信された。他方、彼らの理論に基盤を与えた Duke of Saxe-Meiningen の理論は便宜的に紹介され、基礎研究的な存在に押しやられて久しい。\*1

Duke of Saxe-Meiningen の理論のうち、現代の演出理論に比べて芸術的価値が低いと評される代表的な事例は、群衆シーンの演出処理方法に集団体操的な特性があったこと、また彼の演出の基幹の一つが舞台の絵画性におかれていたこと、の2点である。確かに優れた群衆シーンの演出に高い評価を与えたが、その集団体操的な処理の破綻のなさや機械的な処理が要求する非演技性に同時代の演劇評論家や演劇人は辛い評価を与えた。なぜこのような消極的評価が生まれてきたか。17世紀以降の演劇形式の発達とプロデュース手法の変遷を考察すると、いくつかの明快な理由が浮かび上がってくる。この点を明確に分析し、Georg II の演出の斬新性に焦点を当てて、新しい評価を導き出したい。

Duke of Saxe-Meiningen の演劇が目指したのは、当時のスター中心の興行システムが演劇を歪めてきた弊害を排除するための改革であった。改革の一つの柱は、テキストの正確な解釈と厳格な時代考証にもとづき、俳優や劇場の御都合主義や経済至上主義を排した演劇制作を復権させることであった。

19世紀の演劇界の常識・習慣を改めて、Duke of Saxe-Meiningen が proscenium stage における新しい演出理論を実践するに至った危機感や期待感を私たちは文献資料から読み取ることができる。

Duke of Saxe-Meiningen が演劇活動に着手した1866年ごろは世界の演劇は表だって動いていなかったが、その後の歴史を見れば、まさに演劇の改革や新しい演劇が誕生する直前であったことが分かる。Duke of Saxe-Meiningen と同世代の演劇人の前に Strindberg や、Shaw

や、Yeats や、Maeterlinck や、Chekhov もまだ登場していなかった。Duke of Saxe-Meiningen は、古典への深い造詣を持っていた。同時に新しい演劇の息吹を感じ取り、世界に先駆けて上演システムの変革と演劇創造の理論と手法の確立に着手した。彼の改革に対して、演劇界は関心を示さなかったし、客演した一部の俳優はドイツの田舎の演劇だと酷評さえした。新しい演劇への本格的な取り組みは10年ないし15年待たなければならなかった。\*2

19世紀後半において、演劇空間としての proscenium stage はどのような評価を受けていたのであろうか。18世紀以降、proscenium stage は演劇空間として安定した評価を獲得し、空間機能を拡充しつつあった。Richard Southern はこの期の演劇のフェーズを stage illusion の空間と名付け、illusion の構築をテーマとする演劇の誕生を指摘している。\*3 proscenium stage の構造変化、機構設備の充実、電気照明の導入、画家による背景画の作製、観客席形態の変化など多くの面で進歩しつつあった。Georg II, Duke of Saxe-Meiningen の祖父・Georg I が1829年から31年まで債権を発行し、1831年に建築した Meiningen Court Theatre は一級の horseshoe-shaped theatre (amphi-theatre) であった。\*4

proscenium stage に対して今日私たちが抱いているような閉塞感を当時の人たちは感じていなかった。当然、脱 proscenium stage (Anti-Illusion への指向) などという実験はほとんど見受けられない。Reinhardt(1873–1943) が登場して、1919年に Grosses Schauspielhaus を建築し、1926年に Georgian Playhouse が改築されて Festival Theatre として開場されるまでは、演劇空間の改革はまだ表面化していなかった。

現代の演劇上演は「テキストや史実に合致した舞台装置、小道具、衣装等を要求しなくなったこと」、また俳優も観客も「視覚的な説明から情報を獲得する欲求がなくなったこと」、さらに「舞台装置や衣装などが、テーマを基本的に支えてくれれば、写実的表現であることを求めず、シンボリックな表現や構成的な表現であることを演出が積極的に容認するようになったこと」などの点で大きく変貌した。Duke of Saxe-Meiningen の時代の演劇の在り方から今日の演劇の在り方を俯瞰してみると、本質的な考え方があまりに変わっていないことに驚く。

Director-designer として Duke of Saxe-Meiningen が行った改革を検証すると、彼は額縁内の舞台空間を可能性を秘めたマジック・ボックスと見なし、写実という表現尺度を当てながら、マジック・ボックスが持っている演劇的可能性を最大に引き出そうと試みたと言ってよかろう。彼はマジック・ボックスの中に登場人物たちが生活するのに必要な自然を再現し、建物を建築し、かつ作られた自然や建物と俳優という実態が、寸法、質量感などすべてにおいて共生できるよう演劇創造のシステムや慣行を作り変えた。ボックスのなかの住人がアイデンティティを確立できる演技教育をもあわせて行った。作家がテキストに託した世界を構築する手法を教育し、かつボックス内での演技ルールを強く求めた。俳優が演じる登場人物と舞台装置や照明が作る世界が、一体化した illusion となる舞台を探し続けた。彼の演劇実践の locus がこの稿の主題である。

Meiningen Company の舞台装置画家として活躍した Max Bruckner は次のように述べている。

テキストの台詞をそのまま俳優の技量だけに頼って上演しても、テキストの意味を十分に伝達できない。舞台上の仕事の演劇的価値、すなわち Duke of Saxe-Meiningen が樹立しようとした舞台美術の演劇的意義は、俳優とダイレクトに関わる舞台装置の功過に大きく左右される。

Director-designer としての彼は、舞台装置デザインは基本的には建築の領域であるという見解を持っていた。建築的形態そのものを舞台に再現するのではない。装置デザインとは、建築的設計を基本にしつつ、ちょうどビルディングの設計をするときのように、人間の営みや活動を包み込む「入れもの」を設計することだ。\*5

Duke of Saxe-Meiningen の唱える絵画的性とは、額縁内に起こるすべての行動の視覚的変化の連続する流れ、いかえれば視覚的に変化する全プロセスのことである。今日われわれが演劇に関して使用する「絵画的」という言葉と彼の「絵画的」という言葉は厳密に区別されなければならない。彼が数多く残したスケッチは舞台装置のためのラフ・デザインとしても使われたが、それ以上に大事な目的を持っていた。いわゆるテーブル稽古時に登場人物の配置や彼らの *mis en scène* ミザンセーンを説明するプレゼンテーション資料として活用された。すなわち絵に描いた演出ノートとして重要な役割を果たした。これらのスケッチから、各登場人物がどこに位置し、誰に関心を示し、誰に語りかけているか、単独かグループになっているか、どんな姿勢をとり、どんな劇的態度をとっているか読み取ることができる。\*6



Georg II, sketch for *Prinz Friedrich von Homburg*, Act II, scene 10, scene before the royal chapel in Berlin, 1878.



