

読者としての役者

— 18世紀の演技論と A. W. イフランド —

菅 利 恵

【要旨】 1730年代に演劇改革をとねえたゴットシェートは、演劇に徹底したテキスト中心主義を導入しようとした。本稿では、このテキスト中心主義が18世紀後半においてどのように受け継がれ、また演劇的なフィクションの形成にどのような変化をもたらしたかを明らかにする。18世紀後半を通して、演劇的なフィクション世界のあり方は大きく変化し、その期待される役割やフィクション世界との向き合い方が変わった。本稿はこれを示した上で、その変化と当時の演技法との関わりを考察し、アドリブを否定された役者が、フィクション世界の構築にどのように関与することになったのかを追う。とりわけ、役者とテキストとの関係性が時代とともにどう変わったのかという点に注目し、18世紀後半においては、テキストの意味作用を純粹なものに保つために役者のフィクション世界形成への関与が極力狭められていたことを示す。つまり役者には、フィクション世界の外面的な記号に自らを還元させることがもっぱら要求されたのである。本稿では、そのような「記号としての身体」という役者像を乗り越える方向性を示した人物として、当時の代表的な役者であり、ベルリン王立劇場の監督であり、また人気劇作家でもあった A. W. イフランドに注目する。「役者とフィクション世界との関係性」という観点から見たとき、彼の演技論は重要な意義を有している。すなわち彼は、フィクション世界にもっぱら「記号」として関わる同時代の役者像に対して、これに「読者」として関わる役者像を提示している。彼の演技論においては、単なる「記号」ではなくテキストを読み解く主体としての役者像が示されており、それは、役者がテキスト重視の流れを受け継ぎつつもより能動的にフィクション世界の構築に関与するための道を示すものとなっている。

1. はじめに

劇場で生み出される虚構の世界は、本来役者がいなければなりたない。書かれたテキストの内容は役者の身体を通してはじめて固有の命を帯び、舞台の上に一回かぎりのフィクション世界を現出させる。

しかし1730年代にヨハン・クリストフ・ゴットシェートが演劇文化の向上をめざして改革を始めたとき、なによりも重視されたのは、演劇的なフィクション世界の主役を役者から脚本家へ、上演からテキストへと移行させることだった。当時の移動劇場でフィクション世界を生み出すときの主導権は明らかに役者の側にあった。書かれたテキストを忠実に再現する上演スタイルはまだ一般的ではなく、即興劇が主流で、もっぱらアドリブ的な反射神経で観客を沸かせることが重要であった。ゴットシェートはそうした現状を問題視して上演が役者の恣意にまかされてはならないと主張し、書かれたテキストに厳密に従って演じることを役者に求めた。そして彼にとっては即興スタイルのいかがわしさを象徴する存在だった道化を、舞台から容赦なく追放したのである。¹⁾

ゴットシェート以降、ドイツ語圏の演劇文化はもっぱら彼の教条主義を乗り越えながら発展する。けれどもだからといって彼が演劇文化に残した影響を軽視することはできない。本稿で示すように、テキスト重視の姿勢こそは18世紀末にいたるまでさまざまな演技論のあり方をつらぬく基本線であった。

以下で明らかにしたいのは、ゴットシェートに始まるテキスト中心主義が、演劇におけるフィクション世界の形成にどのような変化をもたらしたかということである。ゴットシェートを批判的に受け継ぐ中でフィクション世界のあり方も変わり、その期待される役割やフィクション世界との向き合い方が変化していった。本稿ではこれを示した上で、その変化と当時の演技法との関わりを考察する。アドリブを否定された役者は、フィクション世界の構築にどのように関与することになったのか。役者とテキストとの関係性は時代とともにどう変わったのか。さらに、ゴットシェートのテキスト中心主義はどのようにして乗り越えられたのだろうか。こうした問いと関連して、とくにアウグスト・ヴィルヘルム・イフランド（1759-1814）の演技論に光を当てることになる。1800年前後の代表的な役者であり、1796以降はベルリン王立劇場の監督であり、また人気劇作家としても名をはせた彼は、当時の演劇文化を語るならばはずすことのできない人物である。「ドイツの演技芸の礎」²⁾ともよばれるほどにその演劇史上の名声は確立しているが、そのわりに、具体的に彼の演技法のどこが独自だったのかは十分に検討されていない。本稿では、彼の演技論を「役者とフィクション世界との関係性」という観点から照らし出す事によって、そのひとつの意義を明らかにしようと思う。

