

19世紀後半のパリ演劇事情<sup>1</sup>  
—照明の発達と演出家の登場—

高橋 信良

千葉大学大学院国際学術研究院

Theatrical circles in Paris in the late 19<sup>th</sup> century  
— the evolution of lighting technology and the emergence of the theatre director —

TAKAHASHI Nobuyoshi

要旨

19世紀後半、自然主義演劇の時代に演出家が専門職となったことは周知の事実である。それでは、なぜこの時代に演出家が独立した職種となったのであろうか。本論は、この疑問を解く鍵が照明技術の発達と演劇理念の変遷にあると考え、当時ヨーロッパ演劇の中心地であったパリの演劇事情について考察したものである。ロウソクからガス灯まで、容易に消灯することのできない劇場は観劇の場であると同時に社交の場でもあったが、電気照明による客席の消灯が観客を芝居に集中させることになる。照明の技術的革新と相まって、自然主義演劇が写実的舞台制作を提案するようになる。そこで必要とされたのが専門職としての演出家であった。その後、過度の写実性への反動として現れた象徴主義演劇によって、演出家は、戯曲をリアルに再現するだけでなく、戯曲の解釈を舞台に具現化する役割も担うようになる。この変遷のなか、現在まで続く演出家の役割が定まったと考えられる。

キーワード

舞台照明、演出家、自然主義、象徴主義

stage lighting, theatre director, naturalism, symbolism

## 1. はじめに

演劇において、演出家とは舞台制作の責任者である。演出家は、まず選定したテキストを解釈し、上演方針を決める。そして、その方針にもとづいて、俳優の演技、舞台装置、照明、音響、衣装、小道具などの視聴覚的要素を決定してゆく。この演出という作業が独立した技法となり、演出家がひとつの職種となるのは19世紀のことであるが、それがとりわけ自然主義演劇の時代であったことは周知の事実であろう。ただし、舞台を統一するものがいなければ芝居は成立しないのだから、この役割自体は古代ギリシアの時代から存在していたわけである。

古代ギリシア時代には、すべての制作過程を束ねるものがディダスカロスdidaskalos(指導者)と呼ばれ、一般に劇作家がその任に当たった。中世の宗教劇では、演技者たちのリーダーが作品のイデオロギーとエステティック両面の責任を負っていた。ルネサンスからバロックの時代になると、スペクタクルを編成する役割は、建築家や装置家が担った。しかし、この頃から興行の主体は、徐々に巡業一座に変わってゆく。すると、一座を中心に、座付き作家が登場し、舞台制作の分業が始まる。それを束ねたのが座長であり、ときには有名俳優が横槍を入れてはいたが、演出家という独立した専門家が必要となる理由はない。

それではなぜ、19世紀後半の自然主義演劇において、演出家が独立した職種として、あるいは専門家として必要になったのであろうか。従来の作品分析や作家研究からこの理由を解き明かすことは困難であろう。そこで必要となってくるのは、自然主義演劇の前と後で演劇事情がどのように変化したのかを考察することである。

本論では、自然主義演劇の中心地であったパリの演劇事情を、当時の技術革新のなかでも際立っていた照明技術を中心に考察する。つまり、照明の発達を縦軸とし、自然主義演劇から象徴主義演劇への変遷を横軸に、19世紀後半パリの演劇事情を再考し、演出家の登場理由を検討することが本論の目的である。

## 2. 照明の発達

### 2-1. ロウソクからカンケ灯へ

「19歩<sup>ピエ</sup>かける26と<sup>2</sup>。」これは、ピエール=オーギュスタン・カロン・ド・ボーマルシェ作、『フィガロの結婚』の冒頭部分、芝居の始まりを告げる主人公フィガロの台詞である。幕が上がると、「半ば家具を取り払った寝室<sup>3</sup>」という設定の舞台奥で、フィガロは、トワーズtoise(旧計測単位の棒、1.949mに相当)を手に持ち、床の広さを測りながら、上の台詞を呟く。初演は1784年4月27日、劇場はコメディ=フランセーズであった。ボーマルシェは知っていた。劇場の照明がロウソクからカンケ灯(オイル・ランプの一種)に替わることを。そこで彼は、あえて舞台奥から芝居を始めたわけである。もちろん電気照明と比べれば舞台は暗かったが、ロウソクに比べると観客の視認範囲は確実に広がった。だから、

広くなった舞台を有効活用しようとした結果が上の冒頭部分である。それでは、カンケ灯以前、舞台奥は有効に活用できなかったのであろうか。

18世紀末まで、劇場内の光源はロウソクである。17世紀前半にはすでにフットライトも設けられていたが、足もとからのロウソクの焰だけでは、十分な光量は得られず、俳優の顔を識別することもままならなかった。そのうえ、舞台奥の背景も細部まで確認することは難しかった。そこで、背の高い燭台を何本も設置したり壁に短い燭台を固定するなど、さまざまな工夫が試みられたが、数多くの不安定な台の上でのロウソクの使用は危険と隣り合わせで、火が衣装に燃え移るなどの火災事故が頻繁に起こったようである。いずれにせよ、薄暗い舞台上で、所作や容姿によって俳優の善し悪しを判断することは難しかったであろう。だから、優れた俳優の決め手となるのが俳優の声の質と台詞回しの巧みさであった。17世紀古典主義悲劇を代表する作家ジャン・ラシーヌの作品のように、朗誦法を突き詰めてゆく作劇法がもてはやされたのは、古代ギリシア悲劇の現代化という目的もあったにしろ、薄暗い舞台のせいだったのかもしれない。視覚的效果に限界があれば、作品の優劣を決めるのは台詞を語る俳優の語り方でしかない。こうして17世紀古典悲劇においては、朗誦法が最も重要な演技術となったのである。

