

ディドロに演技論を書かせた女優たち

メタデータ	言語: jpn 出版者: 明治大学文芸研究会 公開日: 2013-05-21 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 武田, 清 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/13944

ディドロに演技論を書かせた女優たち

武 田 清

1

二〇世紀演劇の最大の特徴は、演出家が創造（上演）の全責任を負う「演出家の演劇」を確立させたことだ。彼らは自らの演劇の様式を舞台上に実現させるためのパートナーとして、「自らの俳優」を養成する必要に迫られた。そのため、演出家の目指す様式を実現させうる能力を備えた俳優を育てるトレーニング体系を創り上げることになった。その際、殆どの演出家の念頭にあったのが、ドゥニ・ディドロ（1713-1784）がその著『俳優についての逆説』（以下、『逆説』と略記）の中で展開した、俳優という存在の舞台上における精神と身体の実二元性の問題であった。

『二十世紀俳優トレーニング』の編著者アリソン・ホッジはその事情を次のように述べている。

二十世紀初頭の俳優トレーニングの理論的な基礎は、ある程度まで十八世紀から十九世紀初頭のフランスに遡ることができる。1830年に初版の出たディドロの『逆説・俳優について』（英訳1883年）は、西欧における俳優のプロセスをめぐる、永続的な論争を開始させた。根本的な逆説を明らかにしたのは、ディドロの同時代の演技（傍点は筆者）についての唯物論的な分析だった。すなわち、俳優は「現実の」感情を経験しているかのように見えるが、実はその逆の方が正しそうであるという分析だ。彼の見方では、上手な俳優は、そのような感情を上演で機械的に再現する力を持っている。ディドロは俳優についての二元論的なモデルを提起した。

ここで俳優についての「二元論的なモデル」と要約されているのは、俳優

が演技において内面の精神の強靱さによって、感情の外面的な身体の変現を統御しているという、演技の構造モデルのことである。それが可能な俳優は「鋭い浸透力を働かすが、感受性はいっさい動かさない」で演じることができるというものだ。

この小論で考えてみたいのは、ディドロに『逆説』を書かせることになったのは一体何であったのか、ということである。彼の「逆説」は明らかにディドロが、彼と同時代のパリの舞台に目撃した俳優たちの演技の実際から発想されている。従って、その手がかりは『逆説』の文章そのものの中にある。

ディドロは『逆説』の中で実に多くの、彼と同時代の俳優たちの演技について書き記している。その数十五名（他にオペラ歌手二名）に上る。しかし、その中で彼が俳優の「感性」について考えてみるに当たって、身近に観察し、また実際に交際していた女優が二人いる。イッポリト・クレロン（1723-1803）とマリー・デュメニル（1713-1803）である。彼女たち（とその演技）が、ディドロに『逆説』執筆のきっかけを与えたものと思われるのだ。

2

ディドロの『逆説』は何度読み直しても読みにくく、分かりにくい著作である。その理由は、訳者の小場瀬卓三が未来社版の「訳者あとがき」に記しているように、「俳優論であり、演技論であるが、彼がその中心点に《感性》と表現の問題をもってきている以上、単に俳優論にとどまるものではなく、美学一般の問題につながっている」から、ではないようである。また、ジャック・コポー（1879-1949）が1929年に刊行した『逆説』の巻頭に書いた「ディドロの逆説に対する一俳優の考察」で述べているように、「彼の弱点である、かの思想の無秩序と、自分の見解を一般の認識から区別するかのよう^{マユ}に思われるところのものを逆説として利用しようという、あの偏狂」のためでも、恐らくはない。

読みにくく、分かりにくい理由は二つある。一つは、ディドロが用いている用語の持っていた意味が、同じ語であっても、現代においてわれわれが用いている意味と大きく異なっていること。もう一つは、彼が俳優の心理や生理だけではなく、しばしば人間一般のそれらをも扱っていること。それをディドロは自ら「感じやすい」人間の一人として、自らの体験を通して語るのである。そうしてディドロは俳優論や演技論からしばしば逸脱して行きながら、