Arrangement Schluss tableau Feder/Tusche ü. Blei, Buntstift

*Das Käthchen von Heilbronn am Meiningen Hoftheater* vom 11. bis 27, 1997 Stadtbücherei Heilbronn

しかし実際に演出を担当したのは、周知のように Friedrich M. Bodensted、Ludwig Chronegk、Max Grube の3人であった。Duke of Saxe-Meiningen は主に intendant 総監督として、制作者として創造活動に参加した。1870年、Duke of Saxe-Meiningen は Bodenstedt を演劇観の相違から解任し、2年間だけ自らが演出を担当した。彼は一国の統治者として公務があったから稽古そのものは演出助手たちに任せなければならなかった。\*7 そのため intendant としての意図を稽古前のミーティングやスタッフ会議で説明する必要があった。演出方針を説明するための資料がスケッチであり、もう一つは俳優やスタッフに出した手紙であった。残念なことに、彼が描いた膨大なスケッチのほとんどが1908年の劇場火災で紛失してしまった。

Duke of Saxe-Meiningen の演出を研究する上で貴重な資料は二種類ある。一つは図版集で、もう一つは演劇博物館に現存する本物の舞台装置である。

図版集は、二つある。第一の図版は、1935年に出版された Aloys Prash の *Das Meiningen Hoftheater* という素描画の図版集である。この本には1908年の劇場火災の際消失を免れた Duke of Saxe-Meiningen の演出ノートとして価値の高い登場人物スケッチと舞台裏で登場を待つ俳優や鏡の前に立つ俳優たちのスケッチが40枚収められている。*Das Meiningen Hoftheater* はA3の台紙にリトグラフのスケッチが1枚ないしは2枚ずつ貼られ、手書きで整理番号が付されている。

第二の図版は、1977年に出版された Volker Kern 編集の *Das Käthchen von Heilbronn* で、図版と cut drop の写真を合わせて掲載している。

第一の図版 *Das Meiningen Hoftheater* は Duke of Saxe-Meiningen の素描スケッチを細部まで点検できる点、舞台裏の生活や道具の裏面をスナップ写真のように伝えている点で優れている。二つ目の図版 *Das Käthchen von Heilbronn* は素描スケッチを写真版にし、縮小して掲載しているのでスケッチの演劇的価値は前者に比して劣るが、後半の cut drop の写真集は舞台装置の描法やカットクロス帆布に裏打ちされたネットの細部まで点検できる点で舞台美術の研究資料として貴重な価値を持っている。

もう一種類の資料、すなわち *Theatermuseum der Meininger Museen in der Ehemaligen Reithalle* (マイニンゲン博物館・ライトハレ演劇博物館) が所有する舞台装置について、筆者がマイニンゲン博物館長の Volker Kern 氏に 2001 年 3 月に聴取した結果を記しておく。backdrop 背景画及び cut drop カットドロップは、全部で 256 シーンあるが、そのうち戯曲の全シーンの舞台装置がそろっているのは 5 セットだけである。残りは一部のシーンが欠落したものや、1 シーンを構成する cut drop と leg drop 袖幕のうちのどちらか 1 枚だけのものも含まれるという。1999 年から 2010 年、旧博物館と 2000 年に新装された博物館での 4 回の現地調査で 18 シーンの舞台装置を見ることができた。cut drop や leg drop を使用する舞台装置は比較的保存状態がよい。しかし建築的な構造をもった舞台装置は部分的な破損や欠落が目立つ。*Theatermuseum der Meininger Museen in der Ehemaligen Reithalle* で一般公開される舞台装置は、いずれも保存状態の優れた cut drop や leg drop が中心で、入館者が感激する絵画的なスペクタクル性をもった装置である。博物館内の展示用舞台空間(間口と奥行き)はマイニンゲン劇場の舞台空間と同じサイズであるが、袖のスペースが狭いことや天井の高さが不足しているため、立体の大道具の一部や出道具を割愛していることがままあった。演出やセノグラフィーの専門家でなければ、back drop、cut drop、leg drop だけで構成された舞台が Duke of Saxe-Meiningen がデザインした実物の舞台装置であると誤解しても無理がない。

F. Schiller の作品 *William Tell* の第 1 幕を見てみよう。2 階建ての建造物が舞台上手前方(緞帳ラインから 2.65 メートル下がった位置)に立体の舞台装置でなく、平面のキャンバスに建物が描かれた flat(日本では通常「張物」というが、張物のデザインが建造物や立木や山などの形態をしているときはその形態にあわせた形を製作するので「切出し」とも呼ばれる。もちろん日本と西洋の張物の製法が異なる点は論ずる必要はなかろう)が配置されている。その flat(「切出し」)は three-dimensional perspective で割り出した寸法にもとづき、屋根・窓・壁・バルコニーなどが描かれている。家屋のドアが演出上使用しなければ、すなわち登場人物がドアを使って登退場しなければ、ドアは当然書き割られ、開閉できない。three-dimensional perspective の書割技法は精緻であり、観客席最前列からでも書き割られたドアや窓が開閉できるように見える。時には建物の脇に置かれたベンチが舞台上に上がって近づくまで書割ベンチであることが分からない。\*8

これまで説明してきた Aloys Prasch の *Das Meininger Hoftheater* という図版集と Volker Kern 編集の *Das Käthchen von Heilbronn* という写真集は、群衆シーンのスケッチ、登場人物の衣装や小道具のデザイン画、cut drop の写真であるため、Duke of Saxe-Meiningen が演出した作品はピースまたはビットごとに俳優の居所が固定され、絵画的な記録が可能な演劇であったかのごとく錯覚する。また Theatermuseum der Meininger Museen (Theatermuseum “Zauberwelt der Kulisse”) で一般公開される舞台装置はたまたま現存する back drop や cut drop で構成される舞台装置の展示であり、見事な絵画的手法に圧倒され、Duke of Saxe-Meiningen の舞台は back drop や cut drop で構成された絵画性にこそ本質があるものと少なからず曲解されてきた。

絵画のように切り取られた風景が舞台上に再現される。その前で俳優たちが一瞬間ごとに位置を変え、向きを変える。Meininger Theatre の演劇とは、額縁内絵画の連続であるかのような思い込みが形成され、国内外に浸透してきた。

F. Schiller 作 *Wallensteins Lager* の評価の高い舞台装置も、簡略された展示が原因で、Duke

of Saxe-Meiningen の演出に修復しがたい誤解を生み出したてきた。Schloß Elisabethenburg 内 3 階西棟にあった旧演劇博物館での展示では、back drop や cut drop を配置し、その他の大道具や小道具、platform プラットフォーム(二重舞台)による床面の高低などの展示を割愛していた。丘の斜面に設営された陣営の舞台装置に近づいて観察すると、舞台中程の cut drop は、床レベルから 50 cm くらいの高さまでは詳細な絵が描かれていない。つまりこの cut drop の前に platform や steps 階段(時には ramp 開帳場)が配置されていたことがわかる。したがって舞台装置としては platform、開帳場、階段を配置し、前舞台から舞台奥に向かって移動する俳優は斜面の platform を登らなければならない。当然、後方の俳優は舞台前の俳優より数十センチ高い場所に位置し、奥にいるにもかかわらず観客からは少なくとも顔が見えるよう高低差が施されている。

しかし Theatermuseum der Meininger Museen の展示舞台に直面するとその精巧さと遠近法の巧みに幻惑されて、俳優が演技をする床面への関心が削がれてしまう。細部の不整合を見落とすほど、illusion に満ちた舞台である。観客席からの距離に応じて分割して描かれた何枚もの cut drop や back drop によって構築される舞台空間絵は、platform がなければ、舞台の遠近法が完成しないのである。演技をする床面については、Duke of Saxe-Meiningen は配慮して演出し、舞台美術家や俳優に舞台面の高低差の重要性を語っている。\*9

Duke of Saxe-Meiningen の演出作品が、絵画的演劇であると評価された原因は、群集処理の統制された華麗な手法に戸惑い、評価する尺度を発見できないまま負の評価に傾いてしまった結果であろう。これは Meininger Company のツアー公演を見た当時の一部の外国の演劇評論家や新聞記者たちの発言であり、記録として現存する。\*10

しかし 20 世紀後半になって、Meininger Company の公演を見る機会がなくなったにもかかわらず、このような評価が絶えないのはなぜであろうか。Aloys Prasch の図版集 *Das Meininger Hoftheater* と Volker Kern 編集の写真集 *Das Käthchen von Heilbronn* を見ながら、「Duke of Saxe-Meiningen の演出作品が、絵画的演劇である」という評価を生み出しているのは、出版物や Theatermuseum der Meininger Museen の展示作品にあるのではないかと思うようになった。