それでも18世紀になると、台詞だけではなく、所作を交えた演技の必要性が主張されはじめる。舞踊についてはジャン＝ジョルジュ・ノヴェールが、舞台俳優についてはドゥニ・ディドロが、それぞれ独自の理論を発表するなど、俳優はどう演じるべきか、という演技論の発芽期がこの時代なのである<sup>4</sup>。しかし、所作を際立たせるためには、当時の舞台はまだ暗すぎる。この状況を打開したのが、パリの薬剤師アントワヌ・カンケである。彼が発明したカンケ灯はオイル・ランプの一種で、これによって舞台の可能性が広がった<sup>5</sup>。舞台制作において、やっと俳優の配置や動きの検討ができるようになってきた。しかし、問題がなかったわけではない。カンケ灯のせいで、幕は煤だらけ、役者の頭には火の粉が落ち、客席のシャンデリアからは油滴が垂れ落ちることもよくあった。そこで、劇場は十名ほどの男性を雇い、上演中にシャンデリアの真下に配置した。彼らは「シャンデリアの騎士たち」と呼ばれ、油よけとなるだけではなく、率先して拍手する「さくら」の役目も負っていた。そして、照明がオイルからガスに替わると「さくら」の役目だけが残ったのである<sup>6</sup>。

## 2-2. 19世紀の劇場

現在のオデオン座は1782年に、コメディ＝フランセーズのリシュリユー館は1799年に開場した<sup>7</sup>。この当時、すでに舞台は、プロセニウム・アーチ（額縁状の枠）で舞台と客席を仕切るイタリア式額縁舞台が主流となっていた。客席は、もともと立見であった舞台正面の平土間にベンチが持ち込まれ、それが一階席となり、一階席を取り囲むかたちで階層を成していた。そして、筒状の吹き抜け構造の天井には客席全体を照らす大きなシャンデリアが吊されていた。これが17世紀以降、パリに定着した劇場の基本構造である。コメディ

=フランセーズとともにこの構造の劇場を代表するのが、シャルル・ガルニエによって新たに建てられたオペラ座である（1875年開場）。その一階は、前方がオルケストル席（オーケストラボックス背後の席）、後方がバルコニー席（オルケストル席後方の一段高くなった席）に分かれる。そして、それを取り囲むかたちでいくつもの栈敷席（ボックス席）が五階までつづき、そのうえに天井栈敷がある。栈敷席は、一階舞台袖近くが「浴槽」を意味するベニョワールbaignoire、二階から五階までが「小部屋」を意味するロージュloge、天井栈敷が「天国」を意味するパラディparadisと呼ばれ、吹き抜けの一階席を馬蹄形に取り囲む。吹き抜けの先の円天井には巨大なシャンデリアが吊され、真紅のピロードと金色の装飾を鮮やかに照らした。そして、貴賓席は舞台袖に隣接した二階栈敷席となる。つまり、最上の席は舞台正面にはない。しかも、馬蹄形ゆえに、貴賓席は一階席の方を向いており、舞台を正面から眺めることはできない。それ以外の栈敷でも、仕切り壁が邪魔して、身を乗りださなければ舞台が見えない席もある<sup>8</sup>。それでも劇場は満席だった。それは、当時の劇場が観劇の場であると同時に社交の場でもあったからである。

19世紀中葉から20世紀初頭にかけて、パリのグラン・ブールヴァール周辺はブルジョアジーの隆盛のシンボルであった。デパートや銀行、レストランやカフェが続々と建てられるなか、劇場は、娯楽の殿堂としてブールヴァール劇を上演する大衆劇場と、スター俳優を觀賞しながらの贅沢な社交場という二種類に分かれる。そして、後者の中心的存在がガルニエのオペラ座だったのである。

「一階椅子席の若干数は窓口で売られていて、それを買ったスノッブや野次馬たちは、めったにない機会とばかり、ふだんお目にかかれない人たちを近くで眺めようとした。そんな人たちのふだんは隠されている正真正銘の社交生活の一端を公の場でじっくり観察するには、たしかに恰好の機会だった<sup>9</sup>」と語るのは、『失われた時を求めて』の主人公の「私」である。オルケストル席に座る「私」は、『フェードル』を演じる名女優ラ・ベルマを観ながら、栈敷にいる人びとも観る。円天井のシャンデリアは、劇場というこの豪華なサロンの象徴であるばかりか、栈敷の人びとを照らす重要な照明でもあったのだ。小説家マルセル・プルーストが観劇した時期が19世紀末であったことを考えると、社交的な観劇習慣は19世紀末まで続いていたことが分かる。

ところで、この時代のスター俳優とは誰だったのか。19世紀末から20世紀初頭にかけて、すなわちベル・エポックに活躍した俳優たちを「聖なる怪物」と評したのはジャン・コクトーである<sup>10</sup>。その筆頭がサラ・ベルナールとレジャーヌという二大女優であり、男優には、『アンドロマック』（1872）のオレスト役で認められ、当代一の悲劇役者と言われたムネ＝シュリー、そしてロマン主義演劇の再来と熱狂的に歓迎された『シラノ・ド・ベルジュラック』（1897）のコンスタン・コ克蘭（通称、兄コ克蘭）がいた。とりわけ、フランソワ・コペの『過ぎゆく人』（1869）で評判になったサラ・ベルナールは真の怪物であった。彼女は数多くの名作に登場し、フェードル（『フェードル』）やマルグリット（『椿姫』）を当たり役とする一方、1896年には、全編上演は不可能と言われたミュッセの『ロレンザッチョ』

(1834年版の改編)のロレンゾ役を演じてみせた。その後、『ハムレット』(1899)や『子鷹』(1900)など、彼女の男役は観客を魅了しつづける。

エミール・ゾラの小説『ナナ』では、ナナを目当てに人々は劇場へ通った。また『ゲルマントのほう』に登場する名女優ラ・ベルマには、プルーストが実際に舞台を観て憧れたサラやレジャーヌのイメージが連想される。いずれにせよ、第三共和政の時代、戯曲の善し悪しとは別に、スター・システムが演劇ブームの一翼を担っていたことは確かである。俳優個人が賞賛され、神格化されることで、この聖なる怪物たちは19世紀の演劇界に確固たる地位を築いたが、そこには、芝居がスターひとりのワンマンショーになる危険も孕んでいた。

