

## ディドロ演劇論研究

—役者の演技の在り方について—

青山昌文<sup>1)</sup>

### Etude sur la théorie théâtrale de Diderot

—Sur l'essence de l'interprétation de l'acteur—

Masafumi AOYAMA

#### 要旨

役者の演技の在り方については、対立する二つの見解が存在している。より正確に言えば、一つの意見と一つの理論が存在しているのである。その一つの意見によれば、役者は、演じている芝居の登場人物の役のなかに自己を没入させるべきであり、心で演じるべきである。その一つの理論によれば、役者は、演じている芝居の登場人物の役を、意識的・自覚的に演技するべきであり、多大な判断力をもってして、演じるべきである。

『俳優についての逆説』と題された著作において、ディドロは、この理論を見事に確立した。彼は、凡庸な、つまらない大根役者を作るのが、極度の感受性であり、無数の幾らでもいる下手な大根役者を作るのが、ほどほどの感受性であり、卓越した役者を準備するのが、感受性の絶対的欠如である、と述べているのである。

この理論は、ディドロのミーメーシス美学に基づいている。感受性の絶対的欠如の理論は、彼の理想的モデルの美学に根拠をもっているのである。

ディドロは、スタニスラフスキーの先駆者である。但し、そのスタニスラフスキーは、真のスタニスラフスキーであって、ソ連の社会主義リアリズムのスタニスラフスキーではなく、演技の実践についての演劇理論のスタニスラフスキーである。

ディドロ美学は、アリストテレス美学と同じく、創造の美学なのである。

#### sommaire

Sur l'essence de l'interprétation de l'acteur, il y a deux opinions antagonistes, plus précisément parlant, une opinion et une théorie. Selon cette opinion, l'acteur doit se plonger dans le personnage de la pièce et jouer avec âme. D'après cette théorie, l'acteur doit interpréter consciemment le personnage de la pièce et jouer avec beaucoup de jugement.

Dans son ouvrage intitulé *Paradoxe sur le comédien*, Diderot a bien établi cette théorie. Il dit que c'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs, et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes.

Cette théorie se base sur son esthétique de la mimesis. La théorie du manque absolu de sensibilité se fonde sur son esthétique du modèle idéal.

Diderot est un précurseur de Stanislavski, vrai Stanislavski, non pas du réalisme socialiste soviétique mais de la théorie théâtrale de la praxis de l'interprétation.

L'esthétique de Diderot est une esthétique de la création comme celle d'Aristote.

<sup>1)</sup> 放送大学教授 (「人間と文化」コース)

古来、舞台上における俳優の演技に関しては、二つの説が唱えられており、そして、一般のレベルにおいては、そのうちの一つの説が未だに圧倒的に優勢であるように思われ、また、演劇関係者の間においてさえ、その説が長く信奉されてきた経緯が存在している。

それらの二つの説をごく簡単に、河竹登志夫によって紹介すれば、「心から入り、役のなかに自己を完全に没入させるタイプと、形から入り、役を意識的に表現して見せるタイプ」<sup>1)</sup>の二つであり、それは「たとえば『泣く』という演技の場合、役者自身が本当に涙を流すのをよしとするのと、自分が泣いてしまっただけで客を泣かすことはできないとするのと、違い」<sup>2)</sup>である。これらを、今、簡単に＜没入なりきり＞型と＜典型表現＞型と名付けることにしたい。河竹登志夫自身は、これらの二つのタイプを、感情移入型と他者表現型と呼んでいるが<sup>3)</sup>、本論文においては、「没入」と「典型」の美学的意義を考察するために、＜没入なりきり＞型と＜典型表現＞型と名付けることにする。

はじめに示唆したように、今日においても、一般のレベルにおいては、圧倒的に、＜没入なりきり＞型の方が正しい、本当の優れた俳優の演技の在り方であると思われており、また、しばしば、演劇の専門家においてさえも、＜没入なりきり＞型が正しい演技論として流布していることが未だに多いのが、実情である。例えば、『ロミオとジュリエット』の二人の主演俳優に、公演のための準備作業として、二人を一室に閉じ込めて、愛の感情に同化・集中させるために「愛している」という言葉を徹底的に繰り返し言わせた、などという有名な例は、単なる過去の例ではないのであって、現在においても、類似の実践は行われているのである<sup>4)</sup>。