最初に述べたように、この論文は、Theatermuseum der Meininger Museen の展示作品とパンフレット、図版、写真集などを調査し、比較検討し、Duke of Saxe-Meiningen の演出作品が、20 世紀後半になっても絵画的演劇であると評価される原因を探ることが目的である。1914 年に没し、約 100 年になろうとしている今日、演出やドラマツルギーのみならず演技、舞台装置、小道具、衣装などに関わる創造理論・手法、さらにプロデュースに革命的であった彼の演劇の本質を明らかにし、その演出作品が絵画的であったと論じられる背景を探求してみたい。

## (II)

Duke of Saxe-Meiningen は稽古に先立って俳優の「居所」と mise en scène ミゼンセーンを構想し、その結果をスケッチによって示した。登場人物のムーブメントの線を表記した資料として誰しもが知っているのは Moscow Art Theatre の Stanislavsky の演出ノートであろう。もし彼にもデッサンの才能が賦与されていたなら、Duke of Saxe-Meiningen と同じように演出ノートの一部をスケッチで表現したに違いない。Max Grube によれば、Duke of

Saxe-Meiningen は「登場人物をグルーピングするに際して、グループは決して絵画のように静止した状態であってはならない。グループは、絶えず動いている。」と劇団員に説いていたという。\*11 スケッチは、登場人物全体のムーブメントや位置関係が、劇のあるピース（ビット）の、ある瞬間においてどういう状態にあるかを示している。上演テキストに照らし合わせて彼が描いた「スケッチを読めば」、登場人物が特定できるし、人物の身体的特徴や人間関係まで読み取ることができる。彼は「スケッチはムーブメントがどのように解釈され、どのように表現されるかを示している。」\*12 という。すなわち、連続するスケッチを読んでいけば、各ピース（ビット）間の行動の軌跡だけでなく、これから到達する *peace* ピース（さらに細かく *bit* ビット）における登場人物たちのムーブメントや居所を推測するのも難しくない、と解釈できる。とすれば *Duke of Saxe-Meiningen* の演出は、「舞台装置と俳優によって作られる絵画的な世界を表現しようとした点にあった」とする評価の出所は、彼の演出手法の要となる登場人物の基本的な処理法あたりに存在するのかも知れない。

演出家が登場人物の配置を彼の美的感覚から独自のセオリーに基づいて処理することは欠かせない作業であり、このために演出家が存在するといっても過言ではない。19 世紀後半、演劇遺産としての上演テキスト（戯曲、台本、脚本と呼ばれるものすべてを含める）が増加する一方、舞台技術が発達し、構造が多様化し、演技の手法そのものも多様化するにつれて、一つのテキストの上演方法が、複雑多岐になってきた。このような状況下で、上演作品を論ずる議論の焦点が、テキストをどう解釈するかにおかれたことは幸いであった。なぜ観客は、300 年、400 年前に書かれたオペラや歌舞伎の作品を再演することを求めるのだろうか。また役者や歌手は古い作品を上演することに喜びを見つけ出せるのだろうか。同じプロット、同じストーリー、同じ登場人物、同じ台詞を使って表現する面白さは、新しい解釈、新しいメッセージ、現代を反映したアイディアを織り込むことが出来るからに他ならない。ましてや、新しく書かれたテキストであれば、観客にはじめてだが、的確なメッセージを届けることが一層重要になる。テキストがあり、解釈があり、それをメッセージ化することが演劇を創造する独立した手続きであることが 19 世紀になって見えてきた。テキストの解釈の重要性が増すにつれて、解釈をすることを専門に担当する係として演出家が誕生したと言っても過言ではない。

19 世紀になって演出家が誕生する社会的な要因はいろいろ指摘されてきた。新しい芸術思潮の胎動、テキストを軽視した安直な上演方法への批判、誤った観客中心主義や演劇興行システム（スター・システム）が招いた演劇への危機意識、新しい劇作家発掘への渴望、などをあげることができる。どの要因を取り上げても、その解決策の行き着くところは演劇創造のリーダーシップを確立することであり、そのために必要な権威と職能をもったポストとポジションを創設することであった。芸術の大きな流れは自然主義に向かいつつあった。しかし演劇芸術の世界では、特にパリ、ロンドンなどの演劇がメジャーな都市では、劇作、演技、舞台技術、興行形態の各分野がそろってこの新思潮を受容していたわけではなかった。19 世紀の新しい潮流を敏感に受け止め、独自の創造方法で演劇を回生させようとする実験が世界で初めて *Meininger Theatre* というドイツの地方劇団で展開され、演劇創造の中核となる *intendant* を創出するという大胆な試みに着手したのである。

戯曲を本来の姿に戻し、俳優中心主義がもたらす悪癖を改善し、演劇の芸術性を回復するために生まれた芸術監督 *intendant* は、権力を正しく行使しつつ、俳優と興行組織を支配

下に置く必要があった。Meininger Theatre の改革では単純で明確な行動理念と達成目標を掲げた実施計画が打ち出され、確実に実行することで成功した。

1, 2 の例をあげる。まずスター・システムの廃止である。Meininger Theatre におけるスター・システムの廃止の仕方は、主演俳優の給与と劇団所属の俳優の給与を同額とするということであった。それと平行して、すべての出演俳優は、モブ・シーンにモブとして登場する義務が課せられた。<sup>\*13</sup> そしてこれらの規定が実際に実行された。戯曲の解釈が精緻に行われ、新たな創造方法が繰り返し試され、稽古は膨大な時間を要求した。そのため稽古期間を1月間にまで延長した。当時としては大変長い稽古期間であった(スター・システムのもとでは12時間で4本の劇の稽古をこなしたという記録がある)。このような改革内容を推進するためには、演技や演出の方法、舞台美術、衣裳、小道具などのデザインや製作技術の新たな手法を俳優やスタッフに具体的に示す必要があった。

ここに Duke of Saxe-Meiningen の演技・演出に関する書簡や稽古場での発言の要約を紹介する。Duke of Saxe-Meiningen が目指した *intendant* としての演出・演技論の実際の姿が見えてくる。また教育の方針と内容も見えてくる。

#### 資料 1.

俳優は自分が隣の俳優と同じ方向をむき、同じ姿勢をとっていることに気づいたときは、主体的に方向や向きを変更しなければならない。群衆シーンで大切なことは、舞台袖の中まで俳優がいること、そこでも演技していることである。

#### 資料 2.

グループの演技が創り出すグループの個性や魅力は頭の高さにある。高さが均一になることは極力避けなければならない。もし背の高さがほぼ似通ってしまうときは、逆に同じ高さの俳優集団を作り、次に高さが異なるよう立ち方や座り方を指示する。状況に応じて、ある者は跪き、中腰になり、かがみ込み、すくと立つ。

#### 資料 3.

兵士たちを等間隔に配置しない。等間隔で、同じサイズのフォーメーションを作ってはならない。ある場所では兵士たちは密集し、ある場所では距離をあける。また全員が直立の姿勢をとらない。体を傾けたり、兵士と兵士の体を交錯させたりする。

俳優が互いに平行する位置に立つのは間違いだ。同じ身長 of 俳優がフットライトに平行に並ぶのは愚行である。もしその俳優が下手から上手に移動しなければならないときは真っ直ぐに舞台を横切ってはならない。舞台でのセオリーは違う。彼は直線を避けながら、観客の関心を強くひかない方角へ向かって移動すべきである。

#### 資料 4.

もし3人以上の登場人物が舞台上にいるときは、一直線に並ぶことを避けるべきだ。角度をつけた配置をしなければならない。俳優間の距離が同じにならないようにする。同じ距離で並ぶと個性が弱くなり、チェス盤の上の生命力のない人物のように見えるだろう。俳優が舞台上の小道具や家具に自然に触れたり、活用することは舞台に生命力や魅力を創り出す。

資料 5.