### 2-3. ガス灯から電気照明へ

ガス灯が初めて使用されたのは、1822年、『アラジンと魔法のランプ』(ニコラ・イズアール、通称ニコロ作曲のメルヘン・オペラ)のオペラ座公演であった。ガス灯には光量の加減が容易にできるという利点があったものの、室温がすぐに上がり、臭いはひどく、ガス漏れも頻繁に起こったため、フットライトだけはオイルのままにしておくしかなかった。1880年代、エミール・ゾラの小説『ナナ』に出てくるヴァリエテ座(1807年落成)でも状況は変わらない。小説における観劇の場面、主人公は客席を観察する。「ふと後を振り返って、ミュファ家の人々の栈敷の光景を見て、びっくりして了った。真面目くさった白い顔の伯爵夫人の後ろに、伯爵がのび上り、口をぽかんと開け、顔に大理石模様の赤い斑点を浮かべているし、その傍の暗がりには、ド・シュアール侯爵のどんよりした眼が、燐光を放つ金箔ぬりの猫の眼と化して輝いているのだ。人々は息を詰まらせ、髪の毛はぐっしょり汗ばんで重くなっていた。開幕後すでに三時間たって、場内の空気は人いきれでむんむんしていた。ガス燈の燃える中を、宙に立ちのぼる埃はますます濃くなっていて、シャンドリヤの下に淀んでいた<sup>11)</sup>」。そして、幕が下りるやいなや「早くも立ち上った観客は、もう扉のところまで来ていた。作者の名前が口々に叫ばれ、雷のような喝采のさなかに、二度もアンコールが行われた。《ナナ! ナナ!》という叫びが物狂おしく響きわたった。やがて、まだ空にならないうちに場内は暗くなった<sup>12)</sup>」(強調、引用者)。そう、当時は上演中でも客席に明かりがついていたのだ。スペクタクルは舞台と同じくらい栈敷にもあったのだから、客席の照明を落とす発想などあるはずもない<sup>13)</sup>。

実は、ジャコモ・マイヤベーアの『予言者』上演時(1846)には、すでに電気がアーク灯(電極に炭素棒を用いた放電灯)のかたちでオペラ座に導入されていたし、ガルニエのオペラ座には、アーク灯のためのブンセン電池が設置され、複数のプロジェクター照明が可能となっていた。しかし、アーク灯には十分な耐久性がなく、電池も高価だったため、電気照明の普及には、エジソンによる白熱電球の商品化(1879)を待たねばならなかった。また、技術革新が直ちに慣習を一変させるはずもなく、新しい照明が普及するには大きな切っ掛けが必要であった。それが、1887年5月25日の『ミニョン』(アンブロワーズ・トマ

作曲) 上演中に起こった、オペラ=コミック座の大火災である。この火災で多数の死傷者が出たが、原因は、ボーダーライト(可動式の天井照明)からのガス漏れであった。事故後、電気照明は加速度的に普及する。

ポール・ヴァレリーの連作小説『ムッシュー・テスト』のなかに、1890代の観劇事情を伝える「ムッシュー・テストと劇場で」(1896)という作品がある。エドモン・テストと連れだってオペラ座に行った「わたし」は、「[わたしたちが] 見ていない舞台に魅惑されて灼熱する劇場全体を見つめていた<sup>14</sup>」。ここでも、小説の主人公たちは観客を観察していた。ただし、今回注目するのはそこではない。「わたしたちを除くみんなが馬鹿のようにうっとりとしていることから、なんだかとにかく崇高なものが、いまここで起こっていると、わたしたちに明かされたのだった。場内のすべての顔の照り返しがつくりだす陽光が、しだいに死んでゆくのを、わたしたちは見つめていた<sup>15</sup>」(強調、引用者)。この描写から伺えるのは、彼らが舞台照明の明かりを頼りに薄暗い客席を眺めていたということである。客席の明かりを落とし、舞台だけを明るく照らすことで、いやがうえにも観客の視線は舞台に集中する。だから、ムッシュー・テストは「照明があの中をつかまえている<sup>16</sup>」と呟いたのだ。そして、幕が下りると、「喝采と場内一面についた明かりがわたしたちを追い立てた<sup>17</sup>」というのだから、少なくとも1890年代半ばには、上演中の客席が消灯されるようになったことが確認できる。

暗闇のなかに浮かび上がる舞台、暗闇のなかで舞台に集中する観客、試行錯誤を繰り返してきた照明技術は、やっとな舞台効果を高める装置となった。光量の加減が時間経過を表現し、光の照射角度が舞台に陰影を与える。もはや舞台は額縁のなかの絵ではない。平面を立体的に見せようとする絵画的遠近法の発想は、立体そのものを浮き彫りにする三次元的発想へと変わる。そして、ガラス板などで着色可能となった光は、たとえば、赤い光が暑さや怒りを表し、青い光が寒さや悲しみを表すように、感覚や感情を表象することもできるようになったのである。

そして、この照明の発達と並行して、専門家としての演出家が必要となってくる。つまり、スターを観て満足し、社交の場を楽しんでいる観客をどうやって芝居に集中させるのか、上演中の客席を消灯し、イリュージョンである舞台効果をどのように高めるのか、そこにこそ演出を必要とする土壌ができあがったと言えるであろう。それでは、この時期、演劇理念はどのように変わっていったのであろうか。ここからは、自然主義と象徴主義の理念を確認したうえで、演出家を中心としたパリ劇壇事情を概観する。