その体験を俳優についての観察と直に結びつけ、対立させて論じてしまうからなのである。

ルイ・ジュヴェ（1887-1951）が彼の「俳優論」の中で語っているように、ディドロが俳優に特有の二元性だと言っていることは、「すなわち同時に自我と他我とを感覚する性質は俳優だけの特権ではない。二分性ないし二元性はあらゆる人間に共通な事実なのである」から、自らの体験を俳優についての観察と対立させる必要など全くなかったのである。

だから、コポーはディドロの「逆説」を次のようにあっさりとは否定する。

『逆説』の愚劣さは職業^{メチエ}の骨の方法手段を感情の自由と対立させ、芸術家であってそれらが併存し、同時に存在することを否定するところにある。

この意味では、『逆説』を純粋な俳優の演技論であると考えない方がいい。そう受け取って読むから読みにくいのであり、また同時に、演技論としてはしばしば後代の俳優や演出家たちに否定される理由にもなっている。

ホッジが解説しているように、『逆説』は『グランベールの夢』や『ラモーの甥』など、人間の身体（とその生理）を中心テーマに取り上げている、これらの著作と関連させて解釈すべきなのである。そうした方が『逆説』はディドロ以後の俳優トレーニング体系の確立にも実に広範囲で深い影響を及ぼすのである。彼女はその関係を次のように述べている。

ジョゼフ・ローチが『演技者の情熱』で明らかにしているように、『逆説』に潜むこまごまとした点は、ディドロの著作全体に照らして解釈して、はじめて十分に理解できる。ローチの説明によれば、ディドロは、俳優についての二元論的なモデルを提起しただけではなく、人間の内の精神・身体的な諸側面についてより深く探求することを通して、「情緒的記憶、想像力、創造的無意識、人前での孤独、登場人物の身体、役のスコア、自発性」などをも先取りしたのである。

この引用箇所最後に挙げられているのは、スタニスラフスキーのいわゆる「システム」を構成した諸要素である。彼の演技論の出発点もまたディドロの提起した「二元論」の克服だったのである。

3

『逆説』の中で最も有名な「逆説」は次のような表現だろう。

ほんくら俳優を作るのは鋭い感性である。無数の大根役者を作るのは鈍感な感性である。卓抜した役者を作るのは感性の絶対的欠如である。

ディドロの『逆説』を読みにくく、かつ分かりにくくしている理由の第一に用語の問題があった。その主要なものの一つが、ここにも使われている「感性」(sensibilité)であり、もう一つが「自然」(nature)である。ディドロが活動していた十八世紀後半における「感性」の意味は、今日われわれがこの語を用いる時の意味と全く異なっていた。(その相違については、拙論「カチャーロフの演技論」——「文芸研究」第111号で既に触れたことがあるが、論の展開上、簡単に繰り返すことにする。)

小場瀬卓三は白水社版『逆説』の解説の中で、『「感性」なる言葉が十八世紀に於いては今日に於けるよりも遙かに強い意味を持っていた』と前置きして、「感性」の定義を次のように紹介している。

即ち第一にそれは精神的、道徳的事物に対する感じ易さである。……即ち善を善として認識するだけでなく、そこに或る感動を感じるものが感性なのである。第二に、感性にとって特徴的なことは、かくて感じるところの感情に感溺する、身を委せるということである。如何に感受性が鋭く、またこれによって生じたところの感情が激烈であろうとも、それだけではまだ感性ではない。この感情の赴くままに行動しようとする心的状態が感性なのである。

これは現在の心理学で言うところの「情動」(emotion)に近い。理性の統御を越えて人間をある行動に駆り立てる強力な感情作用のことだと言ってよい。こういった強力な感情のことを、従来、演劇学では「情緒」とか「情緒的」と訳して用いてきたのだが、明らかに誤訳であると言ってよい。