フットライトから背後の風景へと広がる空間において、舞台の中央は、俳優が上手から下手または下手から上手へ移動する通過点に過ぎない。(Duke of Saxe-Meiningen は、スター俳優が当然のように舞台のセンターに立つのを忌み嫌った。演劇的必然性が感じられないからだ。筆者註) \*14

これらの書簡・発言から見えてくるものは、Duke of Saxe-Meiningen の演出理論、なにかなく構成に関わる基本的な原理である。演出家が演出するとき、俳優たちの動きの「交通整理」と呼ぶ作業を避けてはとれない。テキストを解釈するプロセスで、舞台の絵画的なイメージが生まれてくることは演出家にとって好ましいことである。絵画的なイメージが湧出するソースとなるテキストの解釈を深め、原初的イメージがテキストの内的要求から生まれてきていることを自ら確認しようとする。絵画的なイメージが演出家のなかで活性化し、登場人物と劇的環境が一体化するようになれば、言葉と肉体と光が交差する illusion を稽古場の中でも垣間見ることはできる。

もう一度考えてみる。Duke of Saxe-Meiningen の演出は絵画性を重視したという評価はどこから生まれたのか。Duke of Saxe-Meiningen の父が国を統治していたころ、彼がベルリンでグラフィック・アートを学び、当時のドイツの著名なリアリズムの画家たち Kaulback、Piloty、Menzel そして Makart から大きな影響を受けたと言われる。\*15 また 1850 年代にロンドンを訪問し、プリンセス劇場で観劇する機会が多かった。1857 年、同劇場で Actor-manager の Charles Kean が演出・主演した *Richard II* (1595) を観劇した。

一昨日、Shakespeare の *Richard II* を観にいきました。Kean の演出は、史実に即してテキストを解釈し、時代とテキストの要求に合った舞台装置・衣装・小道具等で舞台を飾っていました。しかし演技には課題がたくさんあるように思われました。ただ一人の例外は名優 Kean の息子の Kean で、彼の演技は秀逸でした。\*16

史実とテキストを尊重する Kean の演出は Duke of Saxe-Meiningen に強い共感を呼び起した。演出はテキストを尊重する態度から始まるという新しい方向を示唆したと言われる。同時に、Kean の舞台は彼に *intendant* として改革すべき因習の存在を想起させた。上記の引用文は、彼が母親に送った書簡の一節であるが、後段で「Kean がスター・システムの中で演劇制作をしていること、そして当然のようにスター俳優の存在が際立つようテキストを改編していることに落胆しました」と綴っている。彼はその時、まだ 31 才であり、爛熟したスター・システム、身勝手なテキスト・レジー、史実や劇の現実を無視する演劇制作手法に反発を感じ、彼独自の演劇の在り方、いやあるべき姿をイメージしたに違いない。

Duke of Saxe-Meiningen が演劇活動を開始したとき、その基本となる創造方針は以下の 5 つにまとめられる。

- (1) スターが所有する演技および演出を支配する権力を否定する。
- (2) アンサンブル演劇を目指す。
- (3) 戯曲を尊重し、戯曲に忠実な舞台をつくる。

- (4) 大勢のキャストが登場する群衆シーンでは、スターも一人の登場人物として群衆を構成する。
- (5) 群衆全体のムーブメントを演劇的必然性に基づいて計算し、小さな幾つものムーブメントに分解し、部品として集積し、組み立て、動きの交響曲を編成する。

### (Ⅲ)

このような演技基礎理論のような教訓を **Duke of Saxe-Meiningen** が声高く主張しなければならなかった背景をもうすこし鮮明にしたい。

*The Stage Is Set* を著した Lee Simonson の見解を先に紹介する。演劇を演出家の柔軟な発想にもとづいて解釈することは今日の演劇では当然のことであるが、**Duke of Saxe-Meiningen** が演出した演劇が世に出るまで、ヨーロッパの人はそういう演劇を経験していなかった。1870-1890年頃の多くの演劇は、テキストの台詞を朗唱する形式をとっていた。台詞の朗読に付随する動きは、演技の常識として既に確立されていた。すなわち動きの方向と距離（寸法）やきっかけが決められており、しぐさあるいは所作（身振り、表情、段取り、動きなど）も約束ごととして樹立されていた。すべての「決まり事」を踏襲することが演技に求められていた。その類型を探れば少し前までのオペラの演技に見いだすことができる。スター・システムにおける演技の基本的技術は、オペラの影響を強く受け、台詞を語る様式は音楽のないアリアに酷似していたという。従って俳優の素養もオペラ歌手を模倣し、*Hamlet* や *Macbeth* を連日日替わりで上演することが求められた。また新しいメンバーで上演する際でも1日のきっかけ合わせのための稽古だけで初日を迎える「器用さ」が「真の実力」として評価された。\*17

もう一つの資料、1872年 Schiller の *Don Carlos* に出演するために Meiningen Company に客演した Ludwig Barnay の回顧録を見てみよう。前述したように **Duke of Saxe-Meiningen** はスター俳優の存在そのものを是認しなかったから、国外の著名な俳優でも *guests* として遇せず、*honorary members* として迎えていた。Ludwig Barnay は次のように書いている。

私は稽古にビックリしているだけでなく、怒りさえ感じている。ここの人間は芝居の本質にまったく関係ないことに延々と時間を浪費している。声の大きさ、抑制した静けさ、台詞のない役者のだれだれがどういう立ち方をしたらいいか、1本の立木や藪一つをどこに置くのがいいか、それにどういう照明を当てるといいか、などと議論しているからだ。

俳優は長々と講義を聴かされる。あるシーンについてのまさに学術研究のような説明、ある劇中の出来事が持つドラマへの意義、さらにほんの一語を取り上げてどう強調するかまで講義が行われる。今まで経験したことのないやり方が展開され、稽古はどんどん延びて、いつ終わるかまったくわからない。他の演出家が *Don Carlos* を演出すれば、登場するのは上手または下手、退場するのはどこどこへ、相手役のどちら側に立つかを役者に指示して、それでおしまいだ。後は神の御心と、Schiller の才能にすぎるしかないのだから。

\*18

二つの資料から、19世紀中葉の演技創造に対する考え方が今日とはまったく異なってい

たことが見えてくる。このような演劇界の状況の中で出発した Duke of Saxe-Meiningen と Meiningen Company は今日では予想も出来ない多くの理論や常識の改革に着手しなければならなかった。1885年の Meiningen Company の最初のにモスクワ公演で Schiller の *William Tell* を観劇した Konstantin Stanislavsky は「彼(廷臣)と一緒に観客も泣いた。そして私も一緒に泣いた。演出家の優れた才能と統一されたアンサンブルが圧倒的な雰囲気醸成し、観客に劇の内なる魂の存在を明らかにした。」と絶賛した。\*19 また1888年のブリュッセル公演を観劇した André Antoine は「群衆の行動と言葉が交錯する豊穡なエネルギーにあふれたシーンと次に訪れる緊張度の高い静寂」の凄さを体験し、彼にフランス演劇が目指すべき方向を教示したと述べている。\*20

