

## 演出の誕生 II (後編)

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

## The Emergence of the Director-Intendant

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

小林志郎

(Shiro Kobayashi)

「演出の誕生」は「有明教育芸術短期大学紀要」の執筆要項の規定に合致しないボリュームがあったため、前半と後半の2回に分けて掲載許可を得たいきさつがある。前半は第2号に、後半は第3号に掲載されている。しかしエピトムを付けるスペースがないので割愛した。また註は執筆者の都合で通し番号にした。

研究者は、概ね演出の仕事に最初に着手したのは Duke of Saxes-Meiningen であるという。しかし Duke of Saxes-Meiningen の功績は、彼のあとに続く Stanislavsky や Antoine の業績・評価の陰に埋もれてしまう。彼の演技・演出論はまさに近代演劇を誕生させた言論であり、Stanislavsky の system や Antoine の自然主義理論の構築に大きな影響を与えた。演出家は俳優や観客と一緒に「生きている時間・空間を共有する演劇」を作ることが宿命であり、命ある限りの芸術家であることを Duke of Saxe-Meiningen は私たちに教えてくれる。

## キーワード

演出 テキスト 解釈 アクタ・マネジャー マイニンゲン

Deutsch Bühne に掲載された Paul Lindau の論文は、Duke of Saxes-Meiningen が劇団の創造理念として、いかに多くのことを語り続けてきたか教えてくれる。20 世紀に書かれたいかなる演出論、演技論、舞台装置論よりも基本的であり、実践的である。資料の多くの部分は舞台装置に関係した内容であるが、通読してみると当時の演劇研究が俳優とテキスト以外のものに関心を払っていなかったことがわかる。

さて Duke of Saxes-Meiningen の演技・演出に関する教則本の内容が初歩的理論であるとか、様式的・段取的演技を強要していると断じる前に、19 世紀の世界の演劇には演出・演技の理論がまだ存在しなかったことを看過してはならない。新しい戯曲、新しい解釈、新しい演技・演出を注入して刺激に満ちた演劇を創造することよりも、スター・システムが生み出す旧来の慣れ親しんだ演劇を劇場(興業側)も観客も歓迎した。Duke of Saxes-Meiningen は時代に逆らい、スター・システムを真っ向から否定した。すべての俳優を同等に扱い、登場人物の違いによってのみ違いを認めた。異なる人格や個性があるからこそ

作り出されるアンサンブル演技を劇団の創造理念とした。

19世紀の演技が全般的にどういう傾向や水準にあったかを検証するに足る資料がある。Kenneth Macgowan と Robert Edmond Jones は *Continental Stagecraft* のなかで、「19世紀のドイツ演劇の問題点は演技にあった。過去の演劇遺産が枯渇し、劇団は苦悩していた。しかし執拗に上演活動を継続していた。それは今日われわれが見る英国やアメリカの演劇よりはるかに質の高いものであった」と記し、ドイツ演劇のレベルを高く評価している。しかし演技の特徴について「おしなべてドイツ人は演技の研鑽に関しては妥協してはならないという強硬な哲学がある。一つのことにこだわり、ひたすらそのことに集中する傾向があり、この演技に対するこだわりが活力となってもいる。」\*28 と指摘している。

この点に関して演劇学者・山内登美雄も『ヨーロッパ演劇の変貌』で *Duke of Saxs-Meiningen* の演出を取り上げ、同じ問題点に言及している。\*29

脚本を作るにせよ、演じるにもせよ、観客は居ないものだと思って、それ以上のことを考えてはいけない。舞台の端に諸君を平土間から分つ大きな壁があると考え給え。幕が上がらなかつたかの如く演じ給え。

マイケル・フライドは、その著『没入と演劇性』において、ディドロのこの考え方（「作者と俳優は見物を忘れなければならない」）は演劇のみならず絵画においても主張されていることを論じ、観客を意識しないで演技すること、あるいは画中の人物が鑑賞者を意識しない振舞いをしていることを「没入」(absorption)と呼んでいる。

ゲオルク公は舞台上に現実のイリュージョンを創出することに執着したから、当然、この「没入」の演技を採用したと思われる。

マイケル・フライドは absorption という言葉を使い、それを山内登美雄は「没入」と訳したが、*Continental Stagecraft* の著者 Kenneth Macgowan と Robert Edmond Jones が言う narrow spirit and intensity という表現にもっともふさわしい訳語は「集中」という言葉だと考える。

*Duke of Saxs-Meiningen* と没入の演技との関わり合いが取りざたされる要因は「似て非なる演出」を進めたプロデューサー・演出家 Leopold Jessner (1878-1945)の存在が大きい。彼は *Berlin State Theatre* の演出家として活躍した。舞台装置を排除し、その代わりに階段と構成的なプラットホーム舞台を多用した。空間の基本概念は *Duke of Saxs-Meiningen* と Leopold Jessner は異なっていた。しかし演出の概念とそれを実現するための手法は、ともに舞台上にイリュージョンを創出することで一緒だった。そこで山内は *Duke of Saxs-Meiningen* もイリュージョンを作り出すことに執着したから、「没入」(absorption)の演技術を採用し、それを俳優たちに要求したと推察している。

Leopold Jessner が演出する演劇の問題点は、演技の生命力が横溢すると内的なものがほとぼしり、ときには暴力にまで昇華してしまうことであったと伝えられている。Leopold Jessner の没入は観客にイリュージョンを感覚させるために、俳優が自らのイリュージョンに没入することが必要と考える虚実皮膜論的な理屈である。しかし演技論と演技の現実の差異は言葉だけで解明できない難しさがあり、役を演じる俳優の人格と、作り出している役

の人格との関係は近代から今日に至る大きな課題である。

Duke of Saxes-Meiningen は確かに舞台にイリュージョンを創出することを大切にした。彼の考えたイリュージョンは、俳優の演技だけで醸成できるものではなく、演技と演出的諸要素との微妙なバランスに乗っかって作り出されるものだと考えていた。Duke of Saxes-Meiningen は、俳優が過度に集中した状態(没入した状態)では、アンサンブル演技を期待できないと考えた。Leopold Jessner の没入とはかなり差がある。