そして、ディドロ自身が『逆説』の中で、「感性」に対してははっきりと定義を与えているのだと小場瀬は言う。

今日まで人びとがこの用語にあたえた唯一の意義に従えば、器官の弱さの伴侶である、あの心的状態——横隔膜の動き、想像力の活発さ、神経の繊細さの結果であり、同感し、おののき、感歎し、恐怖し、心を取り乱し、泣き、失神し、救いの手を差ししのべ、逃げ出し、叫び、正気を失い、誇張し、軽蔑し、侮辱し、真善美にたいする正確な観念を少しも持たなくなり、不正になり、狂気になる傾向をもつところのあの心的状態のことであるように思われる。

問題は、ディドロがこういった「感性」は俳優には一切不要だと言っているだけではないことだ。彼は、俳優が外面的、身体的要素を用いて表現する「感性」も、普通一般の人間が捕られる「感性」も同一の、本来同質のものだと捉えているようなのである。だから、ディドロの口からは次のような疑問がほとぼり出る。

人工的な感性なんてものがあるだろうか？ しかし人為的なものにして、先天的なものにして、あらゆる役柄において感性は必要がない。

人間を狂気じみた傾向や言動に陥れる「感性」など感じない方が良いのは、俳優であるかないかにかかわらず、その通りであろう。だから、コポーはあっさりディドロの「逆説」を切り捨てるのである。

「役者を卓抜にするのは感性の欠如である」……しかしそれを『逆説』の中に写しかえる時、彼はそれは余りすどすぎると思い、「卓抜した役者を作るのは」と訂正する。こうしてこの語句は大したことは意味しなくなる。

だが、なぜディドロがかくも「感性の絶対的欠如」に拘るのか考えてみると、その答えもまた『逆説』の中に書いてある。というのも、彼自身告白しているように、極めて旺盛な「感性」の持主で、その「犠牲者」、つまり狂気じみた傾向に陥って失敗してしまう人間だったからである。ディドロ自身にとって「感性」はまことに忌々しい心的傾向だったのである。『逆説』の中で、彼はそうした経験を数度にわたって白状しているが、その代表的なものを一例、長くはなるが引用してみることにしよう。

今でも思い出すが、僕は慄えずには愛する人に近寄ることが出来なかった。心臓は高鳴り、思考は混乱し、声は息づまり、喋ったことはトンチンカンであった。僕は「はい」と言うべき場合に「いいえ」と答えた。僕は沢山不作法なことをやり、果てしもなく不器用なことをしてかした。僕は頭の天辺から足の先まで滑稽だった。自分でもそれは分かっていたが、それがためにますます滑稽になるばかりだった。(中略)僕は隅の方に引っ込んで、……息をこらし、拳を握りしめて指を鳴らし、悲しみに打ちひしがれ、冷汗を一ぱいかき、悲哀をあらわにすることもかかずとも出来なかった。

ディドロには自らの「感性」を憎むに十分値する理由(経験)があったのである。だが、だからと言って、俳優が「感性」を感じて演技する必要があることとは別のことがらである。彼の「感性」が俳優の演じる(表現する)「感性」と同一のものだとする理由も必要もないこと当然である。

もう一つの用語「自然」についても厄介である。記者はこの用語を、ある時は「自然」、またある時は「天性」、また「本質」と訳し分けてはいるのだが、ディドロはどうやら同一の意味「技巧を用いない、先天的な性質」という意味で用いているらしい。「感性」に捕らえられて失敗してしまうのが「自然」な心的状態なのである。だから、俳優が演じる、表現する「感性」が「感性」であるはずがないのだ。彼にとって「感性」はあくまで「自然」なものなのである。従って、俳優が演じてみせる「感性」を見ても次に言うしかない。

あらゆる天性、獐猛な天性さえ容易に表出する達者さをば感性と呼ぶのは言葉の奇妙な濫用であろう。

だが、用語の問題についてはこれくらいにしておこう。ディドロ自身が答えを『逆説』の中に用意しているからだ。彼は優れた俳優が表現しているのは、「反省された感性」または「やきを入れられた感性」であるべきだとも言っているのである。そのために必要なのは、「熱意の逆上にやきを入れるのは冷静さだ」と『逆説』の初めの方で既に語ってもいる。コポーもジュヴェも、それについてはその通りだと認めているのである。