これは、後述するように、スタニスラフスキー・システムの誤解ないし部分的一面的理解に由来している事態であるが、この＜没入なりきり＞型の根本的限界を美学的・哲学的に指摘して、＜典型表現＞型こそが、正しい、本当の優れた俳優の演技の在り方であることを、ヨーロッパ演劇美学史上初めて本格的に論証したのが、デイドロである。

デイドロは、演劇美学史上名高い、『俳優に関する逆説』(*Paradoxe sur le comédien*)において、次のように述べている。

「私は、偉大な俳優に、多大な判断力 (beaucoup de jugement) を期待している。偉大な俳優の内には、冷静で、安心できる平静さをもった観察者 (un spectateur froid et tranquille) がいなくてはならないのだ。それゆえ、私は、偉大な俳優に対して、洞察力と無感受性を要求する (de la pénétration et nulle sensibilité)。私は、偉大な俳優に対して、全てのものをミイメシスする技 (l'art de tout imiter)、即ち、同じ事であるが、あらゆる種類の性格と役柄に対して等しく適応できる能力 (une égale aptitude à toutes sortes

de caractères et de rôles) を要求する。』<sup>5)</sup>

この＜感受性を全く要求しない演技＞論こそ、デイドロの無感受性演技論として有名な演技論であるが、ここで注意しておかなくてはならないことは、デイドロは、あらゆる意味における感性を俳優に全く要求していない、のではない、ということである。即ち、「知性」だけが俳優であれば良く、「感性」は俳優には要らない、などということ、デイドロが述べているわけでは全くないのである。そもそも、目や耳などの感覚器官によって、舞台のみならず、観客席をも見、同時に聞く、ことなしに、演技が成立することは全くあり得ず、また、相手の俳優の今日の「調子」を感性的・感覚的レベルで察知したり、今日の観客の「雰囲気」を感性的・感覚的レベルで察知すること無しに、俳優の演技が成立することも全くあり得ないの言うまでもないことであり、デイドロももちろん、このことを十二分に認めているのである。

デイドロが述べていることは、このような、感覚し察知する能動的な「感性」ではなく、18世紀のフランス語辞典が的確に定義している、以下のような「感受性」が、俳優には全く要らない、ということである。18世紀を代表するフランス語の国語辞典である『トレヴー辞典』には、項目《sensibilité》の定義が以下のよう記されている。

「感じやすく、(他人がその人を) 容易に感動させ、心をかき乱し、動揺させることが出来る人の特性」<sup>6)</sup> (1752年版『トレヴー辞典』)

「(他人によって) 容易に心を動かされてしまい、かき乱され、動揺させられてしまう、心の柔らかい状態 (disposition tendre)」<sup>7)</sup> (1771年版『トレヴー辞典』)

このような、かき乱され、動揺させられてしまうことが、舞台の上に立って演技している俳優にとって、不要であることは当然である。かき乱されることなく、動揺させられることなく、俳優は演技を遂行しなくてはならないのである。そして、優れた俳優は、単に、かき乱されることなく、動揺させられることがないだけではなく、その上に更に、「あらゆる種類の性格と役柄に対して等しく適応できる能力」即ち、「全てのものをミイメシスする技」をもっていないとてはならないのであり、そのための「多大な判断力」と「洞察力」をもっていないとてはならないのである。優れた俳優は、舞台上でほとんど不可避免的に生じる様々な突発的な事態にかき乱されることもなく、動揺させられることもなく、「冷静で、安心できる平静さをもった観察者」としての自分を持ち続ける俳優であり、その上に立って、「あらゆる種類の性格と役柄に対して等しく適応できる能力」即ち、「全てのものをミイメシスする技」をもっている俳優なのである。