### 3. 自然主義演劇

#### 3-1. ゴンクール兄弟

「50年後には、本が演劇を減ぼしているだろう<sup>18</sup>。」

1879年、ゴンクール兄弟の二つの戯曲が一冊の本にまとめられる。その序文を締め括っ

たのがこの言葉である。二つの戯曲とは『アンリエット・マレシャル』と『危機に瀕した祖国』。前者は1865年にコメディ＝フランセーズで初演されるが、姦通を主題とした写実的描写が反感を買い、六回の上演で打ち切られた。そして後者はその二年後にふたたびコメディ＝フランセーズに持ち込まれたが、今度は上演すら認めてもらえなかった。弟のジュール亡きあと、当時の演劇界に対する兄弟の憤りは兄エドモンによって書かれたわけだが、「本が演劇を滅ぼす」とはいったいどういう意味なのだろう。

第二帝政期からの風俗劇は現代風俗を舞台に載せることで人気を博すが、それは現実の生活を赤裸々に描いたからではなく、観客たちの生活を正当化し、彼らの夢や希望を表現したからである。隣近所でありそうな話だが、自分の身には起こらない。観客は、自分と同じ目線の他人を舞台上に観て、笑い、怒り、涙するのだ。そのためには、わかりやすさが第一である。登場人物は典型的になり、構成は巧みに計算され、そこに軽妙洒脱な台詞があって、スター俳優が語ってくれば言うことはない。こうして風俗劇は、ウェルメイド・プレイとなっていった。その一方、バルザック以来、写実的描写を突き詰める小説は、事件や出来事といった現象よりも、作中人物の心理分析を重視して読者層を拡大していった。この写実的描写を舞台に採り入れようとして、実生活の暗部を主題としたのがゴンクール兄弟の戯曲であった。分析的手法によって発展する小説とは逆に、型に拘り、スター・システムを抜け出せない演劇に対して、小説家が憤りを感じるのは至極当然である。このままでは観劇はお目当てのスター俳優を観るためだけのものになり、型にはまった芝居はマンネリ化してしまう。そうすると、やがて大衆は小説を読んでも演劇には見向きもなくなるだろう。「本が演劇を滅ぼす」とは、小説と演劇の乖離によって、演劇が退廃しかねないというエドモン・ド・ゴンクールの警告であった。

### 3-2. エミール・ゾラ

ゴンクール兄弟同様、人間や事物といった自然の調査に重きをおき、実験的であるべき小説のあり方を説いたのが自然主義であり、1867年『テレーズ・ラカン』でデビューしたエミール・ゾラがその指導者である。彼によれば、人物描写とは環境に支配された人物を分析することであり、あらゆる現象は説明できるものでなくてはならない。したがって、そこに運命という超越的力が介入する余地はなく、あるのはただ環境による決定論だけである。もはや、想像を絶する事件など起こらないし、運命にあらがうヒーローもいない。ゾラは、この考えが演劇にも適用できると考え、一貫してウェルメイド・プレイを批判しつづけた。そして彼は、「演劇は自然主義になるか、でなければ存在しなくなる<sup>19)</sup>」とまで言い切り、俳優については「演じるのではない、彼は観客の前で生きるのだ<sup>20)</sup>」と持論を展開する。確かに風俗劇の人気が続く一方で、新しい演劇が求められていたことも事実である。その証拠に、1879年にはついにゾラの『居酒屋』が大成功を収めることになる。ただし、この作品はウィリアム・ビュスナックとオクターヴ・ガスチノーが脚色したものである。当時の舞台では、自然主義作品は小説からの脚色が主流で、作品の質は台本作家

に左右される部分が大きかった。そんななか、自然主義者たちが絶賛する劇作家が出現する。それがアンリ・ベックである。

### 3-3. アンリ・ベック

アンリ・ベックが社会派のドラマを書き始めたのは『ミシェル・ポペール』（1870、ポルト・サン＝マルタン座）からとされる。処女作が不評のまま職を転々としたベックは、『ラ・ナヴェット』（1878、ジムナズ座）で劇壇に復帰するものの、評価はいまひとつ。二年後の『堅気の女たち』（同劇場）でも当たりはとれなかった。想像力に頼ることなく、事実を積み重ねて真実にたどり着こうとする彼の作劇法は、この時期の試行錯誤の結果である。ただし、ベックは科学的分析を採用したこともなければ、自然主義を標榜したこともない。彼はただ同時代的現実を再現する風俗劇に写實的描写を採り入れただけである。それが自然主義の理念に合致し、注目されるようになるのは1882年のことである。この年、社会的問題作『鴉の群れ』がコメディ＝フランセーズで上演されると、この作品の是非を巡ってパリの劇壇を二分する大激論が巻き起こる。

工場経営者の夫の死により、残された妻と三人の娘たちに群がる債権者たち。彼らによって家族は徐々に壊れてゆく。次女が債権者のひとりと結婚するなど、家族の絆は崩壊してしまう。物語の展開は観客に同情の余地を与えない。悪人の強欲はまだしも、被害者の心の内にある打算が暴かれれば、観客は悲劇のヒロインに同情することはできない。ベックは、ヒーローもヒロインもない真実の日常を描いてみせた。俳優は感動を与える演技をする代わりに、状況に応じて態度を変えるしかない現実を生きる。「演じるのではない、彼は観客の前で生きるのだ」というゾラが理想とした自然主義的作劇法が、ここに完成したのである。

次作の『ラ・パリジェンヌ』（1885、ルネサンス座）でも同様に、観客は偽善と退廃に満ちた自分たちのブルジョワ社会を舞台に観ることになる。主人公クロチルドは、愛する夫の出世のために奔走する良妻であると同時に、浮気を楽しむ悪妻でもある。それがパリの女と言わんばかりの舞台を前にして、観客は憐れみの気持ちなど持てはしない。そこには真実はあるが、感動はない。おそらく当時の観客のほとんどがそう思ったはずである。写實的描写のなか一つひとつ正確に行われる心理分析、人間の二面性を暴く舞台には、後味の悪い苦い思いだけが残る。