この問題を掘り下げるために、時代の反逆児 Nietzsche の悲劇論に頼ることにしたい。

\*30

シラーはコーラスの意義に関して、これとは比較にならぬほど価値ある洞察を、すでに『メッシーナの花嫁』の有名な序文の中でほのめかしている。彼はコーラスを生ける城壁とみなした。悲劇は、コーラスによって現実の世界から純粹に遮断され、その理想的な地盤と、その詩的自由を守るために、自己の周囲にコーラスという城壁を張りめぐらしたのだ、というのである。

シラーは、コーラスという彼の主要兵器をひっさげ、「自然的なもの」という卑俗な概念に対し、劇文学においてはこれが一番必要だと考えられている錯覚に対し、戦うのである。シラーの言うところによれば、舞台の上では、日そのものが人工的な日にすぎず、建築も象徴的な建築にすぎず、韻をふんだ言語も反現実的な性格をおびている。

『演劇の「自然的なもの」という卑俗な概念』は Nietzsche が 19 世紀ドイツ演劇の姿のなかから抽出した概念である。彼にとってそれはドラマツルギーの問題であるとともに、演劇の創造方法の問題でもあった。そして何よりも大きな対象はドイツ文化における演劇芸術そのもののあり方であった。Duke of Saxes-Meiningen は、演劇芸術に安直な「日常性」が侵入するのを防御するため、演劇創造の方法を改善し、演劇と観客との関わり方を変化させることが大切だと考えた。

人工的な「日」、象徴的な「建築」をどうしたらさらに表現力を持った存在に仕立てることができるか。残念ながら、当時の観客は「日は人工的な日」であり、「建築も象徴的な建築」であることに違和感を持っていなかった。スター・システムにおける舞台装置はあまりに貧弱であり、間に合わせの廃品利用であった。舞台の上のすべてのものが詩情に欠けていた。加えてバイ・プレーヤーたちにも文学に匹敵する詩がなく、芸術と呼べる緊張に満ちた表現を提供する力がなかった。倉庫から引き出された、大道具、衣裳、小道具などのボロが飾られ、そのボロの前でスター俳優は高貴な存在となった。

見事に退色し、ほかの場面から転用したことが明らかなバック・ドロップ back drop。俳優の身の丈に合わない衣装やシミとほころびが歴然と見えるバイ・プレーヤーたちの衣装。すべてスター・システムの演劇では日常的な風景であった。Duke of Saxes-Meiningen がなぜ舞台装置や衣装の改革を演出の主要な対象にしたか、その答えは自ら明らかであろう。

『演劇の「自然的なもの」という卑俗な概念』は、ドラマツルギーの問題であると同時に

に演劇創造の面からはテキストの解釈や演出手法と複雑に絡み合っている。Schiller が「コーラスによって現実の世界から純粋に遮断され、その理想的な地盤と、その詩的自由を守るために、自己の周囲にコーラスという城壁を張りめぐらした」としても、スター俳優が違ったテキストの解釈を採用すれば、また解釈が正しくできたとしても違った手法を採用すれば、Schiller の工夫も霧散してしまう。

スター俳優に代わって、「戯曲を解釈する人」、すなわち「演出家」が演劇創造の現場で必要になった社会的・劇場の背景はここにあった。私が Duke of the Meiningen を高く評価するのは、彼が Nietzsche や Schiller と同じ危機感を演劇に対して抱き、解釈する演出家として、現場で自分の理論を実践した実績があるからである。

Schiller にとってのコーラスは、Duke of Saxen-Meiningen にとっての群衆であったと考えれば、二人の天才の演劇は一致する。Duke of Saxen-Meiningen の卓越した発想こそ、Meiningen Company を世界共通の財産にまで発展させたのである。ギリシャ悲劇のコロスのように、彼の舞台では群衆がドラマの詩を語り、歌い、踊ったのである。英国の The Saturday Review が、群衆シーンが「ゲルマン的」であり、群衆シーンが多用されすぎると批判したが、それは些末な批判でしかない。<sup>\*31</sup>

「コーラスによって現実の世界から純粋に遮断され、その理想的な地盤と、その詩的自由を守るために、自己の周囲にコーラスという城壁を張りめぐらした」と Schiller が語った文脈は、「『群衆』によって旧態然たるスターのショー的演劇からドラマは遮断され、その理想的な地盤と、その詩的自由を守るために、Duke of Saxe-Meiningen はドラマの周りに『群衆』という城壁を張りめぐらした」と書き換えることが可能だ。

「群衆」は「コーラス」であったから、今までと違って悪びれることなく、その存在を示した。群衆が活躍する演劇を目撃した Macgowan と Jones が Continental Stagecraft の中で「明確に、リズムカルに、しかも普通の声で動的に台詞を言う群衆たちの物言う術 diction の素晴らしさが強く心に残った。それは瞬時にギリシャのコロスはかくあつただろうと想起させてくれた。」と書いている。これこそ Duke of Saxe-Meiningen が完成を目指したアンサンブル演技の実態であり、上演スタイルであったに違いない。俳優養成の教則本のような演技論を若い未熟な俳優たちに語り、鍛え、空間に対する身体感覚とコントロールする力を訓練してきた理由がここにきて見えてきたと思う。<sup>\*32</sup>

#### (4)

Duke of Saxen-Meiningen の演出は、舞台の絵画性におかれたという誤解の原因を解く鍵は、もう一つの Duke of Saxen-Meiningen 研究の資料となっている Theatermuseum der Meiningen Museen の「展示そのもの」にあることはすでに指摘した。Theatermuseum der Meiningen Museen が所有する舞台装置の中心はカット・ドロップ cut drop である。総数 256 シーンのうち全景が完全に残っているのは 6 作品である。カット・ドロップの数は博物館の管理責任者 Volker Kern 氏によると 256 枚であり<sup>\*33</sup>、一方最新の研究書 Geschichte des Meiningen Theatres<sup>\*34</sup> の中で Alfred Erck が指摘する数は 275 枚で、19 枚の差がある。これはおそらく現存するすべてのカット・ドロップの総数が 275 ピース(ビット)であると Alfred Erck は数えていると思われる。