1. 18世紀演劇におけるフィクション世界の変化

1-1 ゴットシェートから市民悲劇へ

1730年に出された『批判的詩学の試み』の中で、ゴットシェートは自らの「寓話 Fabel」論に依拠して悲劇創作の手順を次のように述べている。悲劇を書くものはまず「観客に感覚的に印象づけようと思う道徳的な教訓をひとつ選び」、この教訓を伝えるにふさわしい寓話と、「歴史の中でこの寓話に類似する出来事に遭遇した有名な人物」を選ぶ。こうして中心的な筋を決めた後、教訓を伝えるために効果的なエピソードなどを肉付けして、全体を均等に5つに分けて五幕の悲劇とする。³⁾

演劇の機能を「教訓」と明確に定めたこの議論において、特徴的なのは、フィクション世界の意味作用がきわめて単純なものとしてとらえられていることである。つまりゴットシェートにとって演劇的なフィクション世界とは、作者が創作にあたって上の簡素な手順を正しくふみさえすればほとんど自動的に明確な意味を伝えうるものであった。『詩学』の中で彼は、詩作の本質を「自然の模倣」にあるとし、文芸作品における「自然」や「本当らしさ」の重要性を説いている。彼の演劇論においてそれらはどこよりも脚本や上演の外、つまりその形式的な部分に宿るものであった。具体的には、テキストの描写対象や形態についてはコルネイユやラシーヌらフランス古典主義の規範にならうべきとし、また劇場で現出するフィクション世界が規範的に整えられた形式からはみださないように、役者たちに書かれたテキストを忠実に守ることを要求した。⁴⁾ 彼にとってフィクション世界の意味作用はひとえにこのような外面的な秩序にかかっており、よく整えられたフィクション世界ならば、その発する教訓的なメッセージがあやまたずに観客をとらえるはずであった。演劇による教育の過程は、テキストに書かれた

ものが直接受け手を刻印するようなイメージでとらえられており、書かれたものが「正しく」、役者がテキストを遵守して演じさえすれば、演劇的なフィクションと受け手との間には直線的な道が開けるとされたのである。

テキストの外面的な秩序がそのまま観客に伝わるというゴットシェーテ的なイメージは、同時代においても彼の規範主義への批判を通して疑問視されている。ただ、そうしたイメージに基づいた演劇的フィクションへの期待、つまり演劇がやり方によっては楽々と教育的機能を果たしうるといった甘い期待そのものは受け継がれた。ゴットシェーテを批判的に継承した一人の J. E. シュレーゲルも次のように述べている。「演劇の最大の長所は、怠惰と無知に甘んじ、気晴らしばかりを求めるような者たちを相手にしても、その考え方や立ち居振る舞いの中に、知らず知らずのうちに、こうした知識や判断を植え付けるということにある。」⁵⁾ まさにこのような期待を実現させるために、18世紀半ばになるとイリュージョン演劇の発展がうながされることになる。つまり、今度はテキストに直接示された事柄だけではなく、イリュージョンの力を借りて教育的な効果を実現させることが試みられたのである。感傷的な市民悲劇を中心とするこの新しい演劇文化において、「本当らしさ」は、理性に照らし合わせたときの正しさのかわりに身近な生活経験との近さに求められた。そこでは歴史や神話などの英雄ではなく、名もない父親や娘、またその恋人などが登場する。そして一般市民の生活とかけ離れていない質素な家庭が描かれ、韻文ではなく日常の言葉が語られる。当時の演劇論においては、このような経験世界との親和性がもたらすイリュージョンの効果が、フィクション世界の教育的な効果に大きく寄与するものとしてとらえられている。市民悲劇の多くは悲劇的な破局を通して「いましめ」を伝えようとするものであったが、この目的のために経験主義的な「本当らしさ」が有用だと考えられた。つまり観客にとって親しみやすい素材が、フィクション世界の教訓をより身近なものとして感じさせるとされたのである。⁶⁾ またレッシングは、感傷主義を背景に道徳的感情の要である「同情」を訓練する場として演劇をとらえたが、観客と等身大の人物像とは、そうした「同情」を呼び起こすかっこうの媒体にほかならなかった。⁷⁾