小説であれば、詳細な描写を完成させるのは読者であろう。読者の想像力によって完結するのが小説である。作中人物の声や顔を想像し、そのイメージを頭のなかで作り上げるのは読者なのだ。その一方、舞台には具体的な登場人物がいて、舞台装置によって状況は具体的に提示され、そこに想像の余地はない。それでは、観客は何を観るのか。そのひとつの答えがスター・システム、つまり最良の俳優を観るとのことだが、そこにも想像力を喚起するものはない。観客は突きつけられた現実を観て、我が身を振り返るのである。活字からの想像とは別の想像を求める演劇、それを主張したのがゾラであり、ベックであっ



た。そして、この新しい演劇は、俳優の演技や舞台装置、照明や音響といった舞台効果を吟味し、それらを統括する術を必要とした。

### 3-4. アントワース

1884年には、ベック・ド・フーキエールの『演出技法』が発表されるなど、演出家という職種が生み出される素地が整った。そして、最初の演出家がアントワースである。

アントワースは、コンセルヴァトワール（現在の国立高等演劇学校）の受験に失敗し、ガス会社で働くようになるが、「セルクル・ゴロワ」というアマチュア演劇サークルに参加するかたちで演劇への夢を持ちつづけた。そして、1887年3月、商業演劇とは関係のない未上演の戯曲を舞台化したいという考えのもと、彼はついに独自の劇団を旗揚げする。それが自由劇場である。旗揚げ公演では、一幕物が四本上演されたが、そのなかにはレオン・エンニックが脚色したゾラの『ジャック・ダムール』があった。パリ・コミューンの折に死刑を宣告された流刑者が十年後に帰還する。妻はすでに善良な肉屋と再婚し、男との間には娘もいる。元徒刑囚にはすでに帰る場所はなかった。リアルなテーマはあいかわらず当時の人びとを困惑させたようで、すでにオデオン座からは上演を断られていた。しかし、アントワースの写実的な演出と自然な演技が観客を魅了し、作品は息を吹き返したのである。

ところで、自由劇場の「自由」とは、ロマン主義作家ヴィクトル・ユゴーの没後に刊行された戯曲集『自由な演劇』から採ったもので、公の作劇法からの自由であるとともに、検閲からの自由の意味でもあった。1881年に出版の検閲は廃止されていたが、演劇の検閲は1906年まで続いていた。そこで、自由劇場は常設劇場を持たない、会員制の私上演団体としてスタートする。そこには、俳優中心のスター・システムはなく、舞台全体（環境）を決めてから演技が練られる。小道具には、張りぼてではなく日常使われる本物が使われる。そして、自然な演技の基本となるのが、18世紀の思想家ドゥニ・ディドロに由来する「第四の壁」という考えである。空間の四方が壁に囲まれているとすれば、そのひとつの壁をとおして、観客は芝居を覗きみるのであって、俳優は観られていることを意識してはいけない。だから、俳優は観客に背を向けることもありうる。以上のことを一言で言えば「劇作品とは、巧みに舞台に載せられた人生の一断片<sup>21</sup>」ということになる。これは、同劇場の第三回上演（1887、『ラ・セレナード』）でデビューした劇作家ジャン・ジュリアンが『生きている演劇』で唱えた理念である。アントワースは、この理念のもと、自然主義作家たちの作品以外にも、数多くの未上演作品を紹介した。そのなかには、象徴主義作家であるヴィリエ・ド・リラダンの『逃亡』（1887）や風俗喜劇であるジョルジュ・クルトリーヌの『ブーブーロッシュ』（1893）、国外ではトルストイの『闇の力』（1888）やツルゲーネフの『他人のパン』（1890）などがあった。また、自然主義の影響を受けた国外の劇作家、たとえば、ドイツのゲアハルト・ハウプトマン、ノルウェーのイプセン、スウェーデンの

ストリンドベリなどを紹介した功績は大きい。

アントワヌの自然主義的な演出方法はドイツのオットー・ブラームの群衆表現やロシアのスタニスラフスキーの演技法に影響を与えた一方、抽象化を断固拒否する一面もあった。たとえば、イクルの『肉屋たち』(1888)では、舞台上の肉屋の店先に本物の肉の塊を釣り下げるなど、リアリティへの拘りが度を越すこともあった。だから彼は、自由劇場のあと20世紀に入ると暫くして、映画制作へと方向転換するのである<sup>22</sup>。なるほど、現実の忠実な再現には演劇よりも映画のほうが適しているのかもしれない。それでも観客は、フィクションのなかに本当らしさを求める。たとえば、車を運転中に助手席の人と口論になる場面があるとする。話に夢中になり横を向いている時間がほんの少しでも長くなれば、事故を起こす危険が高まる。しかし何事もなくそのまま話しつづけていけば、運転しているという演技はウソになる。そして、わき見をしても事故を起こさない演技に観客は興ざめしてしまう。リアリティの追究はつねに必要であり、そのうえで観客の想像力を喚起する演技が必要となる。フィクションにおけるリアリティの問題は、今でも自然主義演劇を参照することが有効なのである。

#### 4. 象徴主義演劇

1881年、文学キャバレーのシャ・ノワール(黒猫)が詩とパフォーマンスの融合を実験する前衛的な場となる。ここでは、多くのデカダン派詩人たちが詩を発表した。その内のひとり、ジャン・モレアスは、1886年9月18日付の「フィガロ」紙に「文学宣言」を発表する。この宣言を切っ掛けに象徴主義は広く知られることになるが、この流派の中心的存在であるステファヌ・マラルメが1875年にエドガー・アラン・ポーの『大鴉』の翻訳を出版するなど、象徴主義が形成される予感はずでに70年代からあった。