登場人物が作品世界内で感動する場面——例えば泣く場面——で、本当に俳優が泣いてしまい、感動してしまい、その結果、俳優が、かき乱され、動揺させら

れてしまうことが、絶対的に観客に常に感動を与えないか、と言え、そのようなことは無いと言えよう。しかし、そのようにして得られる成功は、極めて危うい、不確かな成功なのである。このことを、ディドロは、以下のように述べている。

「もし俳優が、感受性に富んでおり、感性的に動かされやすければ、(…) 最初の上演では極めて熱く演じて、3 回目の上演では疲れ切って大理石のように冷たい演技になってしまうであろう。それに対して、俳優が自然 (la nature) の注意深いミーメーシスを行う者であり、自然の思慮深い弟子であるならば、(…) 彼の演技は、上演を重ねるたびに弱まるどころか、逆に、上演のたびごとに彼が収集する新たな考察 (réflexions) によって、より強固なしっかりとしたものとなるであろう。」<sup>8)</sup>

「私のこの説を確証してくれるものは、心 (âme) で演じる役者のむら (不安定性) (inégalité) である。(…) 彼は、今日、素晴らしかった個所で、明日、しくじるであろう。(…) それに対して、考察 (réflexion) によって、人間本性の研究 (étude) によって、何らかの理想的モデル (modèle idéal) による絶え間ないミーメーシスによって、イメージを作り上げる力 (imagination) によって、記憶 (mémoire) によって、演じる俳優は、統一があり、全ての上演において同じであり、常に等しく完全であるであろう。」<sup>9)</sup>

ここでディドロが述べているように、仮に、俳優が、自らの心でもって演技して、感受性によって、かき乱されてしまう状態の演技をした場合、第一日目には、その演技によって、観客を感動させることが出来る可能性も無くはないのであるが、しかし、そのような、かき乱されてしまう状態の演技には、かき乱されてしまうがゆえに恒常性・安定性が無く、連続上演において、常に成功に至る保証が全く無いのである。素人劇団が、たった一回しか公演しないのであるならば、そのような演技でも良い——と言うよりも、そのような演技しか出来ない——のに対して、俳優というプロの職業に就いている人間たちの集団であるプロの劇団は、連続して同じ出し物を何回も、場合によっては何千回も上演するのであり<sup>10)</sup>、恒常的な成功を原理的にめざすことが要請されているのであって、それゆえに、そのような、出来不出来のむらを排除するシステムが要請されているのである。

そしてまた、このような、恒常性は、心でもって演技して、本当に俳優が感動してしまった場合、劇団としての長期連続上演システム面においてのみならず、俳優の精神面においても、確保されないものである。ディドロが指摘しているように、そのような演技で本当に心から感動する俳優の心は、二度目、三度目となるにつれて、同じことの繰り返しに疲れてゆき、新鮮な感動の心からかけ離れた、疲れ切った、無感動な、惰性的な心の状態にならざるを得ないのである。

このようにして、ディドロは、演技における感受性の問題を考察したのであり、結論として彼は、以下のように、この問題を定式化している。

「凡庸な、つまらない (médiocre) 大根役者を作るのが、極度の感受性 (l'extrême sensibilité) であり、無数の幾らでもいる下手な (mauvais) 大根役者を作るのが、ほどほどの感受性 (la sensibilité médiocre) であり、卓越した (sublime) 役者を準備するのが、感受性の絶対的欠如である。俳優の涙は、彼の頭脳 (cerveau) から流れ落ち、感受性に富んでおり、感性的に動かされやすい人間の涙は、彼の心臓 (心) (cœur) からこみ上げてくる。」<sup>11)</sup>

強い感受性に大幅に頼って、極めてむらのある演技しかできないのが、凡庸な役者であり、さしたる感動的な演技も出来ずに、並の感受性に依拠して平凡な演技しか出来ないのが、大勢いる下手な役者であるのに対して、そもそも、かき乱され、動揺させられてしまう感受性に依拠することが全く無く、感受性とは全く異なるものに基づいて演技するのが、優れた、卓越した俳優なのである。心から入り、役のなかに自己を完全に没入させる<没入なりきり>型の役者は、感受性という、心の柔らかい状態に依拠しているがゆえに、恒常性・安定性を欠いた、むらのある演技しか出来ず、また、感受性という、心そのものを動揺させられる経験を積み重ねる結果、疲れ果て、無感動的な演技しか出来なくなってしまうのである。