旧博物館の隣りに 2001 年に開場した新博物館も常設展示の中心は中央の展示場に飾られるカット・ドロップであることに変わりはない。新博物館は Duke of Saxes-Meiningen が演出にたずさわっていた Meiningen Court Theater の舞台と同じサイズの展示空間を設けた。旧博物館に比べて天井の高さが 3 メートル、奥行きが約 4 メートル深くなっている。舞台照明設備も整い、劇場と遜色のない照明をあてることが可能になった。その結果、カット・ドロップの両袖の端を折り返して原寸より短めに飾る必要がなくなった。一番の相違は、舞台上で実際に飾られた位置にカット・ドロップを吊りさげ、かつこれまでの展示で割愛してきた二重舞台 platform、大道具の一部、出道具も飾ることができるようになったことだ。

私はこれまで、Duke of Saxes-Meiningen の演出を論じるときの資料として取り上げられてきた Schiller 作 *Wallenstein Lager* 『ヴァレンシュタインの陣営』の Lager vor Pilsen の場面の舞台装置に大きな疑問を抱いていた。Max Bruckner のデザインによる舞台装置として紹介されてきたのは旧博物館で展示されていたカット・ドロップのみの写真であった。このカット・ドロップだけで構成された舞台装置が、Duke of Saxes-Meiningen 演出、Max Bruckner デザインの真の舞台装置であるとすると、Duke of Saxes-Meiningen が唱えていた演出・演技論と舞台装置論が矛盾をきたすからであった。

まず第 1 に、大勢の人物が登場する場面の演出ノート(スケッチ)に描かれている人物の配置を写真の舞台に当てはめると、舞台後方の登場人物は 1 階の後方観客席からは完全に見えなくなってしまう。第 1 次 Meiningen Company の劇場は第 1 図に示したように舞台は 90 センチの高さであるが、1 階席後方まで約 18 メートルで 14 列の客席が設けられ、客席最前列と最後方の高低差は 2.8 メートル位しかない(この寸法は筆者が階段の高さと段数から算出した数値)。このなだらかな傾斜の客席構造では舞台奥の人物は前の俳優に重なり、やや舞台奥の人物は観客の視線から遮断されてしまう。いきおい主要な登場人物は従来のように舞台の前方に位置せざるを得なくなる。シラーが言う「自然的な」登場人物の配置は、スター・システムを廃した Duke of Saxes-Meiningen にとっては大切な演出手法であり、各登場人物の個性的な存在の様態を観客に限なく見せることは演出の眼目であった。

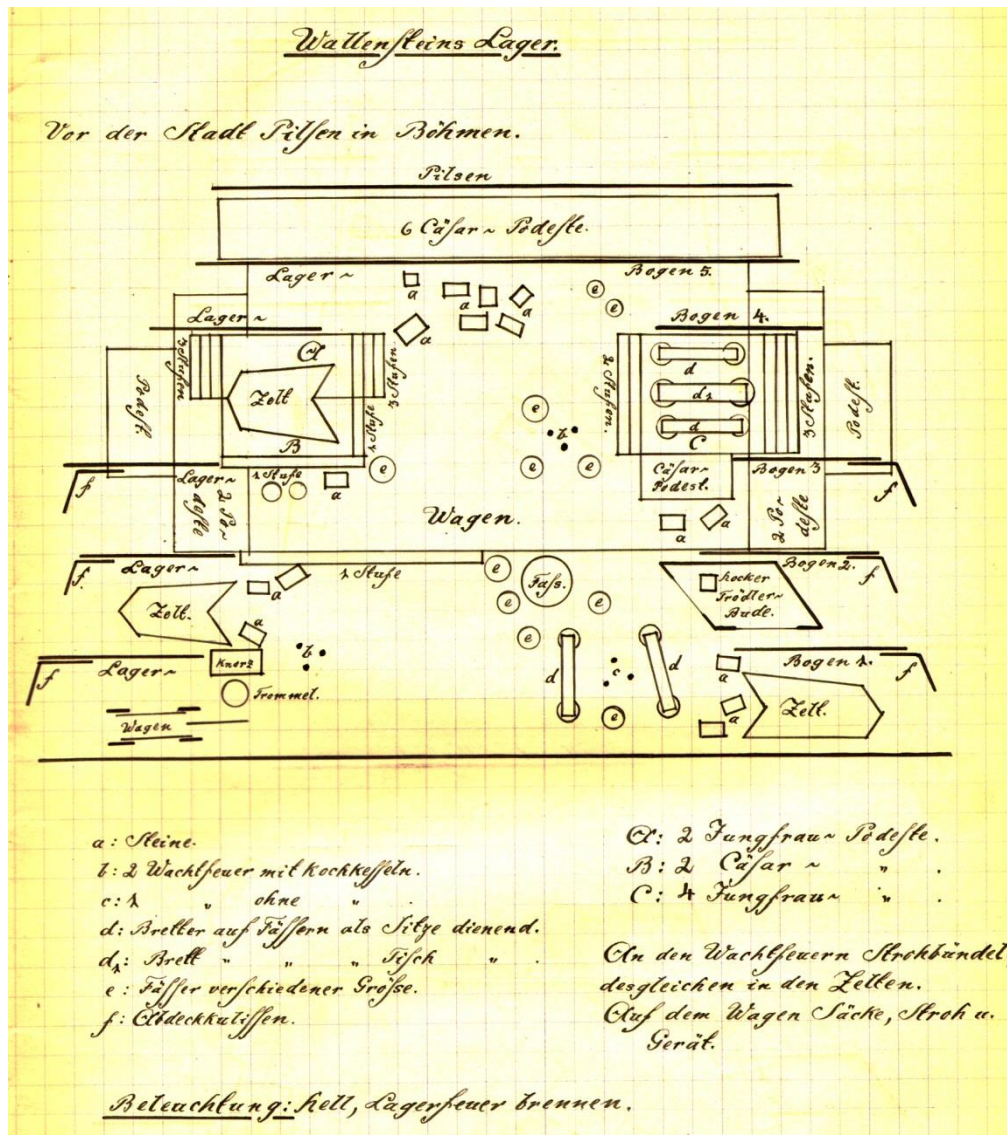
第 2 に、彼が舞台の絵画性に大きな注意を払ったことはしばしば書かれている事実であるから改めて論じない。しかし舞台装置と俳優が一体となった舞台の絵画性に注目しつつ、Max Bruckner のデザインによるカット・ドロップを検証すると、旧博物館に展示された舞台装置は大きな矛盾を持っていた。第 4 列のカット・ドロップに描かれているテントの方が第 3 列のカット・ドロップのテントよりも背が非常に低く描かれている。その描法もやや荒く、色調も暗めになっている。しかもテントの上部が創り出す線のムーブメントが下手の高い位置から上手のやや低い位置に傾きながら流れている。Schiller のテキストを読む限り、このようなデザインを演劇が特別に要求しているとは考え難い。遠近法を取り入れた描法を考慮に入れると、奥行きが同じ位置に背の低いテントが上手と下手に 1 張りつつあるのは感覚的に受け入れにくい。次の引用文は同じく Max Grube の *The Story of the Meiningen* からである。