見落としてならないのは、そのように道徳的な意図で追求された経験主義的な「本当らしさ」の中に、しばしば理想主義的な方向性が織り込まれていたということである。「こうある」とこと「こうあるべき」とことが同じレベルで語られるというのは18世紀におけるディスクールのひとつの特徴でもあるだろうが、市民劇や市民悲劇もこの傾向と無縁ではなかった。レッシングが描いた娘思いの優しい父親も、自分の貞節のために命をかける娘も、現実社会を映しているわけではなく、「こうあるべき」ところの像に虚構の上でかたちを与えたものである。そのように理想主義的なものに強く刻印されていた点で、このジャンルは、もっぱら経験主義的なものに依拠する19世紀の市民的リアリズムとは根本的に異なっていた。

レッシングの『エミーリア・ガロッチィ』(1772) やシラーの『たくらみと恋』(1784) では、市民的な領域における家族愛や恋愛が理想化されたうえで、この愛の関係性が貴族社会の妨害を受けて破綻するさまが描かれている。その破局は単純な「いましめ」を伝えるのではなく、市民的な愛の世界を失われた未来として、理想主義的に追及されるべき対象として強調するものとなっている。そしてこの失われた未来としての愛の世界には、自由や平等といった市民的な理想主義が込められていた。⁸⁾ このような市民悲劇においては、身近な生活圏の描写がそのまま、市民的な世界観の理想主義的な表現ともなっている。

市民悲劇のフィクション世界がゴットシェーテ的なそれと決定的に異なっていたのは、まさ

にこの理想主義的な部分においてであろう。フィクション世界が理想主義をはらんでいるということは、直接的に描かれた事柄の向こうに汲み取られるべきより深い意味がほのめかされているということにほかならない。もっぱら外面的な秩序に重きを置き、テキストから受け手への道を一直線のものとして想定していたゴットシェートのフィクション世界に対して、レッシングらの、理想主義的な側面を内包させた市民悲劇においては、フィクション世界がより複雑な意味作用を持つものとして浮かび上がっている。観るものは、イリュージョン効果によってフィクション世界に浸りつつも、その外面に直接的には語られていない意味、筋の流れや描写に示唆された密かな意味の把握へとつながられる。レッシングらの市民悲劇の場合この意味とはすなわち、感傷的な人間関係の描写に込められた市民的な理想主義であった。理想主義的な意味を予感させるフィクション世界は、人を意味の把握へと誘い、その想像力や解釈を促す。そうしたフィクション世界を前にして、人は意味への予感に刺激されながらより能動的な「読解」へと誘われるのである。

1-2 ワイマール古典主義のフィクション世界

1797年に発表された『クセーニエン』の中で、ゲーテとシラーは市民悲劇の流れを汲む家庭的なジャンルを槍玉に挙げ、これが骨太の悲劇を押しつけて劇場にのさばっていることを次のように嘆いた。

私：ぼくらのところでは、ただキリスト教的道徳的なものだけが人の心を動かすのさ。よく知られていて、家庭的で市民的なものだけがね。

彼：なんだって？ではシーザーもアントンもオレストもアンドロマクも舞台上に登場させてはならないというのか？

私：誰も！ぼくらの舞台上で観ることができるのは牧師や商業顧問官、書記や軽騎兵少佐なのさ。

彼：いや待ってくれ友よ、そんなみすばらしい奴らがいったいどんな偉大な出来事に会えるというのだ、どんな偉大なことを成し遂げられると？⁹⁾

ここに端的に示されているように、1800年前後にゲーテとシラーが牽引したワイマール古典主義においては、半世紀にわたって維持された演劇の経験主義を覆す事が試みられた。「家庭的で市民的な」ジャンルが、市民の日常にそくしたフィクション世界を目指したのに対して、ワイマール古典主義は、生活圏から離れた歴史や神話に題材をとる。そしてこの非日常的なフィクション世界の全体に、象徴的な意味を持たせようとした。演劇的なフィクション世界に期待される新しい機能について、シラーは『メッシーナの花嫁』（1803）の序文で次のように述べている。真の芸術は「ただ一時だけ人に自由の夢を見せるのではなく、本当に言葉通り自由にする」。すなわち、それは「もし芸術がなければ剥き出しの事物としてわれわれに重くのしかかり、盲目の力として我々を圧迫するばかりの感覚的な世界を、客観視できる彼方へと押しやる力呼び起こし、感覚的な世界をわれわれの精神の自由な産物へと変化させる力を育む。そして物質的なものを理念によって克服する力を喚起し、鍛え、育て上げるのだ。」¹⁰⁾つまりフィクション世界の目的とは、人を感覚の世界から理念的な世界へ引き上げ、真実のもの、理想主義的なものに近づけて人間形成を促すことにほかならない。上で見たように、市民的なジャン