4

ディドロが同時代の俳優の演技の中に『逆説』を着想する手がかりを得たのは、二人の女優からであったろうと前に述べた。その一人マリー・デュメニルから見ていこう。というのも、ディドロはこの女優が大嫌いだったろうと推測できるからである。その理由は、ディドロが俳優に絶対的に欠如しているべきであるとした「感性」を「天性」と呼んで、これに頼って演技し続けた女優だったからだ。

彼は『逆説』の初めの方で、彼女について次のように切って捨てている。

デュメニル嬢はクレロン嬢のようではない。彼女は何をいうかを知らないで舞台に登る。時間のうち半分は自分の知っていることを知らない。しかし卓絶した瞬間がやってくる。

西洋演技論資料集とも言うべき、『アクターズ・オン・アクティング』のデュメニル紹介の項にも次のように書いてある。小論に関連する箇所だけを抜粋する。

1740年ごろに、彼女はその戯曲の多くで主役を演じたヴォルテールの影響を受けるようになった。カール・マンツィウス（演劇史家——筆者）によると、ヴォルテールは彼の『メロープ』のタイトル・ロールのためにデュメニルを鍛えた。彼は、女優がこう叫び出すまで彼女に強い感情と興奮をもって演じさせた。「本当だ、あなたがお望みの響きが心に浮かぶよう“悪魔のような人間”になればよかった」。「全くその通りです、マドモアゼル」とヴォルテールは答えた、「どんな芸術でも完成を手に入れたければ、“悪魔のような人間”になることです」。デュメニルの持って生まれた激しい気性に加えて、この指導が彼女を直観的演技の理想的な代表者にした。

デュメニルは若干二十歳でラシーヌの『アウリスのイフィジェニー』でクリテムネストラ役をフランス座で演じて大成功を取めたように、決して凡庸な女優ではなかった。彼女の強烈な感情の力と生来の洞察力は、ラ・ショッ

セとマルモンテルが創り出したコメディ・ラルモヤント（お涙頂戴劇）で彼女を成功させたと演劇史は語っている。デュメニルは、後述するように、技術以上に天性を持ち上げ、悲劇的感情の普遍性を力説した。自然さ、パトス、そしてその役との感情的同一化が彼女の芸術の信条であったと言われる。

だが、技術よりも天性の強い感情の力に頼って演じ続けようとしたため、後半生では過度の飲酒によって、衝動的で激情的な演技に自らを適合させたと伝えられる。

そのような演技が観る者に果たしてどのような印象を与えたものか、前出のデュメニル紹介の項に次のようなシャルル・コレの証言が引いてある。

デュメニル嬢は、……彼女が演じる登場人物の激しい部分でのみ、いつもその演技は優れている。これらの部分で、彼女はルクヴルール嬢よりも深く、かつ感情の熱を持っていることを私は認める。彼女はこの高名な女優を越えている。しかし、他のすべての部分では何と違っていることか！彼女の演技は、彼女が情熱や激情を示さねばならないところのみ優れている。そうでないところでは、威厳も高貴さも無い。愛を演じさせれば下手くそだし、誇りはほどほどに良いだけだ。彼女はしばしば誇張が多い……。だが、彼女が優れているところでは右に出る者がいない。彼女はあなたに、彼女のあらゆる欠点、彼女のあらゆる見苦しさを忘れさせてくれるのだ。

ディドロは、デュメニルが優れているところ、すなわち「情熱や激情を示さねばならないところ」の演技を、「卓絶した瞬間がやってくる」とその魅力を一とまず認めてはいるのである。だが、それで終わり、後は一言も付け加えていない。ただ、「われわれはこの特質が何処からやってくるか知らない。それは靈感に由来するものだ」と言うだけである。