俳優は遠近法のようにサイズを変えることができないから、絵に描かれた遠景のそばに立つと遠近法が崩れてしまう。たとえば俳優は舞台奥袖近くにおかれた舞台装置に接近すると両者のプロポーションが崩れてしまう。俳優は書き割りの家のそばに近づかないことだ。家のドアが俳優の尻の高さと同じになり、彼は背伸びをしないで2階の窓から家の中をのぞくことができる。もし手を伸ばせば、煙突にさわることもできる。俳優が舞台装置の方へ移動するときは、彼のサイズと調和が崩れない装置の方向でなければならない。\*35

引用文の最後の部分「俳優が舞台装置の方へ移動するときは、彼のサイズと調和が崩れない装置の方向でなければならない。」という表現は、演出家と舞台装置家は俳優が舞台上を動いたとき遠近法上の調和が壊れない舞台装置を用意しなければならないという意味でもある。

*Wallenstein Lager* の *Lager vor Pilsen* の場面は大勢の兵士が登退場するから、舞台奥へ向かって手前側(カット・ドロップ1の前と1と2の間)、やや奥(カット・ドロップ2と3の間)、そして奥(カット・ドロップ3と4の間)の袖から登退場できれば、シーンのすべての空間説明が可能となる。しかし舞台床面が均一の高さであれば、兵士たちは幾重にも重なり合うため、後方の兵士は観客にはほとんど見えない。舞台前方から後方まで、さらにカット・ドロップの列の間に群れなす兵士(カット・ドロップの隙間からその姿が垣間見える)、さらには正面の観客に見えないレッグ・ドロップの背後にも密集している兵士を配置したのは、狭い空間にひしめく群衆の姿を見せるためであったのだろう。

この疑問は長年解決しないままに過ぎてきた。2001年3月、新博物館でこの疑問を解く一枚の図面に出会うことができた。それは現在の Meiningen Company の研究者が考証した Duke of Saxen-Meiningen が上演した当時の舞台平面図であった。それが第2図である。Theatermuseum der Meiningen Museen 所蔵の平面図を掲載する。\*36



この平面図は私の疑問を氷解してくれた。すなわちカット・ドロップ3と4の間は他のカット・ドロップとの間より広く、レグ・ドロップ leg drop(袖幕の位置に吊られる縦長のカット・ドロップ)の間に下手は約100センチ高のplatform(二重舞台、または山台)が、上手は約75センチ高のplatformを置かれている。これはカット・ドロップ3の背後にやや高い崖があり、カット・ドロップ4はその崖の上に位置している設定になっている。兵士たちはこのやや高い崖を上るようにして下手へ登退場する。従ってカット・ドロップ4は崖の下に設営されたテントであり、そこは舞台前から7メートル強の深さを持っている。platformを実際に設置し、舞台にいる俳優が4段の階段を登り下手へ退場すると、俳優は2階席の観客が見ていた彼の足下に描かれている崖下のテントを見ることになる。

Meininger Company の画家たちは1階の観客席から見えないところでもすべて描き、省略をしない。前に述べたように舞台袖の中まで道具を飾り、両端の観客席から見える範囲以外にも俳優を配置して演技を要求する。このような舞台空間に対する感覚を持っていた。

旧 Meininger Museum が実際に使用した二重舞台 platform、大道具の一部や出道具を展示しないでもデザイン上のほころびが博物館の観衆の目に映らなかったのである。約7メートルの深さに位置する第4のカット・ドロップより後の舞台奥はもはや出入りに使用しなくても演出処理の上で不都合は生じない。Meininger Company の研究者の平面図によるとこのカット・ドロップの前後に樽を不規則におき陣営のあわただしい雰囲気をかもし出している。構図上のもう一つの疑問点であった、テントの稜線が下手から上手に流れている理由は下手より一段低い platform が上手に置かれ、下手から上手に緩く下る山の斜面にキャンプが設営されていたからに他ならない。

第一の疑問は解決されたが、私にはもう一つの疑問があった。それはすべての舞台装置がカット・ドロップとレッグ・ドロップで構成され、その表面に描かれたテント、描かれた樹木、描かれた荷車だけでは、背景画の前で演ずることと何ら変わりはない。彼は当時の演劇を改良するに当たって、まずスター・システムの演劇を打破すること、第2に舞台装置・衣装・小道具の考証を厳密にして史実に反する都合主義を排すること、そして俳優が舞台装置や小道具に触れることで道具の存在意義を作り出すこと、第3にスター・システムがもたらした「舞台背景の前でスターが台詞を交互に朗読するような劇」を排除することを骨子とした。

たとえカット・ドロップが5層または6層になっていても、そのような装置は所詮俳優が手に取ることも、寄りかかることもできない。演技から孤立した存在でしかない。10張り以上のテントが舞台に張られ、その半分が光の陰で作られた開口部を見せているが、どのテントの中にも俳優は出入りすることができない。それは彼が改革しようとした第2の趣旨にも、特に附帯的なデザイン論に反している。歌舞伎の浅黄幕、波幕などの簡略された幕から、野遠見や山遠見のなどの背景画の前の演劇がどれほど観客や俳優に想像力と集中力を要求するか経験的に私たちは知っている。