象徴主義にとって、想像力の復権は超越的なものへの関心に由来する。ポーの影響のもと、観念世界の探索に詩の本質を見いだそうとした詩人たちは、同じく、ショーペンハウアーやヴァーグナーの影響も強く受ける。世界は個人の意志と表象であり、そこに縛られる憂鬱感とそれを超越した世界への憧れは、ヴァーグナーの神話的舞台をとおして人の意識の問題にまで深められることになる。

##### 4-1. 芸術劇場

そんななか、詩人ポール・フォールによって混合劇場という名の劇団が創設される。弱冠18歳の若き詩人は、ヴィクトル・ユゴーが主張した芸術の革新を見習って、「崇高とグロテスク」の混合を舞台化しようとした。劇団名は短期間で変更され、芸術劇場となる。そして、フォールは、詩的作品の舞台化をめざし、言葉の芸術性に拘る。芸術劇場の演出理念は、同士のひとりであるピエール・キヤールがはっきりと示している。

言葉が舞台装置その他すべてを作りだすのです。[……] 演出はイリュージョンの妨げとならねばよいのであって、そのためにはすっきりシンプルであることが肝要です。時と場所が限りなく多様だと思わせるには、ひとつの背景幕か、数枚の可動式背景幕があれば充分でしょう<sup>23</sup>。(強調、原著者)

つまり、現実の克明な再現として舞台を制作する従来の演出手法が否定されたのである。この考えのもと、シェリーの『チェンチー族』などが1890年に紹介されるが、芸術劇場の最大の功績はベルギーのモーリス・メーテルランクの上演であろう。処女戯曲『マレーヌ姫』(1889)はオクターヴ・ミルボーから自由劇場に推薦されるも、上演されはしなかった。したがって、芸術劇場が1891年に上演した『忍び入る者』と『群盲』が、メーテルランクのパリ演劇界へのデビューとなる。そして、1893年には『ペレアスとメリザンド』が上演されるが、これは制作座を旗揚げする直前のリュニエ=ポーが演出したものである。これによって、メーテルランクが唱える「日常の悲劇<sup>24</sup>」という真実の人間存在に即した悲劇のイメージは、当時のパリ演劇界の主たる傾向のひとつにまでなった。

惜しまれるのは、ヴィリエ・ド・リラダンの『アクセル』を上演できなかったことであろう。この作品は、作者の死後、1890年に刊行される。アクセルの父が城に隠した膨大な財宝には秘密があった。そのことを巡りアクセルとサラは争うが、彼らは次第に惹かれあうようになる。アクセルはこの世のむなしさを説き、ふたりは財宝の前で服毒自殺を遂げる。生をテーマにその理想と矛盾を詩的な台詞で描いてみせたこの作品は、象徴主義演劇の最初の傑作とされる。ちなみに、初演は1894年の2月、ゲテ座で二回だけの公演だったようである。仕掛けたのは、同年途中から自由劇場を引き継ぐことになるポール・ラロシェルだった。いずれにせよ、芸術劇場は三年あまりで解散することになる。

#### 4-2. 制作座

芸術劇場に代わって、象徴主義演劇の中心的存在となるのが制作座である。1893年、自由劇場と芸術劇場で働いたリュニエ=ポー(本名オーレリアン=マリ・リュニエ)が、作品の尊重という意味をこめた制作座を旗揚げし、演出家として舞台を制作する。この頃になると、演出家という職種は完全に独立した専門職としてパリの演劇界に定着する。イプセンの作品に象徴主義演劇の理想をみたリュニエ=ポーがノルウェーのビョルンソンなど北欧の戯曲を紹介したことは、アントワーヌの外国作品の紹介と並んで大きな功績であろう。

そして、1896年、象徴主義演劇の歴史的イベントが起こる。それが制作座によるアルフレッド・ジャリ作『ユビュ王』の初演である。主題は、ユビュという夫婦が王位を奪取するというシンプルなもの。しかし、主人公の「ユビュ親父」と「ユビュおっ母」は、ふたりとも肥満を通り越して洋梨のような体型をしている。しかも、舞台設定は「青空の下の雪原にドアが開いたり、置時計を載せた暖炉が割れるとそれがドアに変わったり、ベッドの下から椰子の木が生えて青々と繁り、棚の上の小象がそれを食べたりする<sup>25</sup>」という荒唐無稽

なものであった。この設定をどういう意図で観客に伝えるのか。問題は、現実離れした登場人物の体型だけではなく、舞台設定にもとづいた舞台制作の方針を決定し、舞台を統一することであった。

ここでもう一度、キヤールの演出理念を思い出そう。演出は現実の克明な再現によって「イリュージョンの妨げ」となってはならない。だから、舞台では多くても数枚の「背景幕」を切り替えて使うだけでよい。この考えには、「言葉が舞台装置その他すべてを作り出す」という言葉への絶対的な信頼があった。『ユビュ王』では、舞台設定が象徴的なだから、「ドア」や「置時計」が本物である必要はない。しかし、象徴的な舞台状況に重ねられる台詞も唐突で抽象的なものなのだから、台詞がすべてを説明してはくれない。

芝居は「くそつたれ！」という「ユビュ親父」の怒鳴り声から始まり、稚拙で猥雑な物言いが「ユビュ親父」というカリカチュアを次第にグロテスクなものへと変えてゆく。ボール紙でできた馬にまたがり舞台を駆け回る異様なユビュは明らかに権威に対する風刺であるが、唐突なごっこ芝居に観客は困惑する。そして、場内は怒号と喝采が交錯し、興奮のつぼと化した。「崇高とグロテスク」の舞台化は、写実主義を否定し、象徴的に具現化される。もはや台詞は状況や感情を説明する道具ではない。抽象的で、筋道の立っていない台詞、そして荒唐無稽な舞台装置、これらが観客の想像力をいかに喚起するというのか。ここまでくると、舞台は「演劇とは何か」という問題にまで行き着いてしまう。困惑し、批判する観客は自然とその問題を考えるようになる。ここに至って、演出家の役割は自らの解釈にしたがって舞台を制作することである。戯曲の忠実な再現ではなく、戯曲をどう解釈したのか、それを舞台に具現化することが演出家の中心的役割となる。