それに対して、優れた俳優は、このような、恒常性・安定性を欠き、更に、疲れ果て、無感動的な演技しか出来なくなってしまうところの、感受性を根本的に拒否して、感受性とは全く異なる原理に基づいて、自らの演技を実現させるのである。

この、感受性とは全く異なる原理こそ、<自然 (la nature) の注意深いミーメーシス>であり、より具体的に言えば、<理想的モデル (modèle idéal) による絶え間ないミーメーシス>である。

この「理想的モデル」について、ディドロは、以下のような、印象的な例を考察している。

「或る役者が、或る女優に惚れた。偶然、或る芝居で、二人が、嫉妬するという場面になった。もし役者が凡庸で、つまらない役者であったならば、その場面は成功するであろう。もし役者が大俳優であったならば、その場面は失敗となるであろう。そういう時には、大俳優でさえも、自分自身になってしまうのであり、彼がそれまでに作り上げていた、嫉妬する男の理想的で卓越したモデル (le modèle idéal et sublime) ではもはやなくなってしまうのである。」<sup>12)</sup>

即ち、凡庸で、つまらない役者が、現実惚れている女優に、舞台の上でも惚れる役をした場合には、彼は、自分の心をそのままぶつけて、役そのものである

ことが可能であり、それは、場合によっては、彼としては希な成功した舞台となるかもしれないが、しかし、他方、優れた俳優が、現実には惚れている女優に、舞台の上でも惚れる役をした場合には、彼は、それまで作り上げ成功してきた役作り——大きな成功を彼にもたらしてきた偉大な演技——が出来ずに、単なる自分自身の心——日常世界にいる（大俳優としてではない）一個人としての平凡な心——を表出してしまわざるを得ないがゆえに、小さな小振りの成功しか得られない、とデイドロは述べているのである。

<理想的モデル>とは、ここでも明らかなように、俳優（芸術家）の自己表現とは全く異なる、自然（la nature）の注意深いミーメーシスに基づくものであり、俳優が、長い間の経験において収集した多くの観察に基づく考察によって少しずつ作り上げてゆく、理想的で卓越したモデルなのである。

優れた俳優とは、このような、長期の経験に基づいて、全てのものをミーメーシスする技、即ち、あらゆる種類の性格と役柄に対して等しく適応できる能力をもつに至った俳優なのであり、あらゆる種類の性格と役柄の<理想的モデル>を、長い間の経験において収集した多くの観察に基づく考察によって作り上げることに成功した俳優なのである。

優れた俳優とは、それゆえ、心から入り、役のなかに自己を完全に没入させるような俳優ではない。そのような、自己表現的・感情移入的な——近代主観主義的な——在り方ではない、古典的ミーメーシス芸術理論的な在り方をしているのが、優れた俳優なのであり、あらゆる種類の性格と役柄の<理想的モデル>という、<典型>を表現するのが、優れた俳優なのである。

かつて、日本において——そして実は、日本以外においても——スタニスラフスキーの俳優教育システムが、二重三重の誤解・曲解の下で、<没入なりきり>型を唱えるシステムとして、紹介されていた。例えば、冒頭で紹介した、河竹登志夫が東京大学出版会から刊行した『演劇概論』においても、以下のように断言されているほどである。

「従来、日本の演技が他者表現型といわれてきたのは、じつは近代リアリズムにおける自然主義的傾向のつよい感情移入型、つまり劇中人物を役柄、典型としてでなく、個の人間として生きるというスタニスラフスキー的創造タイプに、対比させてのことだったのでないだろうか。」<sup>13)</sup>

ここでは、スタニスラフスキー・システムが、日本伝統演劇の歌舞伎などが<典型表現>型であるのに対して、それと対立する、近代リアリズム的、自然主義的、感情移入的な<没入なりきり>型の代表的なものとして言及されている。河竹登志夫の言説を更に少しだけ引用してみよう。