Schiller の *Wallensteins Lager* を演出家または俳優として読めば、兵士が出入りするテントがなければならぬし、物を積んだり下ろしたりする荷車は不可欠である。しかし旧の演劇博物館に展示された舞台装置はカット・ドロップだけで構成され、演技する俳優から疎ましく思われる絵に描いた「テントと荷車と樹木」がすべてであった。

新博物館の展示は、Duke of Saxons-Meiningen の演出した舞台をできるかぎり忠実に再現することを基本方針としたのである。俳優が手で触り、腰掛けた舞台装置や小道具はあるべきところに配置されるようになった。





写真1 舞台下手に置かれた荷車

この荷車とカット・ドロップに描かれた荷車とは距離やサイズが調和しており、舞台前の荷車が実物であるから、カット・ドロップに描かれた荷車も本物と錯覚する。この写真の役割は、演劇博物館長がで道具の荷車に手をかけ、クロスに描かれた他の荷車との違いを証明している点である。

展示における第1の改善点は、当然置かれなければならなかった出道具の荷車等を下手前に置いたことだ。寸法を舞台用に5分の4に縮小している。写真1がその荷車である。

**\*37**

舞台前から2メートル50センチの位置にある第1のカット・ドロップに描かれた大木の幹と荷車は観客席から見ると見事な調和を作り出している。荷車の上には武器や食料が雑然と積み込まれている。この荷車は動かすこともできるし、その荷台にも轆(ながえ)にも乗ることができる。一台の本物の荷車が出現したことで、カット・ドロップに描かれた破損した荷車や土にめり込んだ荷車も息吹を取り返したのである。

第2の改善点は俳優が出入りのできる立体的な本物のテントが上手の第1カット・ドロップの前に1張り、上手と下手の第1カット・ドロップと第2カット・ドロップの間に各1張り、下手の第3と第4のカット・ドロップの間に1張りが設営されている。写真2が



それである。**\*38**

写真2 舞台から見て前方に張られた本物のテント

テント、ぶどう酒、飲み水、火薬等の樽、さらに足元に敷かれた枯れ草等は本物である。左後方の荷車はカットクロスに描かれている。

本物のテントは描かれたテントに対して、本物の荷車が描かれた荷車に与えると同じ効果をかもし出している。もし本物のテントがなかったなら、すべての描かれたテントは一回も俳優によって使用されることがなく、劇が終わる頃にはその存在感を喪失しまっているだろう。振り返ってみるに、これまで演劇博物館は現存するカットクロスなどを、Duke of Saxs-Meiningen 演出の舞台装置として展示するのではなく、美術作品として展示してきたことは否めない。Max Bruckner の背景画やカット・ドロップは縦8メートル、横16メートルの額縁に納められた自然の風景や建物を描いた美術作品であり、光線の使い方の巧みさ、近景・中景・遠景が組み合わせられ、遠近法の消滅点に向かって視界が狭まっていく特殊な描法を持った美術作品であった。上演には不可欠な本物の荷車やテントが展示舞台上に配置されなくても、Max Bruckner の背景画やカット・ドロップだけでも美術作品として鑑賞に堪えられたのである。だから荷車やテントを展示から割愛したとしても見学者からは疑問やクレームが呈されなかったのだろう。しかしそれが Duke of Saxs-Meiningen の演出の目的と実際に研究する人たちの理解を歪めてきたのも事実である。

展示の仕方を変更し舞台装置に本来の役割を復活させたことは喜ばしい限りだ。**\*39** 彼の演劇が絵画的であるとする通説の出处はほぼ見えてきた。一つは、彼が演出ノート

として描いた膨大な量の鉛筆素描に起因すると言われる。舞台の視覚的イリュージョンの源泉となる Duke of Saxe-Meiningen の絵がまず在ったから、後世の人々は彼の舞台はスケッチの再現を目的としたと穿った見方をした。なかんずく彼の素描の才能が演出の絶対的な基盤だと受け取られてしまった。二つは、Duke of Saxe-Meiningen が Chronegk や俳優に「舞台は連続する絵である」と語ったというエピソード、三つは、演劇博物館に展示されてきた舞台装置が絵画的美術作品として独立評価され、「絵画的舞台」という思い込みが彼の演劇に冠されたことである。これらの事実がからみ合って、Duke of Saxe-Meiningen の演劇は、紙芝居に似た絵画的シーンの積み重ねであったと誤解され、数奇なイメージが独り歩きを始めたと判断できる。

Max Grube、Lee Simonson、Alfred Erck は、Duke of Saxe-Meiningen の演出家としての業績を次の3点に集約している。<sup>\*40</sup>

一つは、テキストを解釈するとき、テキストが提供するシーンの絵画性はイリュージョンを支える重要な要素であると主張し、演劇空間の視覚的緊張感を引き出すための工夫をした。二つは舞台装置の効果は俳優の演技と密接な関係があると主張し、「俳優が使用する舞台装置」と「演技の背景となる舞台装置」との住み分けを明確に計算した。そして三つは、スター・システムを排除し、イリュージョンの破壊を省みないスター俳優と決別した。そのうえでテキストを尊重し、対話の復活に専念したことだ。

最後に考察すべき当然の課題が残った。それは「舞台の絵画性は劇的価値をもつか」という命題である。絵画性という言葉が持つ曖昧さは一つの芸術を曲解させるほどの危うさをはらんでいる。最右翼に位置する説は、しかし彼の演技・演出・舞台装置論を踏まえれば、劇的緊張感を生み出すために俳優をどう配置するか、すなわち登場人物と舞台装置が支え合う緊張感に富んだ空間構図をどう作るかが大切な演出課題であった。その構図は、シーンのシークエンスを追って絵画のような安定性を持って展開されなければならなかった。彼の演劇改革のエネルギーはテキストの厳密な解釈に置かれたことは間違いない。だからこそ、何日もかけてテーブル稽古を行い、立ち位置、役の性格、行動の動機について議論したのである。

それでも依然として、「Duke of Saxe-Meiningen の演出は、舞台が観客から見て絵画となるよう、何よりも視覚的効果が優先され、そのほかの劇的要素は二義的に扱われた」という風評が付きまとったのである。