「天性」でも「直観」でも「靈感」でも、あるいは「神様」でも良いのだが、俳優は演技に作用する全要素が順調に働いて、見事に演じ、観客の拍手喝采を受けた時、それが如何なる理由によってそうなったのかを知らない存在である。だから、日々同じルーティンを繰り返しながら、その瞬間をつねに待っているのだと言ってよい。ロジェ・ヴァイヤンが、ジュヴェがこういっているとして紹介しているフランスの名優ムネ・シュリ（1841-1916）についての逸話がそれをよく物語っている。

……^{グレース}恩寵がなければ、名優というものはありえない。ムネ・シュリが、ある日、舞台から引込むと、《今晚は、神様がおいでにならなかった》といったのは、この恩寵のことをいていたのだ。

問題は「卓絶した瞬間」以外の残りの全ての部分で俳優はどうすべきなのか、どうしているのかということだ。この点で、デュメニルが主張していることとディドロの主張していることの対立はまことに興味深い。

デュメニルは次のように記している。

演じたいと思う登場人物のいるべき場所に自らを置くために、自らを強烈な感情で満たし、それらを直ちに意のままに感じ、目を瞬きさせる間に忘れることは——全く天性の賜物であって、あらゆる技術の努力を超えているのです。……もし役がそれを要求するとすれば、完全に技術の分野にあるこの技法は、知性と身体の有利さを持っていれば簡単に身につけられるのです。しかし、偉大な情念の聖なる火は……天性の手で点火されうるだけなのです。

デュメニルのこの発言と先に引用したコレの観劇の印象とを照らし合わせると、「技法は知性と身体の有利さを持っていれば簡単に身につけられる」と豪語しながら、彼女はどうかや技法を身につけ、磨きをかけるべく不断の努力を続けるのではなく、舞台上る度ひたすら「神様がおいでになる」のを待っていたようである。ただ、「おいでになる」頻度が他人よりきわめて高かったこともまた事実であるようだ。しかし、これでは演技にむらが出すぎるのは否めない。

ディドロはこういった俳優の有様を徹底的に嫌うのである。だから俳優に必要なことは、と次のように記すのだ。

ある一つの大役の拵がりを全部包摂し、その明暗と優雅さと弱さとを加減し、静かな所と激しているところとをむらのないように演じ、細部において変化に富み、全体において調和と統一を保ち、詩人の突拍子を救えるほど朗誦法で支えられた体系を自分自身にもつということは、冷静な頭脳、深刻な判断力、快い趣味、苦しい練習、永年の経験、類例の少ない旺盛な記憶力の仕業だからだ。

このような永年にわたって修業した後初めて身につけうる技術の体系を所有できない女優は「稀代の泣き女」なのであって、技術によって演じることができる感性に匹敵するほどの感性を賦与されているにしても、取るに足りない女優なのだと、ディドロは言う。この時、彼は名前を出すのを控えてはいるが、デュメニルのことを指しているのは明らかに分かるのである。

……稀代の泣き女は、同じ役の二三の個所でどうにかこうにかすぐれてゐるにすぎないだろう。この女はわれわれの考えることのできる最もむらのある、最も狭隘な、最も無能な女優であるだろう。

5

ディドロは若い頃俳優になりたいと思ったことがあるらしい。そのことが窺われる箇所が『逆説』の中に一つだけある。

僕自身まだ若かった頃、ソルボンヌへ行こうか、コメディ（フランセーズのこと——筆者）へ行こうかと迷ったことがある。冬の寒い真最中に、僕はリュクサンブール公園の人気のない並樹道にモリエールやコルネイユを大声で朗誦しに行ったものだ。

俳優になろうとした意図を彼自身、「拍手されることにか？ 多分。……容易に手に入れられるとわかっていた劇界の女となれなれしくなることだったろうか？ もちろん。」と自嘲気味に述べているが、結局、俳優にはならなかった。彼の有していた強烈な感性からして、なれなかったと言った方が正確だろう。ディドロには、俳優は「彼らは性格を持たないからあらゆる性格を演じるのに適しているのだ」と見えた。