「演者自身が、己れの扮する人物の心になる——この方法は近代において西洋演技術の主流を占めること

になる。しかし西洋でもこうした方法論は、近代だけの産物だったわけではない。

もっとも早くこの立場を演技論として述べた一人は、18世紀のフランスの学者レモン・ド・サンタルピーヌだといわれる。彼は『俳優論』（1747年）なる著書で、次のように述べる。

『悲劇俳優は、われわれを欺こうと思うならば、おのれ自らを欺かねばならない。おのれが現実におのれの演ずるところのものであると、信ぜねばならない。（中略）しばしば想像上の不幸が、真実の涙を誘わねばならない。…』（山田肇訳）（…）

やがて19世紀後半のリアリズム全盛を迎えて、この系脈の演技論を理論的に大成したのが、スタニスラフスキーである。その根本は『創造的コンディションの上に立って、ドラマの示す環境に自分自身を置き、超課題を自然に行動し遂行する』ということ、手短かにいえば、『ドラマ中の人物として生きる』ということにあった。<sup>14)</sup>

このレモン・ド・サンタルピーヌRémond de Sainte-Albineは、学者ではなく、劇作家・ジャーナリストであり、今日では全く無名の人物であるが、『俳優』*Le Comédien*という書物（『俳優論』という書名は誤りである）によって、当時においては多少読まれていた。彼は、名優リッコポーニと論争して、確かに<没入なりきり>型を主張したが、その誤りは、デイドロによって、明確に指摘されている<sup>15)</sup>。（付言すれば、レッシングは、このレモン・ド・サンタルピーヌの『俳優』から「多くを学んだ」<sup>16)</sup>が、このことは、レッシングの理論的弱さを示すものである。）

このレモン・ド・サンタルピーヌの主張と、スタニスラフスキーの理論が、根本において同じものとして紹介されているということに、かつての日本におけるスタニスラフスキー・システムの紹介の誤りが良く示されているのである。

ここで、デイドロの演劇論の先駆的意義を明らかにするために、スタニスラフスキー・システムについて、簡単に、考察してみることにはしたい。

堀江新二が的確に指摘しているように、スタニスラフスキーの演劇理論については、三つの誤解が存在している。以下、しばらく、堀江新二の指摘を引用する。

「ここでは、スタニスラフスキーに対する三つの誤解を考えてみたい。（…）

その三つの誤解とはつぎのようなものだ。

第一に、スタニスラフスキーの演劇観がリアリズム（社会主義リアリズム）路線の芸術観であるという誤解。第二に、テーブル稽古で作品の思想や理念の研究から始めるという誤解。そして第三に、なによりも演技は『感情』から入る、演技とは『役への感情同化』であるという誤解である。<sup>17)</sup>

この第一の誤解は、菅孝行が「スタニスラフスキー・システムは、読めば分かりますが、おっしゃると

おり抑圧的なものではないですよ。スタニスラフスキーが別に政治的に抑圧的な理論をつくったというふうには到底思えないんですけど、にもかかわらず、社会主義リアリズム論とセットのスタニスラフスキーはイデオロギー的な使われ方をした<sup>18)</sup>と述べているように、ソ連国家機関によるスタニスラフスキーのイデオロギー的な歪曲の利用によるものであり、まさに堀江新二の言うように「不幸な時代<sup>19)</sup>」の、意図的な歪曲がもたらした誤解である。