更に重要なことは、このような演技技術や俳優としての感性、また演出の技法は、これまでのスター・システムによる演劇の中で顧みられることがなかった。Kenneth Cameron は *Theatrical Response* の中で、「Duke of Saxe-Meiningen は退屈きわまりないシンメトリーな構図に、シンメトリーでないバランスを駆使して目を見張るような表現を生み出した。スター俳優に対するばかばかしい視覚的な強調を排除して、シーンの劇的な絵画性を樹立した。俳優の寸法と、立体感や奥行きを表現するために使用されている間違った遠近法で描かれた舞台装置の不整合をただし、俳優と背景が絵画としても成立できるよう工夫した。」と述べている。<sup>\*41</sup> このような舞台装置の演劇的機能を正すための演出上の工夫が斬新であったから、後の研究者によって Duke of Saxe-Meiningen は俳優と背景の調和に演出の力点を置いたと受け止められ、配置(居所)に対する工夫がドラマティックなシーンの

絵画性のために寄与したとも語られた。

さらに、スター・システムで上演される演劇においては、後段の「間違っただ遠近法」という表現は必ずしも当たらないのである。

スター達は舞台装置によって構築されるイリュージョンの世界で演技をしているつもりはなく、背後におかれた巨大な絵画の前で、さらには大勢の俳優たちをも背景の一部に取り込んだ絵画の前で演技をしていたのであった。これらの行き過ぎを **Duke of Saxe-Meiningen** は正そうとし、その改善計画の中に演出論、演技論、美術論、制作論など多様な改善方法が考案され、実践された。美術に関しては、遠近法の導入とそれを生かすための舞台空間構造法、すなわち床面に傾斜面やプラットフォーム(二重舞台)などを持ち込み、遠近法を支える手法を作り出した。それだけではない。**David Whitton** は *Stage Directors in Modern France* で、「衣装は、その時代に作られた本物の衣装から再縫製され、鎧、武器、その他の小道具はすべて最大の努力を払って本物を探し求めた。」と紹介している。

#### \*42

数々の試みに挑戦し、従来の演劇の手法や哲学を覆し、新しい演劇作りに挑戦した根底に、「個々の細部が全体の成果を支える」というマイニンゲン劇団の創造理念は揺るぎないものだったからに違いない。

前蹤として取り上げた **Kenneth Cameron** は、**Duke of Saxe-Meiningen** は **scientific naturalist** ではなかったと言う。確かに、**Duke of Saxe-Meiningen** の影響を受けたフランスの演出家 **Antoine** のように、**naturalism** の本質の解明にこだわったわけではない。また自然主義作家の新作を精力的に取り上げ、新しい演劇思潮を作り出そうとしたわけではない。**Duke of Saxe-Meiningen** の関心事は、スター・システムという因習に陥ってしまった演劇の改革であった。彼のイノベーションの骨子は、スターたちが勝手に改変して使用するテキストの尊厳を回復すること、テキストのオリジナリティを尊重し、演出の理念に基づいて正確に解釈すること、解釈をメッセージとして発信する演技・演出を編み出すことに置かれていた。彼の仕事を演劇史上に位置づければ、**prenaturalistic** な(自然主義演劇の曙光を告げる)演劇を、彼の独自の理論と手法によって創造し、フランス、ロシア、イギリスなどの演劇界に先立って自然主義演劇と称される演劇の基盤を構築し、さらに当時の演劇にかけていた演出という仕事の理念と実践手法を世に送り出した最初の人であった。

1874年、初めてベルリンに登場したマイニンゲン劇団は、舞台装置、衣裳、演技そしてムーブメントによって作り上げたリアリズムを披露した。**Duke** が群衆シーンで見せた演出は、計算されつくした統合と調和 **unity** に立脚した新しい高いレベルのリアリズムであると評価された。マイニンゲン劇団の舞台成果は、厳しい訓練の賜物であった。ドイツの小公国の領主であり劇団のオーナーとその劇団員が、スターの力を排除し、テキストの解釈とアンサンブル演技を新しい演劇の標題と定めたときから、それを実現するために採った一切のアイディアと技法はまさに演出と呼ばれるものであった。だからマイニンゲン劇団が世界の演劇界の関心をさらったのは、新しい創造主体として登場した「解釈する人」、「アンサンブル演技を監視する人」の役割とその偉大性を示したからに他ならない。すなわち **Duke of Saxe-Meiningen** は、演出の役割とその偉大性を世界に向かって最初に発信したのである。

Duke が自然主義演劇と演出という仕事の発展に寄与した事は事実だが、すべての面で評価されたと考えてはならない。マイニンゲンの演技は、イギリスやフランスでかなり厳しい評価をうけた。それは台詞の言い方に、際立った強調と演劇的なディクッションが顕著に反復されたためであった。Duke of Saxe-Meiningen の Prenaturalistic な演劇は、「台詞術」の面でイギリスやフランスの人々の趣向に合わなかったからだと言われる。この点に関しては反論する説は皆無だ。

\*28 ibid., *CONTINENTAL STAGECRAFT*, p.85 & p.90.

\*29 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.28.

\*30 ニーチェ『悲劇の誕生』西尾幹二訳、p.52. 中央公論社、昭和 49 年

\*31 1881 年 6 月、Meininger Company がロンドンを訪問し、Julius Caesar を上演したとき の劇評。Essays and Studies, cit., p.51

\*32 ibid., *Continental Stagecraft*, p.90.

\*33 2001年3月、筆者が Theatermuseum der Meininger Museen を訪問し、フォルカー・ケルン館長と面談し、聞き取り調査したときの現存枚数である。

\*34 Alfred Erck, *Geschichte des Meininger Theaters, Südthüringisches Staatstheater*, p.83 & p.110, Meiningen, Germany, 2006.

\*35 *ibid.*, *The Story of the Meininger*.