そんな経歴を持っていたディドロにとって、最も理想的な資質を有していると思われた女優がクレロンだったのである。『逆説』の中でディドロが最も多く触れている俳優がクレロンだからである。彼女は一体どんな女優だったのであるか。前出の『アクターズ・オン・アクティング』のクレロン紹介の項から抜粋してみよう。

クレロンは十八世紀中葉のフランス演劇を代表する典型的人物である。

……コメディ・イタリエンヌで成功し、……オペラ座で脇役を演じた後、彼女は愛人の誰かのコネで、フランス座でデビューする機会を得た。周囲の予想を裏切って、この二十歳の浮気女はフェードルという悲劇の大役で勝利を収めた。着実な努力を重ねて、彼女はコメディ・フランセーズの悲劇の大女優となった。

クレロンは非常に注意深く技術を用いて役を準備して舞台上り、堂々たる気品と威厳を備えた悲劇的態度を完成させたと言われている。また、時々ほもっと小さな劇場で演じたことから、彼女は劇場の見巧者たちの喜びともなった純真さを、その芸術に加味したとも。

クレロンとデュメニルは二十二年間にわたってコメディ・フランセーズの主演女優であり、ライヴァルであった。但し、二人は全く正反対の女優の見本であった。その相違は、次のようなものだったと言う。

デュメニルは、時々頂点に達しうる、生まれながらの気まぐれな女優で、一方クレロンは、つねに申し分なく気品にあふれてはいても、恐らく感情の最も深い琴線に触れること決してなかった、意識的な芸術家であった。

ディドロはこのクレロンの演技が大好きであった。そのことはコポーも引用している『逆説』の中の、有名な次の箇所からも明らかである。

クレロン嬢の演技以上に完全なものがあるだろうか？ しかし何度も彼女を見、彼女を研究して見たまえ。すると君は、第六回目の上演になると彼女が自分の演技を瑣末に至るまで、その役のセリフと同じように、暗記していることを信じて疑えなくなるだろう。きっと彼女はあるモデルを選び、まずそれに自分を従わせるよう努力したにちがいない。きっと彼女はこのモデルを考えめぐらすに当たって、それをできるだけ高い、偉大な完全なものにしようとしたにちがいない。このモデルは彼女が歴史から借用したものか、あるいは想像力が大きな幻としてこさえあげたものか、どちらにしてもそれは彼女ではない。もしこのモデルが彼女の背丈しかなかったら、彼女の劇行為はどんなに可弱く小さいことだろう！彼女がその練習の力によってできるだけこの理念に近づく時、一切が完

成されるのだ。しっかりとこの到達した高みにふみとどまっていられるのは、修練と記憶力の賜物だ。

ディドロによるクレロン（とその演技）評を長々と引用したのには理由がある。彼がクレロンの演技を観察して導き出した演技の創造方法は、実は二〇世紀演劇の、そして恐らくは現在も、難問の一つであるからだ。ディドロはこの引用箇所少し前で言う、「反省や人間性の研究やある理想のモデルのたえまのない模倣や想像力や記憶力で演じる俳優には統一があり、何回目の上演においてもつねに同一で、同じ程度の完全であろう」と。だが、コポーやジュヴェはそれでは足りないのだと言うのである。例えばコポーは次のように言う。

登場人物が俳優に近づき、俳優の犠牲において存在するために必要な一切のことを彼に要求し、次第次第に彼の皮の下で彼に取って代わるのである。俳優は彼に自由に腕を揮わせることに専念するのである。

登場人物になるに適しているためには、その人物をよく見、よく諒解するだけではたりない、彼に生命をあたえるべく彼をよく自分のものにしてたりない。彼によって憑かれなければならない。

また、ジュヴェも別の側面からではあるが、似たようなことを語っている。ディドロの「逆説」と対照してみると興味深い。

俳優の能力とは感じることであるが、これは俳優から一切の自己表現手段を奪ってしまうものなのである。俳優のもつ至上の長所とはかれがあの統制力を失ってしまった際にもある程度の統制力を保持しようという点にある。