第二の誤解について言えば、スタニスラフスキー・システムは、言うまでもなく、ロシアにおいて生み出された演劇実践理論であって、ロシアでは、日本と違って、演劇修業の人間は、まず正規の演劇大学で4年から5年をかけてじっくりと基礎固めをし、一本の芝居を数ヶ月かけて稽古するのであって、その稽古場は、演劇大学の中の劇場や、演劇大学が附属している正式の大きな劇場なのである<sup>20)</sup>。それに対して、残念ながら、日本においては、「俳優は、音楽家やバレエ・ダンサーとは違って、そんな技術（俳優が収めるべき演技技術）なんていない。大学で演劇部に入るか、あるいは若くして〈タレント〉事務所で売れば、それで俳優になれるではないか<sup>21)</sup>」などという、国際的には全く通用しない安易な考えが横行しており、また、これほど低レベルではなくとも、「舞台稽古は借りた劇場で初日の数日前だけ行い、それまでは劇団の持つ狭いホールで稽古する<sup>22)</sup>」という、日本の劇団の置かれている貧弱な状況が厳然と存在しているのであって、テーブル稽古で思想や理念の研究から始めるのは、特殊な日本の状況の産物なのであり、スタニスラフスキー・システムの要請するものではないのである。

第三の誤解こそ、デイドロの演劇美学と深く関わるものである。

そして、この第三の誤解に関しては、とりわけ、複雑な歴史的事情が絡んでいるのである。

それは、第一に、スタニスラフスキーの著作の翻訳出版の権利に関して、なんと、アメリカ人のエリザベス・ハブグッド夫人が正式に法定代理人となっており、彼女は、演劇に関する自分のレベルの低い知識に基づいて、勝手に、スタニスラフスキーの重要な意味を持つ原文を削除し、重要な基本的用語をレベル低く翻訳し、更には勝手に用語を発明までしていたのである。そして、そればかりか、スタニスラフスキーのロシア語原文から正しく翻訳しようとしても、それに対して自分の法的権限を強く主張したのであって、その結果、西ヨーロッパ諸国や日本の翻訳は、ほとんど全て、そのハブグッド版という、全く学問的には信用できない英語版に基づくこととなってしまったのである<sup>23)</sup>。これが、スタニスラフスキー・システムを、〈没入なりきり〉型と誤解させる、一つの大きな原因であった。

第二に、日本におけるスタニスラフスキーの著作の翻訳は、『芸術におけるわが生涯』だけがロシア語原

文から翻訳されているが、それ以外の著作は、全く学問的には信用できないハブグッド夫人の英語版並びにドイツ語版に基づいており、しかも、スタニスラフスキー・システムの本論にあたる『俳優の仕事』の内の、第一部、第二部しか翻訳されてこなかったのである。そして、実は、スタニスラフスキー自身の演技論が、『俳優の仕事』の内の、初期とそれ以後とでは、微妙に論の力点が動いているのであって、第三部のロシア語原文からの翻訳によって初めて、スタニスラフスキー・システムの全貌が、スタニスラフスキーの到達点が明らかにされるのである<sup>24)</sup>。このことのために、日本においては、2009年に至るまで、スタニスラフスキーの全貌は、明らかにされなかったのである。

第三部において、スタニスラフスキーは、次のように述べている。

「われわれは、人間としての自然と、その潜在意識、本能、直感、慣れや習慣などの助けを借りて、お互いに関連しあう一連の身体的行動を呼び起こす。そしてこれらの身体的行動を通して、それらを生み出す内的な原因、役の生活の与えられた条件における個々の体験の瞬間や感受の論理と一貫性を知らうとしている。この流れを知ったとき、身体的行動の内的な意味もまたわかってくる。(…)心理そのものを、あるいは感情の論理と一貫性そのものを演じようとしてはいけない。われわれはもっとしっかりした手に入れやすい身体的行動の流れに沿って、その論理性を、一貫性を見据えながら歩む。」<sup>25)</sup>

ここには、心から入って役のなかに自己を完全に没入させる〈没入なりきり〉型とは全く対立する、身体的行動の理論が展開されている。レモン・ド・サンタルピーヌ程度の俗論とは全く異なって、「心理そのものを演じようとしてはいけない」と、スタニスラフスキーは明言しているのであり、自然に基づいて「お互いに関連しあう一連の身体的行動」をこそ、俳優は身につけなければならないと、スタニスラフスキーは明言しているのである。