ルが基本的に「感覚的な世界」に依拠しつつ理想主義的な側面を併せ持っていたのに対して、ゲーテとシラーによる古典主義の試みは、理想主義的なものこそをフィクション世界の意義ととらえなおし、これにフィクション世界のすべてを従属させようとするものであった。

フィクション世界の理想主義的な機能を前面に押し出したワイマール古典主義においては、「感覚的な世界」との親和性によりもたらされるイリュージョンの効果が、この機能を邪魔するものとして明確に否定される。シラーは「本当らしさ」や「自然」の観念をもつば理想主義的な意味でのみ、すなわち理念的なものや普遍的な人間性との近さという意味でのみ重視しており、次のように述べた。「真の芸術とはなんらかのリアリティや客観性を要求するものであるがゆえに、たんなる真実の外観に満足してははいられない。真の芸術は真実そのものの上に、すなわち自然の堅固で深い基底部の上に、理想的な建物を打ち立てるのである。」¹¹⁾ それに対して経験主義的な「本当らしさ」の観念については、「芸術における自然主義に対して公然と真面目に宣戦を布告する」と、あからさまに否定した。古典主義のプログラムにとって、イリュージョンの効果に浸るだけのフィクション世界との関わり方は「空しい遊戯」であり、「文字通りただ夢を見て楽しんでいるにすぎない」。¹²⁾ フィクション世界はあくまでも、人々が「感覚の世界」を克服して「理念」へと至るよう導くものでなくてはならないのである。¹³⁾

ワイマール古典主義のフィクション世界の核は、そのはらみ持つ理想主義的な意味にこそある。フィクション世界の外面には、感情移入をうながす経験世界との近さのかわりに、観る者を考えさせ、より深い意味の探求へと誘い込むような作りが意図的に与えられた。すなわち、テキストの題材にはギリシア神話や歴史的事件からの「偉大な出来事」が選ばれ、合唱というギリシア古典悲劇の形式が奨励され、散文ではなくふたたび韻文が用いられるのである。そうした外的な指標によって、このフィクション世界が真実なるもののひとつの象徴であるということが示されたのだった。

先に、市民悲劇のフィクション世界が隠された意味の把握へと人を誘うものとなっていると述べたが、ワイマール古典主義においてはこの誘いがいわば自覚的に行われているといえるだろう。観客にはもはやイリュージョンの夢見心地ではなくより覚醒した状態でフィクション世界と関わるのが求められており、フィクション世界に隠された把握しがたい意味を能動的に汲み取ることが明確に求められている。人間形成という目標のもとで、フィクション世界は、そこに内包させた意味を注意深く読み取るべき対象として、その意味作用に能動的に反応すべき対象として位置づけられている。

2. 18世紀後半における演技法の変化

2-1 市民的な演劇空間における演技法

ゴットシェートの形式主義から市民的な理想主義を孕んだ市民悲劇へ、そして普遍的な人間性の理想を掲げるワイマール古典主義へ— 上に見たような演劇文化の展開は、演劇的なフィクション世界がその意味作用を複雑化させた過程としてとらえることができるだろう。テキスト重視の演劇文化の中で、演劇の生むフィクション世界は、理想主義や理念をはらみ持つ、それ自体が深く読まれるべき対象として強調されていた。ではこの変化は、書かれたテキストからフィクション世界を作り上げるための技術をどのように変化させたのだろうか。18世紀後半において、書かれたテキストと役者との関係性はどうかとらえられていたのか。役者はフィ

クション世界の意味作用にどのようにかかわったのだろうか。

実生活に根ざした人間像を演劇で再現するためにはどうしたらいいのか。この問いをめぐって、18世紀半ば以降演技法をめぐる議論が急速に発展した。¹⁴⁾ その際に特徴的だったのは、役者の演技が一種の「記号」と見なされ、その「記号」としての完成度が高まれば重視された事である。当時フランスでは、登場人物の感情を役者が自ら感じつつ演じるべきか、それともあくまでも感じているふりをすべきなのかということが論争となっていた。この論争で徹底して後者の立場を主張し、ドイツ語圏にも大きな影響を与えたディドロは、次のように述べている。「偉大な役者とは、外的な記号についての知識を持ち、これを最も理想的な形態で、完全に再現できる者のことなのです。」¹⁵⁾ つまり役者に求められるのは自らの身体を統制してこれを感情や役柄を表す「外的な記号」として有効に機能させることであり、そのために必要な「知識」を身につける事だったのである。¹⁶⁾