『ユビュ王』は、一夜にして象徴主義演劇の代表作のひとつとなった。そして、演出の可能性は新たな段階に突入する。そして、20世紀のシュルレアリスム演劇や不条理劇へとつながる実験演劇の時代がまもなく幕を上げることになる<sup>26</sup>。

## 5. おわりに

ロウソクにしてもオイル・ランプにしても、照明のオン・オフは容易にできるものではない。そこでガス灯が導入されたわけだが、今度は室温が高くなって快適な環境にはならなかった。いずれにせよ、明るいシャンデリアの下、劇場は社交の場と化し、観客は観ると同時に観られることを楽しんでいた。そこで電気照明の登場となるわけだが、専門職としての演出家が誕生した理由はそれだけではない。

スター主義の型にはまったウエルメイド・プレイを打破し、写実的な描写により日常の人びとの心理分析を舞台化しようとした自然主義演劇は、小説を脚色する台本作家を必要とした。そして、その台本をもとに舞台制作を行うのが最初の演出家であった。

しかし、17世紀の古典主義演劇への反発から18世紀に新しいジャンル（デイドロの提唱した「まじめな演劇」）が生まれたが如く、度を越した写実性への反発から象徴主義演劇

が生まれる。そこで槍玉に挙げたのが、克明に状況を再現してみせる演出家の役割であった。だが、演出家が不要になったわけではない。抽象的な戯曲を舞台化するには、抽象を具象化することであり、その戯曲の解釈を舞台に提示することであった。したがって、戯曲を解釈し、その解釈にもとづいて俳優の配置や演技を決め、その他の視聴覚効果の使い方を決定するのが演出家ということになる。ここに、現在の演出家の役割が定まったのである。

現代のパリでは、実験的な創作劇は別にしても、芝居を観るときにはまず演出家の名前を確認する。その演出家が戯曲をどのように解釈し、舞台に載せてくれるのか。観客は、賛同するか批判するにせよ、演出家の解釈を楽しむ。このような観劇習慣がパリに定着したのは、19世紀後半の照明の技術的革新と演劇制作における理念的葛藤があったからではないだろうか。

現代では、専門職としての演出家がなくなるどころか、その専門職を助けるかたちで、戯曲の内容やその歴史的背景、作家の意図といった作家・作品分析を専門とするドラマトゥルク<sup>27</sup>までが独立した職種として定着している。舞台制作の職種は、よりよい舞台を作るために細分化され、劇作家、演出家、俳優、舞台美術、音響・照明スタッフ、ドラマトゥルクという体制が一般的であり、スタッフたちはみな、演出家の作品解釈にもとづいて舞台制作に取り組むのである。

## 参考文献

1. Jean Cocteau, *Mes Monstres Sacrés*, Encre, Paris, 1979.
2. Jean Cocteau, *Portraits-souvenir*, Les Cahiers rouges, Grasset, Paris, 1984.
3. Michel Corvin (éd.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris, 1991.
4. André Degaine, *Histoire du Théâtre dessinée*, Nizet, Paris, 1992.
5. Denis Diderot, *Écrits sur le théâtre II L'acteur*, Pocket, Paris, 1995.
6. Edmond et Jules de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires*, Charpentier, Paris, 1888.
7. Jean Jullien, *Le théâtre vivant*, Charpentier, 1892.
8. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Aimé Delaroche, Lyon, 1760.
9. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, 4e édition augmentée, Armand Colin, Paris, 2019.
10. Pierre Quillard, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », in *La Revue d'Art dramatique*, no. 129, tome XXII, Paris, 1<sup>er</sup> mai 1891.
11. Emile Zola, *Thérèse Raquin*, Charpentier, Paris, 1873.
12. アルフレッド・ジャリ、『ユビュ王』（竹内健訳）、現代思潮新社、2013。
13. アラン・バジェス、『フランス自然主義文学』（足立和彦訳）、文庫クセジュ（980）、白水社、2013。
14. 乾正雄、『ロウソクと蛍光灯 照明の発達からさぐる快適性』、祥伝社新書（040）、祥伝社、2006。
15. ヴェルフガング・シュヴェルプシュ、『闇をひらく光——19世紀における照明の歴史』（小川さくえ訳）、法政大学出版局、1988。
16. エドガー・アラン・ポー、『大鴉』（日夏耿之介訳）、沖積舎、2005。
17. エドモン・ゴンクール、ジュール・ゴンクール、『ゴンクールの日記（上）』（斎藤一郎編訳）、岩波

- 文庫（赤595-2）、岩波書店、2010。
18. エミール・ゾラ、『〈ゾラ・セレクション〉第8巻 文学論集1865～1896』（佐藤正年編訳）、藤原書店、2007。
  19. エミール・ゾラ、『ナナ』（川口篤、古賀照一訳）、新潮文庫（ソ14）、新潮社、2006。
  20. ステファヌ・マラルメ、「マラルメ訳『エドガー・ポー詩集』評釈」（松室三郎訳）、『マラルメ全集Ⅱ』、筑摩書房、1989所収。
  21. 平田栄一郎、『ドラマトゥルク 舞台芸術を進化／深化させる者』、三元社、2010。
  22. ボーマルシェ、『新訳 フィガロの結婚』（鈴木康司訳）、大修館書店、2012。
  23. ポール・ヴァレリー、『ムッシュー・テスト』（清水徹訳）、岩波文庫（赤560-3）、岩波書店、2004。
  24. 本庄桂輔、『フランス近代劇史』、新潮社、1969。
  25. マルセル・ブルースト、『失われた時を求めて5 ゲルマンのほうⅠ』（吉川一義訳）、岩波文庫（赤N511-5）、岩波書店、2013。
  26. モーリス・メーテルランク、『貧者の宝』（山崎剛訳）、平河出版社、1995。
  27. モーリス・メーテルランク他、『フランス世紀末文学叢書⑫ 室内』（倉智恒夫他訳）、国書刊行会、1984。
  28. レミ・ド・ゲールモン、『フランス世紀末文学叢書⑮ 仮面の書』（及川茂訳）、国書刊行会、1984。
  29. 渡辺守章他、『フランス文学講座第4巻 演劇』、大修館書店、1977。