Duke of Saxe-Meiningen が改革に挑戦した演劇は80年代になって開花したと言えよう。彼の後に続く二人の演出家、Stanislavsky と Antoine が賛辞を呈した演劇は、Meiningen Company が誕生した1866年当初の演劇から、どういふ変遷をとげたのか。旗揚げ後の Duke of Saxe-Meiningen が行った演出と制作の業績を整理して見る。

すでに述べたように、演出の本質は「テキストの解釈」にある。演出の本質のみの議論に限れば、テキスト論、演出的解釈論、演出と演劇美学、少し間口を広げて上演・経営組織論を検証することで、演出の意義を論及できよう。

だが演出の機能と職能は、上演作品のメッセージの決定、テキストの分解と再構造、演技・演出の創造、空間の決定、舞台美術・照明・衣装・空間の設計、さらに集団の管理などの理論と方法論に不可避的に関わっている。演劇が一部の俳優やプロデューサーによって、舞台芸術としての価値が破綻しつつあった19世紀にあつて、intendant をおいて総合的に演劇創造を管理しようとする改革は、ごく細部の小改革から出発した。構成のわたしたちから見れば、この発想と手法は成功への要諦であつたと思う。

Duke of Saxe-Meiningen の演出は、基本となるテキストの解釈がまずあつて、そこから彼固有の演出論や演技論が編み出された。さらに稽古を通した気の遠くなるような反復と修復を重ね、John Osborne の著書のタイトル *The Meiningen Court Theatre 1866-1890* ともなった1866年から1890年までの日時をかけて、Meiningen Ensemble という文化財が蓄積されたのである。

それを裏付けるのは、Duke of Saxe-Meiningen の演出論、舞台装置論、演技論の具体的な内容である。German Stage Union の機関紙 *Deutsch Bühne* に Paul Lindau が寄稿した論文は Duke of Saxe-Meiningen が考えていた原理を伺うことのできる貴重な資料である。また演劇の時代背景を知る上でも大変有用である。膨大な量であるから、本文中に取り込まないで註として本文末に載せることにした。\*21

Duke of Saxe-Meiningen の演出論や舞台美術論に関わる資料を読むと、彼の演出の中心思想は、テキストの解釈とそこから生まれてきたイメージを尊重し、定着させることに重きを置いている。つい最近まで、自然主義・写実主義演劇における演出は、演出(家)がテキスト解釈の中でつかんだ絵画的なイメージを演劇芸術の外的・説明的なイメージであると見なし、積極的に組み込もうとしない長い伝統があつた。\*22

Duke of Saxe-Meiningen は外的・説明的イメージを尊重したことは事実である。しかし彼の演出は外的・説明的イメージをそのまま演じさせようとはしなかつたし、職業演出家のように俳優を強引に動かそうとしなかつた。また彼は演劇づくりの専門用語を知ろうとしなかつたし、事実使わなかつたと言われている。その理由の一つはスター・システムと

いう過去の醜悪な制度から生まれた演劇、その世界で生まれた言葉への拒否反応が彼に強くあったからと伝えられる。

ではどうしたのか。彼の演出技法を具体的に物語るエピソードが多く残されている。

彼の俳優への指示は「詩人のことば」で語りかけられた。すなわち、役の置かれた状況を想起させ、ときには人物を点描し、内面的な心の動きを解説した。

と *The Story of the Meininger* の著者 Max Grube は書いている。<sup>\*23</sup> Duke of Saxe-Meiningen は俳優に「上手あるいは下手へ動け」とは決して言わない。Schiller が書いた戯曲、*Wallenstein* 三部作の第3番目の作品 *The Death of Wallenstein* の稽古で、彼は Max Piccolomini 役を演ずる俳優に「Max 君は Wallenstein (三部作の主人公) に強い関心を持っているのだよ。」と語り、Max が Wallenstein のそばへ近づくことが可能なモチーフを説明する。Max 役の役者は Duke of Saxe-Meiningen の演出指示によって動くのではなく、動くべき内的必然性を発見し、役の主體的判断に基づき、Wallenstein のそばに寄ることを選択する。「演出とはテキストを解釈すること」という原則に立って、解釈から導かれる行動のモチーフを俳優に与え、俳優の主体性を尊重する演出手法を最初に創出したのは Duke of Saxe-Meiningen であったことをこれらの文献は語っている。

Stanislavsky が演出や演技の理論をシステムとして体系化し多くの著作にまとめた。また Antoine も文豪 Zola の支援を得て、華々しい演出業績を残した。Duke of Saxe-Meiningen の演出に啓発を受けたロシアとフランスの二人の演出家が脚光を浴び、ドイツの地方で自然主義演出の重い扉を開いた Duke of Saxe-Meiningen の業績に関心を払わないのはなぜであろうか。当時としては、彼はあくまでも Duke of Saxe-Meiningen であり、劇団の演出家・主宰者として評価する余裕が演劇界になかったのではなかろうか。また一方には、Meininger Theatre に対する偏見、すなわち地方都市演劇に対する偏見という地勢的なハンディキャップを背負っていたのではなかろうか。

彼の演出手法を語るもう一つのエピソードがある。

Duke をあまり知らない女優が Schiller の *William Tell* に出演した。彼女は Berta von Bruneck の役を演じた。あるシーンで彼女はずっと立ったまま演技を続け、演出家の指示を待っていた。もし座らせる必要があるならば、演出家は「そこで、座りなさい」と言うだろうと彼女は考えていた。しかし Duke of Saxe-Meiningen は俳優に動きを指示することより、登場人物 Berta von Bruneck の気持ちや状態を伝えることが大切だと考える。そこで彼は「あなたは疲れていますよ。」と女優に話した。女優はあわてて「いいえ、とんでもございません、殿下。私は疲れてなんかいません。」と一生懸命に答えた。女優は自分の声に疲れが出ていると演出家が指摘したと誤解したのだ。そこで Duke は別の角度から説明した。「あなたは狩りから帰ってきたのですよ」と。<sup>\*24</sup>

このエピソードはよくでき過ぎていると思う。しかしエピソードは、テキストの解釈に基づき、役が表現すべき行動のモチーフを的確に示唆している。Alfred Erck と Hannelore Schneider が 1997 年に完成した Georg 研究の大作 *Duke of Saxe-Meiningen* の中でも、Georg II の演出はテキストの解釈に始まり、演技も舞台装置も解釈から構築されたと事例をあげ

て述べている。\*25

これまでに引用した資料は、一つは 1872 年 Schiller の *Don Carlos* に出演するために Meiningen Company に客演した Ludwig Barnay の回顧録、二つ目は Lee Simonson が *THE STAGE IS SET* の第 2 章「王様のイノベーション」で書いた俳優論、三つは German Stage Union の機関紙 *Deutsch Bühne* に寄稿した Paul Lindau の小論文、四つ目は Max Grube が紹介する稽古場における Duke of Saxe-Meiningen の演出実践、以上 4 点である。

これらの資料の中から明らかになるもう一つの事実は、当時の非常に劣悪な演劇状況である。新しい演劇が誕生する兆しがいまだ見えず、俳優が個人の魅力で舞台を支えていると過信していた。俳優が舞台を支配し、テキストも、舞台装置も、衣装も、一切がスターシステムという鉄で俳優に合わせて裁断された。舞台の質の低下は誰の眼にも明らかであった。皮肉なことに、改革のヒーローは演劇の中心都市、ロンドン、パリ、モスクワではなく、ドイツの片田舎の町から誕生した。Duke of Saxe-Meiningen が因習的な演劇に挑戦したとき、スターシステムを排除した演劇が成り立つとは当時誰も考えなかった。彼はその非現実を現実のものにして見せた最初の演出家であった。