ディドロの演劇論をドイツ語圏で紹介したレッシングもまた、「外的な記号」に同一化することこそを優れた役者の条件とみなし、こう書いている。

この俳優が激しい怒りを表現することになったとしよう。自分の役柄をまったく理解しておらず、心底怒った状態になるほどには怒りの原因が十分にはつかめず、それを十分に生き生きと思いつかせることもできない、と仮定する。それでも、もしこの俳優が自分自身の感情で演じる俳優から怒りの生々しい表出—せわしい足取り、地団駄、甲高い耳障りな音声、あるいは押し殺された恐ろしい音声、眉の動き、震える唇、歯ぎしり等を学び取り、忠実にこれを模倣しうるなら、(・・・)彼は怒っていなくとも真に怒った人間のように見えるだろう—自分ではなぜそうなるのか「、少しも理解できないままに。¹⁷⁾

ここで注目に値するのは、役者と書かれたテキストとの関係性がきわめて消極的なものとしてとらえられていることである。「自分の役柄をまったく理解して」いなくとも、とはっきり書かれているように、役者には、テキストの意味を理解することも描かれた感情を想像することも求められていない。もっぱら、どのような身振りや表情が本当らしいのかを知り、これを的確に身体表現に移すことのみが要請されている。先に見たように、市民的なフィクション世界においてもすでに、ただその外面ではなく隠された理想主義的な意味が重要であったが、そうしたフィクション世界の意味作用に役者が「記号」として以外に関わる事は求められていない。役者に要求されているのは、そのテキストが何を伝えようとしているのかを探ることではなく、あくまでもテキストの表層に自らを還元させることであった。そのために必要とされたのは、自らが演じるテキストについての知よりもむしろ、心理学や身振り言語にかんする一般的な知だったのである。

そもそも18世紀は、身体がさまざまな情報を伝える記号の体系としてとらえられた時代でもある。ラーファーターの観相学の流行がよく示しているように、個々人の外面的な特徴やしぐさの癖などに、その人の性格や生育背景、また人種的背景など多数の意味が読み込まれ、そうした身体的な特徴の示す情報をめぐる知が、心理学的、人類学的な知として関心を集めた。¹⁸⁾ 演じるにあたって身振り言語の的確さが追及されたのも、そうした時代風潮の一端をなしている。演技論が心理学的な知と結託したもっとも有名な例は、ヨハン・ヤーコブ・エンゲルの『演技のための理念』(1785/86)である。ここで著者は、舞台上で「自然な」動きを再現

しようとする役者に有益な情報として、人類学的な知識を取り入れた身振り言語の解説を行い、さまざまなしぐさからどのような生い立ちや内面が読み取れるのかを詳しく紹介したのだった。¹⁹⁾

市民的な時代の演劇論において、役者の身体は「エーリカ・フィッシャー・リヒテの言葉を借りるならば」「感覚を有した自然物としてではなく、記号の集積として」とらえられている。²⁰⁾ 役者には、フィクションの意味作用に影響を与える事は望まれず、テキストに書かれた事柄を「記号」として従順に再現することのみが期待された。そのように役者が記号に徹する事ではじめてフィクション世界の「本当らしさ」が生まれるとされたのである。