\*36 第2図 Schiller 作 *Wallensteins Lager* の舞台平面図

C.D.は cut cross の略称。cut cross は舞台前方の C.D.1 から奥の C.D.4 まで4列に飾られる。舞台奥の B.D.は back drop の略称。B.D.2 は遠方のテント群と建造物が中央に簡素に描かれ、その周辺は空と丘陵が広がっている。その前の B.D.1 は大木の下の空き地に設営された数張りのテント群が描かれ、テントの上部のごくわずかな部分がくり抜かれている。その隙間から B.D.2 の遠景をうかがうことができる。

W は本物の荷車、Z は小道具として用意された出入り可能な本物のテント(旧演劇博物館の展示や写真資料では割愛されている。この平面図が提示されるまで、多くの研究者は荷車やテントの存在を抜きで Duke of Saxe-Meiningen が創出した劇空間を cut drop だけで構成される絵画的舞台と誤解してきた)、F.B.は樽の上に板をのせた簡易ベンチ、F は樽類である。

今回、Theatermuseum der Meininger Museen の特別の許可を得て掲載することができた。館長 Volker Kern 氏及び Meininger Company の Michael Jakubowski の尽力に謝意を表したい。

\*37 写真1 下手舞台前方に置かれている荷車

\*38 写真2 cut drop の間に張られているテントと樽の類

\*39 写真3、4、5、6、7

写真3 は最後列のバック・ドロップ(舞台一番奥に飾られる背景画)である。写真4 はバック・ドロップの前にカット・ドロップ1を吊るした写真。バック・ドロップ(背景画)のまえに中間の景色を重ねている。中央の間隙からわずかにバックドロップの景色が望める。

写真5 は、写真4(バック・ドロップ+奥の中景のカット・ドロップ1)の前にもう少し手前の風景(カット・ドロップ2)を重ねている。カット・ドロップ1に描かれたテント群がカット・ドロップ2によって客席正面からはかなりの部分が隠されている。

写真6 は、写真5(バック・ドロップ+奥の中景のカット・ドロップ1+手前の中景のバック・ドロップ2)の前にさらに近景のカット・ドロップ3を吊るし、合計3枚のカット・ドロップを重ねている。その結果、近景らしい存在感を示す風物として中央上部に旗が、下手には描かれたテントが出現した。実際の舞台では、この描かれたテントの後ろに本物のテントが設置され、俳優がテントとして使用する。そうすることで、観客はその手前の描かれたテントも本物だと思込む。

写真7 は、バック・ドロップ+奥の中景のカット・ドロップ1+手前の中景のバック・ドロップ2+近景のバック・ドロップを重ね、back drop と cut drop のみで最終的に仕上がった舞台装置である。これが旧演劇博物館で展示されていたすべてである。

実際の舞台では、この写真の下手前方には荷車が置かれ、上手前方にはテントが設営され、たくさんの樽や即席のベンチが配置される。さらに3張りの本物のテントが cut drop の上に描かれたテントと混在し、すべてのテントが本物のように観客の錯覚を誘う。

5葉の *Wallensteins Lager* の舞台写真は、小林が以下の資料を基に30分の1の模型舞台を作製し、撮影したものである。バック・ドロップやカット・ドロップの構成・彩色などは許可を得て撮影した写真やマイニンゲン劇場や博物館の写真集を参考に作製した。カット・ドロップは「切り絵」の要領でシーリングの部分や袖幕にあたる部分を切り出した。やや中央の葉の部分や小枝の部分は作業が荒くなったのは残念ではない。

筆者の写真は、劇が進行する時間や風景としてライティングがやや明るすぎる。理由はカット・ドロップの機能と効果が見えるようにしたためで、実際はもっとうっそうとした森林の中の陣営風景が出現する。

参考資料

Alfred Erck, *Geschichte des Meininger Theaters 1831-2006*, SUDTHURINGISCHES STAATSTHEATER, 2006.

Gunther Emig, *KLEISTS HERMANNSSCHLACHT AM MEININGER HOFTHEATER*, Kleist-Archiv Sembdner・Heilbronn, 2002.

Volker Kern, *Das Käthchen von Heilbronn am Meininger Hoftheater*, Stadtbücherei Heilbronn, 1997.



写真3 舞台一番奥に吊られている遠景のバックドロップ。上手下手や舞台床に近い部分は客席からほとんど見えないので描き込みは省略されている。

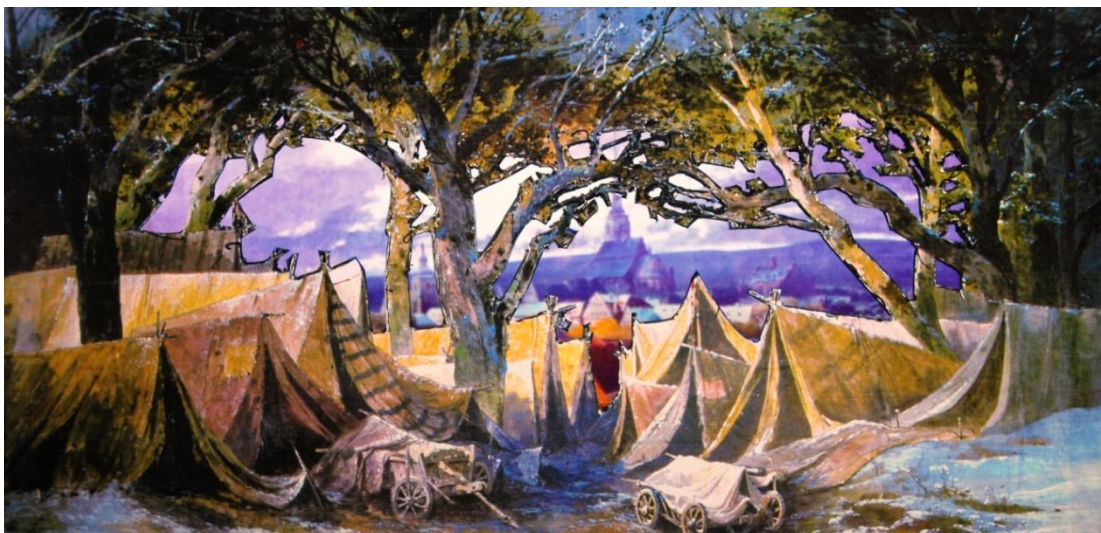


写真 4

舞台一番奥に吊られている遠景のバックドロップの前に第 1 番目のカットクロスが吊り下げられている。このカットクロスはバックドロップの一部が見えるよう中央部が切り抜かれたクロスであり、樹木もテントも荷車も一枚のクロス上に描かれている。