スターシステムの演劇から、スターを排斥した場合、演劇はどういう様相を見せるか。歌舞伎から幹部役者を排除して、はたして歌舞伎が成立するか否かを考えれば自ら答えが出よう。一般論として、主役を勤めたことのない俳優を主役に据えて演劇を創造しても成功はおぼつかないだろう。Duke of Saxe-Meiningen の片腕として大きな存在であった演出家 Ludwig Chronegk は、俳優を二つに区分していた節がある。幹部俳優と才能のない、経験の浅い mob scenes を演ずる俳優の二つである。Duke of Saxe-Meiningen は、スター俳優を拒否した。スター俳優と mob scenes を演ずる俳優を区分することなく、同じ義務と責任を負わせた。その上で、自分が考える演劇を表現できる俳優の養成が劇団に科せられた急務であることを自覚していた。Meiningen Company の演劇を半ば素人の俳優を抱えた地方劇団の performance ときめつける当時の評価は、演劇改良が直面する痛みや実験性を理解しようとしなない体制的な演劇人の驕りであった。

Duke of Saxe-Meiningen は、躊躇することなく、スターに頼ることを中止し、俳優全員で創造するアンサンブル演技を目指すことを提唱した。「スター・システムを排除した演劇は必然的にアンサンブル演技を指向する」と言える論理的な保証は当時も今もない。ヨーロッパの観客は、Meiningen Company の新しい方向に戸惑いながらも、Meiningen ensemble 演劇を受け入れるようになった。そうでなければ Meiningen Company が 1874 年からの 15 年間にわたってヨーロッパの主要 36 都市を巡業することはできなかつたはずだ。\*26

「議論をし、延々と稽古をする田舎芝居」と腐した Ludwig Barnay の書簡は、演出家を中心にすえてアンサンブル演劇を創造するために苦悩する劇団の姿を限なく描き出している。今日では、このように遅々として進まない稽古に出会っても誰も驚かない。批判もしない。むしろ感激する。私たちは Barnay の手紙に報じられた Meiningen Company の稽古の在り方に今日の稽古のプロトタイプを発見できるのである。

\*1 山内登英雄編『ヨーロッパ演劇の変貌 - ゲオルク二世からストレーレルまで』 株式会社白鳳社、1994 p.19, 29, 30.

J.L. Styan, *Modern drama in the theory and practice volume 1*, Cambridge University Press, 1981. pp. 11-17

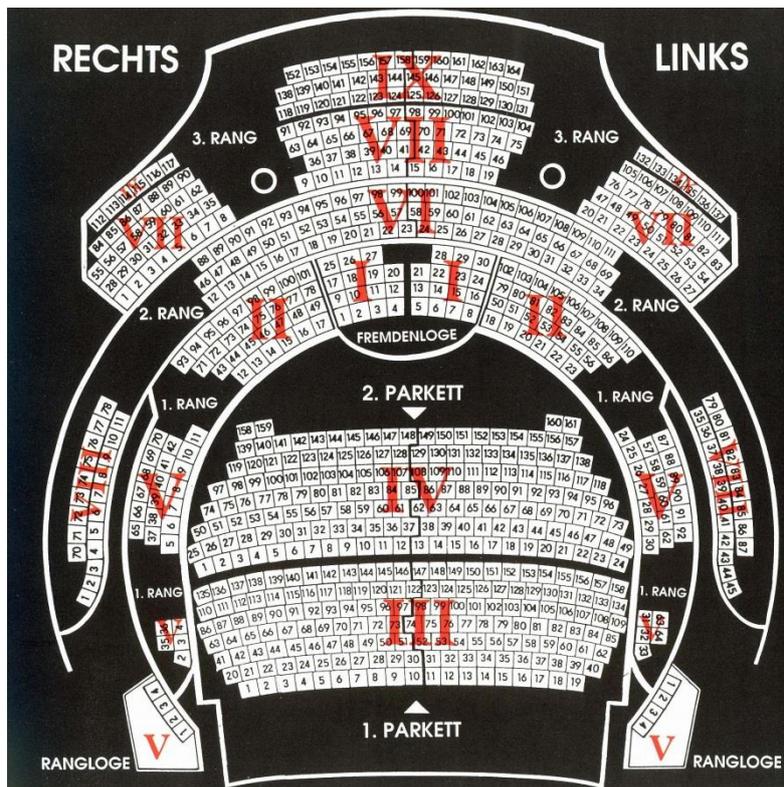
レオン・ムシナック著, 利光哲夫訳『演劇 その起源から現代まで』下 1973年 美術選書 pp.62-3, pp.98-9

\*2 Karl Mantzius, Authorised Translation by C. Archer, *A History of Theatrical Art: Volume VI, Part III ; Weimar and the Romantic School*, Duckworth & Co., 1921. pp.229-266.

\*3 Richard Southern, *The Seven Ages of the Theatre*, Faber and Faber, 1962, pp.182-88.