この、自然に基づく「お互いに関連しあう一連の身体的行動」こそ、デイドロの〈理想的モデル〉と軌を一にするものにほかならない。

「俳優が自然の注意深いミーメーシスを行う者であり、自然の思慮深い弟子である」ことによって、「彼の演技は、上演を重ねるたびに弱まるどころか、逆に、上演のたびごとに彼が収集する新たな考察によって、より強固なしっかりとしたもの」となるのであるが、この「より強固なしっかりとしたもの」に至るプロセスこそが、スタニスラフスキーの言うところの「身体的行動の流れ」なのである。

スタニスラフスキー・システムは、デイドロの『俳優に関する逆説』における演技論と、根本において、同じ〈典型表現〉型の演技論なのである。

このことは、以下のスタニスラフスキーの、ロミオを演じる役者に対する言葉によっても明らかである。

『「君は何をしているのかね？」とスタニスラフスキ

ーはロミオを演じる俳優に訊ねた。

『ジュリエットの可愛さにうっとりしているのです』と若い俳優は答えた。

『うっとりする、という言葉は俳優の語彙にはあってはいけないのだ。それは心の状態を表す言葉であって、行動ではない。君はうっとりする前にジュリエットの可愛さをよく見て、評価しなくてははいけない。で、君はいまジュリエットにどういう態度をとろうとしているのかね?』

『僕はジュリエットに恐ろしく惚れているのです』

『恐ろしく惚れている、ではなくて、ジュリエットに恐ろしく注意を払っている、でなくてははいけない。愛は、なによりも相手に対する驚くほどの注意で表される。愛の感情自体を演じてはいけない。演劇では、感情を演じて、行動を演じて、また形象自体を演じてはいけない。感情を追いかけず、正しく行動しなさい。正しい行動は正しい欲求を生み出し、正しい欲求は正しい情感を呼び起こす。』<sup>26)</sup>

ここにも、スタニスラフスキーの「感情自体を演じてはいけない」という、極めてデイドロ的な教えが見事に表現されている。

デイドロの無感受性演技論は、心でもって、感性でもって演技することの限界を鋭く指摘して、「心から入り、役のなかに自己を完全に没入させる」ことが如何に素人じみた、素朴な、レヴェルの低い演技論であるのか、ということ、スタニスラフスキーよりも、遙か以前に決定的に明らかにしている演技論なのである。

優れた俳優とは、舞台上に立っている別の俳優が以前の打ち合わせと違うことをしてしまえば、どんなに泣いている場面であっても、即座に相手の違いにあわせて、自分の演技を調整する俳優であり、観客の反応が昨日と異なれば、どんなに泣いている場面であっても、即座に観客にあわせて自分の演技を調整する俳優なのであって、このことが可能であるのは、「心から入り、役のなかに自己を完全に没入させる」ことと全く反対の、「自然の注意深いミーメーシス」に基づく考察と、豊かな経験に基づく、的確な「多大な判断力」を、優れた俳優がもつに至っているからなのである。

優れた俳優とは、多大な判断力をもって、冷静で、安心できる平静さをもって、舞台の上の様々な状況を的確に瞬時に判断して必要な対処を演技をしながら舞台上で即時に行い、また同時に、観客の動静をも的確に判断してその日の演技の調整を観客にあわせて行い、そして、そもそも、人間の本性を観察・研究して、長期に亘る観察・経験の上に立って、典型的な性格と役柄の〈理想的モデル〉を作り上げ、その典型的な性格と役柄の〈理想的モデル〉をミーメーシスすることによって、素晴らしい演技を、常に、確実・的確に行う俳優なのである。

これが、デイドロが明らかにした「名優の秘密」<sup>27)</sup>である。

デイドロの演劇実践美学は、素朴な「役になりきる」態度を超える、芸術創造の深い立場に立った、演劇のプロのための、演劇実践美学であり、演劇創造美学なのである。デイドロ美学は、ここでもまた、カント美学のように＜享受の美学＞ではなくして、アリストテレス美学と同じく、＜創造の美学＞だったのであり、現代においても生きている美学なのである<sup>28)</sup>。