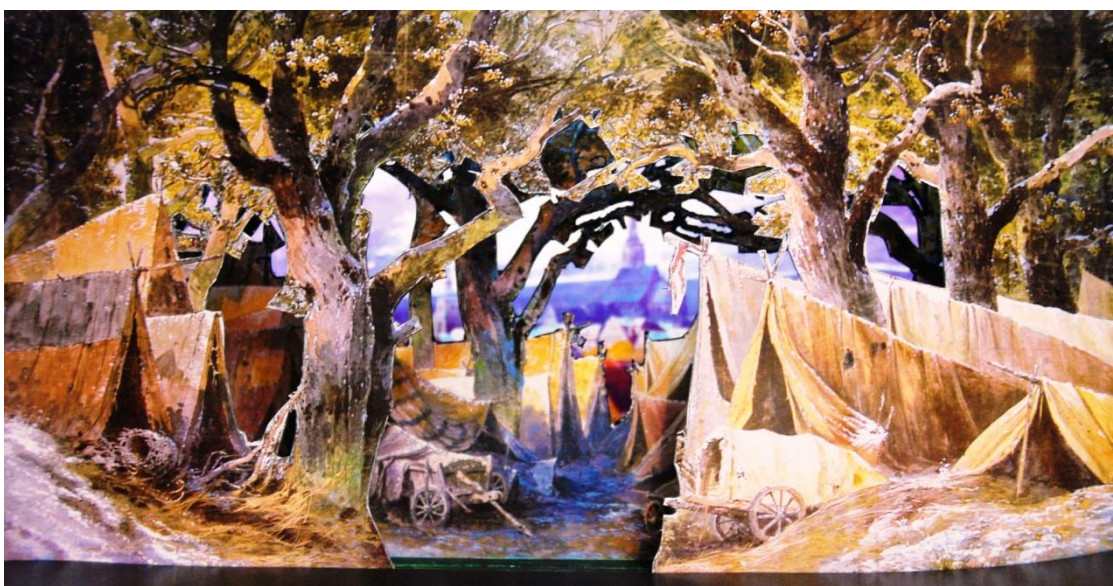


写真 5

第 2 番目のカットクロスが追加された舞台面である。このカットクロスも第 1 のカットクロスと同じように中央が吹き抜けになっており、遠景が見える。下手側の木、上手側の木とその目のテントおよび荷車がクロス上に描かれている。



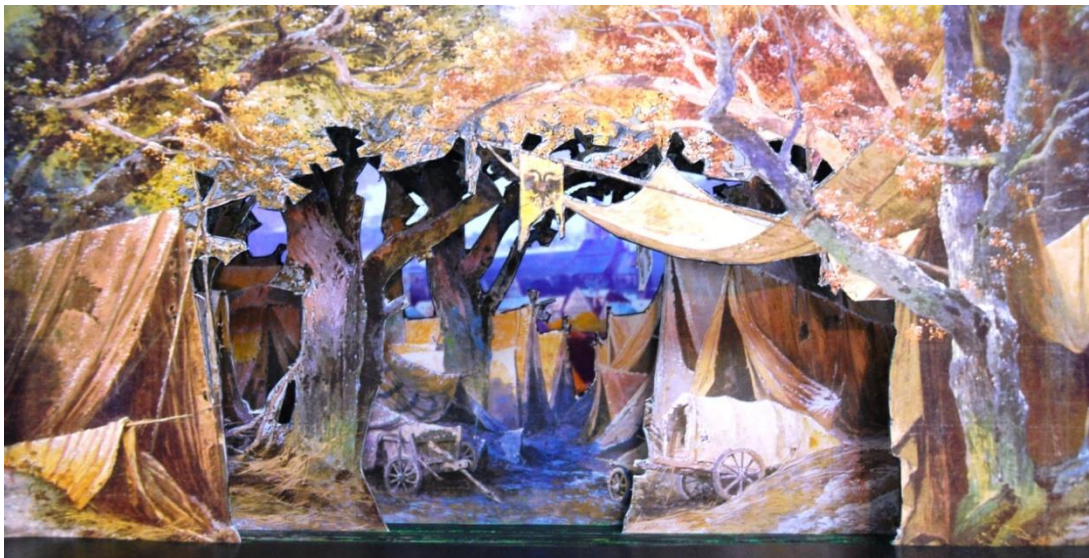


写真 6

第 3 番目のカットクロスが追加された舞台面である。下手にテント、上手に立木が追加されている。留意する点は、カメラは観客席の正面から舞台を望んでいるので、下手や上手の客席から見た舞台風景はこの写真からは判明しない。もし上手の観客席から舞台を見れば、下手のクロスの絵がより多く見えるようになる。たとえばバックドロップに描かれた左側の第 2 の塔、第 1 のクロスに描かれたテント群、第 2 クロスに描かれた下手のやや小高い崖などが目に写り、バックドロップの中央の塔は第 1、2、3 のクロスに遮られて木の葉隠れにしか見えないだろう。



写真 7

第 4 番目のクロスが吊るされ、全体の舞台風景画完成する。写真 2 の荷車はこの舞台の下手前舞台に置かれている。上手には飲み物などの樽、腰掛けなどが漫然と置かれている。

- \*40 Max Grube, Edited by Wendell Cole, *THE STORY of the MEININGER*, University of Miami Press, Florida, 1963.  
Alfred Erck / Hannelore Schneider, *Georg II, von Sachsen-Meiningen*, Heinrich-Jung-Verlagsgesellschaft GmbH Zella-Mehlis/Meiningen, 1997,  
Lee Simonson, *THE STAGE IS SET*, Theatre Arts Books, New York, Seventh Printing 1970,
- \*41 Kenneth M. Cameron/Theodore J. Hoffman, *Theatrical Response*, The Macmillan Company, Collier Macmillan Limited, London, 1969, p.154.
- \*42 David Whitton, *Stage Directors in Modern France*, Manchester University Press, 1987, p9-10.

「演出の誕生II」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

2014/12/13