演劇史上で名優と謳われた者たちが書き残した演技論の幾つかで、不思議なことに一致を見せるのが、コポーやジュヴェが発言しているような内容なのである。俳優になれなかったディドロには、ついに経験することができなかった境域に属する事柄であるというべきか。

6

クレロンは1765年、劇場内で起こったもめ事が原因で投獄され、翌年劇界から引退した。その後、彼女は俳優志願者の教育に着手し、1798年にはその変化に富んだ人生への「回想」（「演劇芸術への思索」）を著したが、その内容は回想というよりも俳優を目指す若者たちへの「手引書」のようになっている。俳優の用いるテクニック（技法）についての議論はとりわけ示唆に富んでいる。そして非常に面白いことに、その内容はディドロが彼女の演技を観察して、推測し、分析した内容と酷似しているのである。もちろん、クレロンは完全な形での『逆説』を読んではいない。

彼女は最初に、「この芸術——一般にそう思われているよりずっと難しい芸術を達成するのに必要だと思われることを、私は明らかにしていこうと思う」と述べて、以下〈発声の仕方、あるいは声の処理〉、〈力〉、〈踊りとデッサン〉、〈音楽〉、〈言語、地理、そして純文学〉の計五章にわたって、俳優になるのに必要とされる修練と教養について語っていく。

興味深いのは「天性」について彼女がこう語っていることだ。

作者は必要なことはすべてを書いているのだとか、俳優はみな役を研究して、あとは天性に任せなければならないのだとか、考えているのです。天性ね！何が多くの人々がその意味も知らずにこの言葉を使っていることでしょう。

クレロンにとって「天性」とは「靈感」のことではなかった。俳優は読んだことを深く考え、それに精通しなければならないだけでなく、自分の演じる人物に、その人物が属する国民の真髄を適合させなければならない、そしてそれを絶え間なく反映させなければならないのだと言う。そのためには役の人物を研究するだけでは十分ではないのである。

彼は、作者の意図を発展させ、作品の美を感じ取り、全体的な視野を人物に適合させるために、その歴史を研究しなければならないのです。彼は、その場面に関係するすべての人の心を綿密に調べ、彼らがお互いに対して持つ関係に注意しなければなりません。そして最後に、彼は、

彼が聞くこと見ることをなぜそんなふうに演じ、または表現するのかを理解できなければならないのです。

読んで行くと、これはディドロが『逆説』の中で、優れた俳優になるために必要な条件として列挙しているものと殆ど同じ、または共通している事柄である。ところが、クレロンはなぜそういった修練や研究や理解が必要なのかというと、それは役の人物と同一化するためだと言うのである。

俳優に彼自身の性格を忘れさせ、彼が表現するあらゆる役の人物に自己を同一化させ、愛や憎しみや野心や、およそ人間の本性が感じうるすべての情熱——それによってこれらの心情が色彩と表現のおよぶ限りに描かれる、すべての陰影とすべての推移とを表現する能力を手に入れるために（後略）

まるでクレロンの語る俳優論の方が、ディドロの『逆説』よりもさらに逆説に感じられてくる。しかし、彼女の言う「役の人物との同一化」は、コポーやジュヴェの語っていることと共通点を持っているのである。自己の統制力を失ってしまうような過度の同一化を次のように厳しく戒めるのだ。

彼が演じる役の人物に同一化することのない俳優は、授業を繰り返す学者のようなものです。しかし、彼が描写している登場人物と非常に同一化する俳優——その涙が天性の効果であるように見え、彼自身の存在という考えを彼が扮した人物の不幸の中に吸収してしまう——そんな人間は惨めであるに違いありません。

クレロンにとっては役の人物との同一化も、身につけた技術によってのみ可能な事柄なのである。だから彼女は、「技術に頼っていると私をひどく咎めた人々にも、しばしば私は愚かにもほほ笑んで来ました」と言う。俳優として秀でるために身につけた技術に対して揺るぎない信頼を持っているからである。