## 注

- 1) 河竹登志夫著『演劇概論』（東京大学出版会、1978年）123頁。
- 2) 同上書、同頁。
- 3) 同上書、同頁。
- 4) 堀江新二著「訳者あとがき」（コンスタンチン・スタニスラフスキー著堀江新二他訳『俳優の仕事』第3部（未来社、2009年））466頁。
- 5) Denis Diderot, *Œuvres complètes*, tome XX, Hermann, 1995, p.48.
- 6) *Dictionnaire universel françois et latin*, tome VI, La compagnie des libraires associés, 1752, colonne 1470. (この1752年に出版された『トレヴー辞典』の現物は、印刷も極めて鮮明なものであるが、デイドロを読むには誠に相応しい辞典である。デイドロの教養の基盤が、この『トレヴー辞典』の基となった『フェルチエール辞典』であることは言うまでもないが、デイドロが著作活動を旺盛に開始しはじめた18世紀中葉に出された1752年版『トレヴー辞典』は、その同時代性においてデイドロ読解に最適なのである。)
- 7) *Dictionnaire universel françois et latin*, tome VII, La compagnie des libraires associés, 1771, Slatkine Reprints, 2002, p.648.
- 8) Denis Diderot, *Œuvres complètes*, tome XX, Hermann, 1995, p.48.
- 9) *ibid.*, p.49.
- 10) 例えば、アンドリュウ・ロイド・ウェッパの《オペラ座の怪人》は、ウエスト・エンドにおいて1986年に初演されて以来今日まで連続上演され続けており、ブロードウェイにおいても、1988年に初演されて以来今日まで連続上演され続けているのである。
- 11) Denis Diderot, *Œuvres complètes*, tome XX, Hermann, 1995, p.57.
- 12) *ibid.*, pp.82-83.
- 13) 河竹登志夫著『演劇概論』（東京大学出版会、1978年）124頁。
- 14) 同上書、126頁。
- 15) Denis Diderot, *Œuvres complètes*, tome XX, Hermann, 1995, pp.113-114.
- 16) 南大路振一訳注（G・E・レッシング著南大路振一訳『ハンブルク演劇論』（鳥影社、2003年））502頁。
- 17) 堀江新二著「訳者あとがき」（コンスタンチン・スタニスラフスキー著堀江新二他訳『俳優の仕事』第3部（未来社、2009年））460頁。
- 18) 同上書、461頁。
- 19) 同上書、同頁。
- 20) 同上書、465頁。
- 21) 堀江新二著「訳者あとがき」（コンスタンチン・スタニスラフスキー著堀江新二他訳『俳優の仕事』第2部（未来社、2008年））643頁。

- 22) 堀江新二著「訳者あとがき」(コンスタンチン・スタニスラフスキー著堀江新二他訳『俳優の仕事』第3部(未来社、2009年)) 465頁。
- 23) 岩田貴著「訳者あとがき」(コンスタンチン・スタニスラフスキー著岩田貴他訳『俳優の仕事』第1部(未来社、2008年)) 569-573頁。ジーン・ベネディティ著松本永実子訳『スタニスラフスキー入門』(而立書房、2008年) 8頁。
- 24) 堀江新二著「訳者あとがき」(コンスタンチン・スタニスラフスキー著堀江新二他訳『俳優の仕事』第2部(未来社、2008年)) 652頁。
- 25) コンスタンチン・スタニスラフスキー著堀江新二他訳『俳優の仕事』第3部(未来社、2009年) 426頁。
- 26) コンスタンチン・スタニスラフスキー著堀江新二他訳『俳優の仕事』第3部(未来社、2009年)の466-467頁に引用されている、スタニスラフスキーが亡くなる1938年の『年代記』に記された、スタニスラフスキーの言葉。
- 27) Denis Diderot, *Œuvres complètes*, tome XX, Hermann, 1995, p.54.
- 28) 本論文は、私の論文「世界の古典演劇——フランス古典主義とデイドロ演劇美学——」(青山昌文編著『舞台芸術への招待』(放送大学教育振興会、2011年)第14章)の一部(第6節)と内容が重複しているが、本論文の方が、遙かに詳しく、モノグラフとして書かれていることをお断りしておきたい。

(平成22年11月16日受理)