## 註

- 1 本論は、『十九世紀フランス文学を学ぶ人のために』（小倉孝誠編、世界思想社、2014）で執筆を担当した第三章演劇（第三節～第五節）の内容を加筆訂正したものである。具体的には、当時の劇場の様子を概観した文章を「照明の発達」に絞り、その過程を三節に分けて詳述した。また、もともと自然主義と象徴主義の概要を解説した文章から演出家の登場に関連する事項を抜き出し、その登場理由と役割の変遷について、当時の主要な作家、演出家、劇団に関する考察をより詳細に行ったものである。
- 2 ボーマルシェ、『新訳 フィガロの結婚』（鈴木康司訳）、大修館書店、2012、10頁。なお、ピエpiédとは旧計測単位で、32.48cmに相当。
- 3 同書、10頁。
- 4 Cf. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Aimé Delaroché, Lyon, 1760 ; Denis Diderot, *Écrits sur le théâtre II L'acteur*, Pocket, Paris, 1995.
- 5 オイル・ランプを実用的な照明器具へと進化させた人物としては、スイス人のアミ・アルガンが有名である。彼は、1770年にパリに渡り、その後1783年にロンドンに移って製品化に成功する。製品は、ボウトン・アンド・ワット商会から1784年に販売され、アルガン灯と呼ばれた。したがって、アルガンとカンケは影響関係にあったのかもしれないが、コメディ＝フランセーズが使用したのはカンケ灯である。  
乾正雄、『ロウソクと蛍光灯 照明の発達からさぐる快適性』、祥伝社新書、祥伝社、2006参照。
- 6 Cf. André Degaine, *Histoire du Théâtre dessinée*, Nizet, Paris, 1992.
- 7 オデオン座は開場時コメディ＝フランセーズであった。したがって、1782年からリシュリユー館移転までの間、コメディ＝フランセーズ上演と言えば、劇場はオデオン座のことである。
- 8 1909年に絵はがきとして描かれたオペラ＝ガルニエ。舞台両脇の貴賓席が一階椅子席の方を向き、棧敷席にはいくつもの仕切り壁があることが確認できる。



出典 : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paris\\_Palais\\_Garnier\\_Interior\\_Postcard\\_from\\_1909.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paris_Palais_Garnier_Interior_Postcard_from_1909.jpg)

Publisher: Lucien Levy & Sons, Paris., Public domain, via Wikimedia Commons

- 9 マルセル・ブルースト、『失われた時を求めて5 ゲルマンントのほう I』（吉川一義訳）、岩波文庫、2013、88頁。
- 10 Jean Cocteau, *Portraits-souvenir*, Les Cahiers rouges, Grasset, Paris, 1984 ; *Mes Monstres Sacrés*, Encre, Paris, 1979.
- 11 エミール・ゾラ、『ナナ』（川口篤、古賀照一訳）、新潮文庫、2006、49頁。
- 12 同書、50頁。
- 13 すでに1801年には、舞台装置家のブーレが「シャンデリアの光は暗闇や薄明かりのあらゆる効果を破壊し、イリュージョンのためにセッティングされた照明の濃淡をことごとく台無しにしている」と不満を述べているが、客席が消灯されるようになるのは、ヴァーグナーのバイロイト祝祭劇場（1876年開場）が最初で、パリでは1890年代を待たねばならない。  
*Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, éd. Michel Corvin, Bordas, Paris, 1991, pp. 47-49, 279.
- 14 ポール・ヴァレリー、『ムッシュー・テスト』（清水徹訳）、岩波文庫、2004、30頁。
- 15 同書、30頁。
- 16 同書、31頁。
- 17 同書、31頁。
- 18 Edmond et Jules de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires*, Charpentier, Paris, 1888, p. 168.
- 19 エミール・ゾラ、『〈ゾラ・セレクション〉第8巻 文学論集1865～1896』（佐藤正年編訳）、藤原書店、2007、62頁。
- 20 Emile Zola, *Thérèse Raquin*, Charpentier, Paris, 1873, p. 11.
- 21 Jean Jullien, *Le théâtre vivant*, Charpentier, 1892, p. 11.
- 22 自由劇場のあとアントワヌは、1897年から1906年までアントワヌ劇場を率い、1906年から1914年までオデオン座の支配人を務めている。
- 23 Pierre Quillard, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte » in *La Revue d'Art dramatique*, no. 129, tome XXII, Paris, 1<sup>er</sup> mai 1891, pp. 181-182.
- 24 モーリス・メーテルランク、『貧者の宝』（山崎剛訳）、平河出版社、1995参照。
- 25 アルフレッド・ジャリ、『ユビュ王』（竹内健訳）、現代思潮新社、2013、6頁。

- 26 『ユビュ王』の初演で、「ユビュ親父」を演じたのはフィルマン・ジェミエであった。自由劇場で俳優修業をしたジェミエは、1902年にロマン・ロランの『7月14日』を上演し、民衆演劇に興味を持つ。モーリス・ポトシェの『民衆演劇』（1892）とロランの『民衆演劇論』（1903）に共感したジェミエは1911年にジェミエ国立巡業劇団を設立したが、この設立が切っ掛けとなり、実験演劇と並行して進められることになる20世紀演劇の地方分散化が始まるのである。
- 27 フランス語ではドラマチュルクと発音されるが、最初に専門職として定着したのがドイツであることから、日本ではドラマトゥルクという表記が一般的となっている。
- 平田栄一郎、『ドラマトゥルク 舞台芸術を進化／深化させる者』、三元社、2010参照。