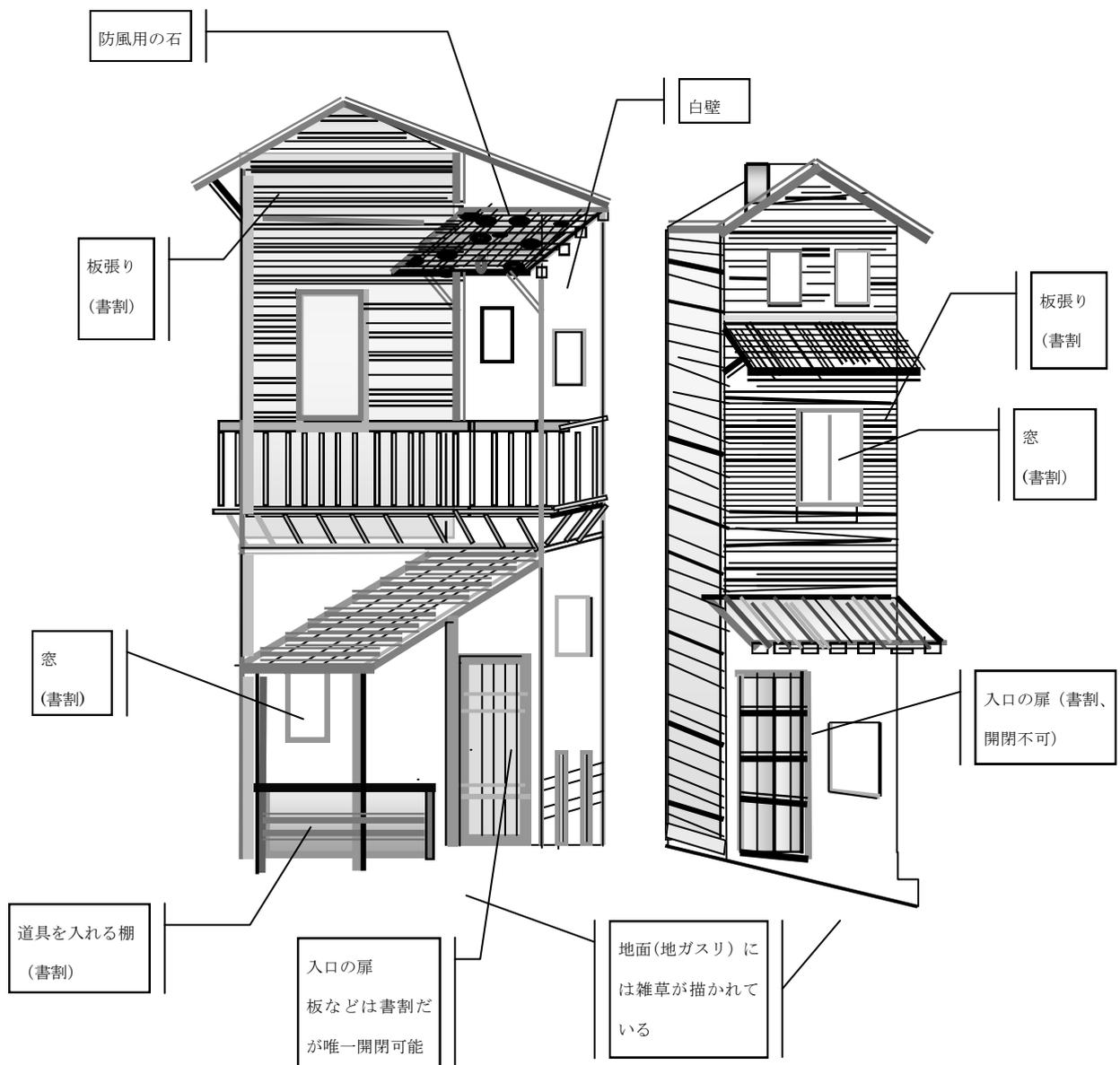
\*4 第1図 Meininger Theatre 観客席座席表

この劇場は美しい houseshoe-shaped 馬蹄形の観客席をもっている。横が 18 行、縦が 15 行で、この上に 2 階席が設けられている。1F の観客席は 14 列で、最前列と最後列の高低差は 2.8 行で、前列の観客の頭越しにぎりぎり舞台を見ることができる勾配をもっている。なお舞台の高さは約 90 センチ、間口は 10 行、奥行き 14 行である。





- \*5 Max Grube, *The Story of the Meininger*, Edited by Wendell Cole, University of Miami Press, 1963, p.22.
- \*6 Max Grube, *SZENERIE-UND KOSTUM-ENTWURFE VON DER HAND HERZOG GEORGE II, DIE GESCHICHTE DER MEININGER 1926.*
- \*7 Duke of Saxe-Meiningen としての Georg II の為政は高く評価されている。彼が父の後を継いでから、次々に多くの改革を断行し、新しい法律を制定した。その主なものを以下に列記する。  
土地所有法 1867 年  
通商協定と関税の変更 1869 年、1872 年  
新刑法の制定 1871 年、1876 年  
そのほか技術専門学校の設定、福祉施設の設定、教会の建築、病院の設置などが上げられる。
- \*8 「マイニンゲン宮廷劇場とマイニンゲン演劇博物館」 講演者・マイニンゲン博物館館長フォルカー・ケルン氏 2002 年 12 月 5 日、6 日 早稲田演劇博物館で講演、概要・八木雅子  
[http://www.waseda.jp/prj-21coe-enpaku/jp/activity/2002/report\\_co03.html](http://www.waseda.jp/prj-21coe-enpaku/jp/activity/2002/report_co03.html)
- \*9 Frederich Schiller の *William Tell* の舞台装置スケッチ  
筆者が 2001 年に訪問した時、旧演劇博物館の展示されていたのが、Frederich Schiller の *William Tell* の舞台装置であった。やや手狭な空間、必ずしも十分とは言えない照明（19 世紀ではもっと貧弱だったかもしれない）の中でもムードをたたえた舞台装置であった。下図は筆者が 3 日通って仕上げた舞台スケッチをコンピュータで書き直したもの。三日かけて舞台をスケッチし、ようやく遠近法の魔術から開放された。客席に当たる展示場の中央に座って、俳優が触っていい大道具はどれか、俳優が使うことができる大道具・小道具はどれかを見極めることは大変困難であった。スケッチにとりかかり、三日目によりやく遠近法による書割の部分と、実在として作成された道具との違いが判別できるようになった。  
もちろん写真もあるが、写真は風景画を見ているようで、俳優がどこに立てるのか、どのくらいの寸法に見えるのか、まったく判断ができない。写真からでは Duke of Saxe-Meiningen の演出や舞台美術を語ることはできない。



Georg II, the Duke of Saxe-Meiningen が演出した Frederich Schiller の *William Tell* の舞台装置。舞台前方、上手の張物 2 枚。書割の張物が「く」の字に繋いで飾られていた。3メートルの距離からも書割りであることが判明しない。舞台前方であるから、俳優がたっても比率のバランスは崩れない。

\*10 Lee Simonson, *THE STAGE IS SET*, Theatre Arts Books, New York, Seventh Printing 1970, p.289.

\*11 *The Athenaeum*, 4 June 1881 の記事。  
*The London Figaro*, 4 June 1881, William Archer の記事  
*The Saturday Review*, 4 June 1881 の記事

- \*12 *ibid.*, *The Story of the Meiningen*, p.22.
- \*13 *ibid.*, *The Story of the Meiningen*, p.22.
- \*14 Lee Simonson, *THE STAGE IS SET*, Theatre Arts Books, New York, Seventh Printing 1970, p.291.
- \*15 Edward Braun, *THE DIRECTOR AND THE STAGE*, Methuen, London, 1982, p.17.
- \*16 *ibid.*, *THE DIRECTOR AND THE STAGE*, p.11
- \*17 John Osborne, *The Meiningen Court Theatre 1866-1890*, Cambridge University Press, 1988, p.55.
- \*18 Marvin Carlson, *The German Stage in the Nineteenth Century*, Metuchen, N.J., 1972, pp.172-73.
- \*19 *ibid.*, *The Story of the Meiningen*, p.35
- \*20 Constantin Stanislavsky, *My Life in Art* (trans. J.J. Robins, London, 1980) pp.84-5.
- \*21 André Antoine, *Memories of the Theatre Libre* (trans. M. Carlson, University of Maiami, 1964) pp.84-5.
- \*22 Paul Lindau, *Herzog Georg von Meiningen als Regisseur*, Die Deutsche Bühne, I, 1909, pp. 313-19.  
*ibid.*, *THE STAGE IS SET* , pp. 272-303.

私たちは舞台の絵画性につながる構図をいつも頭に入れておかなければならない。すなわちシーンの中心は必ずしもステージの中心とは限らない。構図をいつも幾何学的な中心に比重を置いて考えると、1対1の対称的な絵のみができあがる。

例外が法則を作る。舞台の中央に主役の俳優またはグループがいてその両側に等間隔にその他の人が並ぶ構図は、もし非常に厳格な、禁欲的とも言える厳しい印象を与えたいときのみ効果的である。舞台上に要求される基本原則は、舞台が動的であり、行動の進行が誘発される構図を持つことである。したがって一般的には左右対称となる配置は避けるべきだ。なぜなら硬直的な構図であり、動的な印象を欠くからである。

舞台の中央にものを置くことは決してよいことではない。舞台袖に近い位置で観客席のどこからも見え、かつ移動しやすい位置に置くことが实际的だ。

俳優は舞台の中央、プロンプター・ボックス(第1図、Meiningen Court Theatreの平面図参照)の前に決して立つべきではない。プロンプター・ボックスから左右に少し離れた位置に立つことだ。フットライトの前から舞台奥までのプロンプター・ボックス幅のエリアは俳優が下手または上手から舞台を通過するための一地点に過ぎない。俳優が舞台のセンターで行う必要がある演劇の仕事は何もない。できる限り、二人の俳優がプロンプター・ボックスから等距離にの位置に立つことを避けるべきだ。

俳優の位置と舞台装置との間に安定と調和のとれた関係ができるように注意を払わなければならない。俳優と舞台に飾られるつくりもの関係の中でも、遠近法で描かれた立木や建物等との関係に無関心なのは現代の演劇界に広く普遍した誤った演出概念である。