もし私が全く自然なやり方で人物たちを演じるように見えたとするなら、それは、私が自然から得たにちがいない何か幸運な才能と結びつい

た私の研究が、私を技術の完成へと導いたからなのです。

そう語るクレロンにしても「何か幸運な才能」とは何であるかを、ついに語り得ないのである。

7

1787年、俳優フランソワ・ジョゼフ・タルマ（1763-1826）が稽古をしていたブル・ルー・ジュ劇場へ、今や年老いた二人の女優が偶然来合わせた。クレロンとデュメニルである。その場には他に俳優のアリ・デュガゾンとマリー・シェニエもいた。二人の女優はタルマへの助言のつもりで、「天性対技術」の討論を始めたのである。

デュメニルはタルマに次のように語り出した。

「もちろん、演じてもしなければ表現してもいけません。あなたは……「演じる」べきではなく、彼を「創造する」べきなのです。……「表現し」てはならず、彼で「なければ」ならないのです。」

これに対してクレロンは反論せずにはいられなかった。

「ねえ、あなたは大きな思い違いをなさっているわ。劇場芸術ではすべてが約束事で、すべてが虚構ですよ。詩人が彼自らの規則に従うように、俳優もそうなのです。」

これに対してデュメニルは言い返すことができない。演じてみせるしか手がないのだと。

「言葉ではうまく説明できないわ、ねえ、クレロンさん、（演^あってみるなら）できるかもしれないけれど、知性を示すことがすべてではないわ、すべては正しいことを「すること」にかかっているのよ。」

これに対するクレロンの再反論は非常に示唆に富んでいる。

「ええ、あなたは天性で演じたのね。でも、あなたの自然らしさにもたくさんの技術があったのよ。」

もちろん、デュメニルはそれを認めない。

「ちっとも。私は私の役でいっぱいだった、私はそれを感じたし、私はそこまで私自身をゆだねたのよ。」

その場に居合わせたシェニエは、「私にはあなたがた両方が正しいように思えますがね」と言うしかなかった。デュガゾンは議論を収めるために、秀逸な比喻を持ち出した。「これは、詩人が彼ら自身の作品について詩論を書くのとちょうど同じですね」と。詩人の詩と詩論が一致していることなどめったにないからである。そして、デュガゾンは締め括りとして次のように発言したのである。

この芸術においてはフィクション（虚構）とリアリティ（真実）のどちらが優位を占めるべきか、ということです。

だが、この発言は二人の女優の議論を蒸し返させることにしかなかった。クレロンは当然「フィクション」だと言い、デュメニルは「リアリティ」だと言い張って譲らなかったからである。

演技が虚構に優位を置くべきなのか、それとも真実に優位を置くべきなのかは、依然として演劇芸術にとって永遠の難問のままである。

参考文献

1. 『逆説 俳優について』ディドロ著、小場瀬卓三訳（白水社、昭和16年）、ジャック・コポーの「ディドロの逆説に対する一俳優の考察」はこの著および次の著に収録されている。
2. 『逆説・俳優について』ディドロ著、小場瀬卓三訳（未来社、てすびず双書34、1953年）
3. 『フランス俳優論』ルイ・ジュヴェ、ジャン・ルイ・バロオ、ガストン・パティ著、梅田晴夫編訳（未来社、てすびず叢書39、1955年）
* 以上の3冊から引用するに当たっては、新字、新かなに改め、適宜送り仮名を補った。
4. 『現代の演劇』ロジェ・ヴァイヤン著、渡辺淳訳（書肆パトリア、1956年）、この著の一部が2、の文献に収められている。
5. 『二十世紀俳優トレーニング』アリソン・ホッジ編著、佐藤正紀・武田清他訳（而立書房、2005年）
6. 『芸術におけるわが生涯』上、下 コンスタンチン・スタニスラフスキー著、蔵原惟人・江川卓訳（岩波書店、1983年）
7. 『俳優の仕事』第1～3部 コンスタンチン・スタニスラフスキー著、堀江新二・岩田貴・安達紀子訳（未来社、2008～9年）
8. *Actors on Acting*, ed. by T. Cole & H. K. Chinoy (Crown Publishers, New York, 1978, 1st pub. 1949, pp. 161-178)