生きている実体としての俳優はサイズを変えることができないから、シャープな遠近法で描かれた描き割りに一步近づくごとに俳優は驚異的な比率で大きくなるのは避けられない。俳優は舞台奥袖近くに飾られた舞台装置にかなり近づくと、両者のプロポーシ

ョンの崩れは非常に大きくなる。頻繁に目にすることだが、俳優が俳優は描き割りの家の正面に接近して立つてはならない。俳優の腰が家のドア上部の高さになり、俳優が背を伸ばさなくても2階の窓の内部を覗くことができ、腕を伸ばせば屋根の上の煙突に触ることができるようになる。

俳優が近づく舞台装置は人間とほぼ同じプロポーションにしておかなければならない。一つの例として、*Iphigenia in Tauris* で使用される寺院は舞台の正面に飾る必要がある。従って寺院の高い柱は額縁上部にまで延び、登場人物の上にそびえ立つ。観客に寺院の建物の突端を見えなくても問題はない。実際、あなたが柱の上のエンタブラチュア(柱頭の上の水平部)部分、支えている梁の部分、ドームの一部分を見ることができれば、ドームのほかの部分の樹木の葉で作られたボーダーの茂みの中に隠されたとしても納得できるのである。

*Lomeo and Juliet* のバルコニーは通常非常に低く作られている。正確な高さにバルコニーを設定した場合の欠点はジュリエットはかなり高い位置に立つことになるが、それはいつも犯している適当な高さのバルコニーでごまかす間違いに比べればたいした問題ではない。しかし別の欠点が頭を離れない。それはロミオが優秀な体操の選手でないと簡単にバルコニーによじ登り、恋人の手を取り、彼女を抱きしめることができないからだ。

俳優は決して描き割りの大道具(柱など)に寄りかかってはならない。動きが激しいときは接触によって描き割りを動かし、*illusion* が失われる。俳優が描き割りを揺すらないように十分に注意したとしても、行動が粗野であるかぎり舞台上の自由が制約され演技も制限を受けざるを得ない。

俳優が体を寄りかけてもいい大道具の部分(ドア・フレーム、木の幹など)は厚い材料を使って強固に作る必要がある。(このような配慮は一流の劇場ではだんだん普及しつつある。)<原注・括弧内は Grube が付けた註である>

舞台上の描き割りの張り物や *cut drop* と立体の道具(丸ものも含む)と一緒に飾られているとき、細心の注意を払って両者の違いがわからないように扱わなければならない。例えば本物と描かれた花や葉が作り出す影は細心の注意を払って描き、観客が両者が混在していることに気づかないようにしなければならない。もしバラの藪で、たくさんの描かれたバラの中につみ取ることになっている一本のバラだけが造花であるのはどうみても美的でないし、異様でもある。*The Violin Maker of Cremona* という作品の作業場のシーンが描かれている舞台装置立面図を見ると、筆で影をつけた絵に描かれた半ダースのヴァイオリンがあり、その中に実際に使われる一張のヴァイオリン、すなわち本物の影を持っている立体のヴァイオリンがある。絵に描かれたヴァイオリンについて本物に見えない稚拙さは論外として、本物のヴァイオリンはいつもかなり大きく見える。ヴァイオリンのサイズに見えるだろう。

登場人物を舞台後方の建造物の大きさに調和させようとする試み、例えば *William Tell* の Uri 要塞の断頭台に、遠くで働く大人の労働者に見えるように同じ衣装とマスクをつけた子供を使ってみても成功するとは言えない。少年たちの身のこなし方は大人のそれとは違うからだ。加うるに、外形の融合や色合いの濃淡、距離によって作り出される自然の現象や絵画が描き出す産物は、舞台奥の子供で代用することはできない。人間の姿は絵に描かれたものよりはっきりした輪郭を示す。観察者の目は距離が離れたために大人の労働者が小さくなったと受け取らないで、老人になりすますために化粧をした小鬼

のような生物または小人だと受け取る。

舞台上に見える空を表現するためにブルーの色を塗った木綿(ホリゾントのように舞台全面のサイズでなく、見える空のサイズに合わせて切った布)で余白空間を埋めたり、舞台上に傾斜をつけて布を張ったりするのは好ましくない。田舎の風景をあらわすシーンでは、頭上いっぱい枝を張った木を用いるのがよい。このように舞台上空を覆うアーチは町のシーン、街頭のシーン、市場のシーンなどにも通常使われる。街頭、広場などの場所を表現するとき、花輪または垂れ幕(横幕)、旗やペナントなどで舞台上部を覆うとよい。もしこれが現実にそぐわなく、空が上部に見えなければならぬとき、雲の布の方がブルーに塗った布よりもはるかによい。表現力のない、しかも醜いブルーの幕に比べたら人工的な装飾を施した舞台装置の方が遙かに勝っている。

群衆シーンがあつたり登場人物が多い、新しい作品の最初の稽古は演出家を疲弊させる。演出家は群衆が創造性と統一性をもち、全体として可塑性を持ちながら個々が生命を持っているものに仕上げるのに腐心する。この問題を解決する一番の方法は最初から舞台装置をきちんと飾って稽古をすることである。装置の変更、吊る大道具かフロアーに置く大道具か、稽古中に家具の位置をずらすなどの変更は稽古の進行をひどく遅らせ、神経をいらいらさせ、そして俳優を退屈させるとともに彼らの気力を減退させる。(かなりの経験を積むようになって Duke of the Saxe-Meiningen はこのことに気づいた、と Grube の脚注が付いている。)

コスチュームが重要な時代劇(ギリシャ悲劇からシェイクスピアの劇もこの範疇に入る)では、武器、ヘルメット、槍、剣を含めた完全な衣装をできる限り稽古の早い段階で着用して試す必要がある。こうすることで俳優は本番で衣装や小道具に不慣れのために動きがぎくしゃくすること、武器の予想以上の重さに苦勞することが避けられる。

上記のような劇では、舞台稽古の前に完全にできた衣装、まだ不足部分のある衣装にかかわらずなるべく衣装を着て稽古をすべきである。舞台稽古はただ観客がいなくてもの間違いであるから本番と同じであり、舞台稽古前から衣装に慣れる必要がある。もし衣装が完成しなかったり、本番まできれいな状態であつておく必要がある場合、デザインやファブリックがよく似た衣装を代用すべきだろう。舞台稽古直前の少なくとも数回の稽古では俳優は頭飾り、クローク、裾の長いドレスをたとえ初日には汚れてしまうおそれがあつても着用すべきである。俳優は上演の時、予想できないことに出くわして驚くようではない。俳優は過去の時代の衣装を身に着けるのであるから、衣装に慣れるための準備が必要である。観客は俳優の登場する姿や演技を見て、衣装方がやつと間に合わせた衣装で彼が登場したかどうかは判断できない。観客に仮面舞踏会を思い起こさせるようでは困る。

\*23 Kenneth Macgowan and Robert Edmond Jones, *Continental Stagecraft*, Harcourt, Brace and Company, INC., 1922, p.93.

\*24 *ibid.*, *The Story of the Meiningen*, p.35.

\*25 *ibid.*, *CONTINENTAL STAGECRAFT*, p.85 & p.90.

\*26 Alfred Erck / Hannelore Schneider, *Georg II, von Sachsen-Meiningen*, Heinrich-Jung-Verlagsgesellschaft GmbH Zella-Mehlis/Meiningen, 1997, pp.314-47.

\*27 *ibid.* *The Story of the Meiningen*, THE GUEST PERFORMANCES OF THE

「演出の誕生1」のご意見をお聞かせください。

小林志郎

メール・アドレス: DQJ10334@nifty.com

2014/5/12