2-2 ワイマール古典主義における演技法

ではワイマール古典主義はどうだったのだろうか。その演技実践の理論は、一見したところ市民的な演技論とはまったく異なるように思われる。1791年からワイマール宮廷劇場の監督を務めたゲーテは、自らの演技論においてディドロの掲げた「第四の壁」の観念、すなわち舞台上の世界が作り物であることを観客に忘れさせるために、役者があたかも観客がいないかのように、劇場に出現したもうひとつの現実の中で生きているかのようにふるまうべきとする観念を、きっぱりと否定している。つまりイリュージョン至上主義を演技論のレベルでも明確に拒否したのである。彼によると、舞台上で演じる役者は決して「第三者がいないかのように互いにふるまってはならない。観客に横顔を見せたり、背を向けて演じてはならない。」なぜなら「役者は、自分が観客のためにそこに立っていることを常に念頭に置かねばならない」。²¹⁾ 彼にとって役者とは、常に「ひとつの模倣する現象であって、けっして平板な現実であってはならない」²²⁾ のである。ワイマール古典主義において、「本当らしさ」とはもっぱら理想主義的な意味で重要であったが、役者の演技もなんらかのかたちで理想主義的な真実を示唆するものでなければならないとされる。「まず役者は、ただ自然を模倣するのではなく、それを理想主義的に表象せねばならないことを心に留め置かねばならない。つまり演劇においては、本当ということと美を一体化させねばならないのだ。」²³⁾ イリュージョンを目指さず、役者の演技がそれ自体ひとつの理想主義的な観念の表象であることを求めるワイマール古典主義のプログラムは、「自然な」演技を求める当時の支配的な流れとはたしかに「根本的に異質」²⁴⁾ であった。

けれどもその一方で、ゲーテの役者論にきわめて18世紀的な部分があったことも見落としはならない。先に見たように、市民的な「自然な」演劇空間において役者に求められたのは、なによりも自らの身体と感情を完全にコントロールして記号の集積としてふるまうことだったが、同じ要請をゲーテも掲げており、その演技論の中で役者の身体の統制をさまざまなかたちで求めている。役者の身体をもっぱら記号的な表象媒体としてとらえ、媒体器官になりきるための自己統制を厳密に求めるという点で、ゲーテの演技論はディドロやレッシングやエンゲルのそれとそのまま重なってもいた。もちろん、両者における記号のあり方は大きく異なる。ディドロの場合、役者の統制された身体により現出する記号は、観相学的な人間観察により導きだされた法則に従い、経験世界における具体的な感情や状況をすみやかに想起させるものでなくてはならない。それに対してゲーテにおいては、役者の表象する記号がフィクション世界の象徴的な意味作用をになうことが求められている。彼にとっての理想的な役者は、「本当ということと美とを一致させ」うる者、つまり、役者としての鍛錬によって自分自身を正確に記号に還元させつつ、この記号を「美」として、理想主義的なものの象徴として機能させようとする者のことであった。

ゲーテの演技論においても、書かれたテキストに対する役者の関係性は、ディドロやレッシングらと同じく消極的である。レッシングが、役者は書かれたテキストの内容を理解する必要などないと言明していたように、ゲーテにおいても、役者によるテキストの理解や解釈は求められていない。役者が脚本を読み込むことも重視されたが、それはあくまでも正確な暗記と発声の鍛錬のためであって、書かれたことの内容を追体験し、その内容を汲み取り意味を自分なりに読み解くといった読書の行為は要求されていない。ゲーテは役者がテキストを「正しく読み、正確に記憶する」ことを求める一方で、「すべての想像力の遊戯は避けねばならない」と述べたのである。²⁵⁾

演劇的なフィクションを「象徴」として機能させようとするワイマール古典主義において、フィクション世界の意味作用は観客の受容能力、つまり「読解」能力をもってはじめて実現するものである。その点でそれはゴットシェータ的な演劇ともイリュージョン演劇とも明確に異なっている。ただしだからといって、「意味作用の主体」というテキストの地位が否定されたわけでも、この地位が受け手に引き渡されたわけでもなかった。理想主義的なプログラムの中で、受け取られるべき意味はあらかじめ規定されており、意味作用の主体はあくまでも書かれたテキストであった。そのような中で役者には、望ましい意味作用の邪魔にならぬよう、プログラムを乱さぬように、やはり「記号」に徹する事が求められたのである。

市民的演技論とゲーテの演技論から見て取れるのは、フィクション世界の意味作用が拡大する流れとは裏腹に、役者がこの意味作用のあり方に影響力を及ぼす道は極力狭められたということである。演劇のフィクション世界が、それ自体読解へと人を誘うものとしての性質を増していったこと、これは役者にとっては基本的に、その存在をテキストの表層に還元させようとする圧力の強化を意味していたのだ。

3. イフ란トの演技法— その独自性

上のように18世紀後半の演劇文化の流れをとらえるとき、とりわけ興味深く思われるのが、A. W. イフ란トの演技論である。市民的な「自然な」演技法を追及した俳優コンラート・エクホーフのもとで俳優としての基礎を叩き込まれた彼は、エクホーフの体現した自然な演技法の継承者として強調されることが多い。²⁶⁾ 実際役者としてのイフ란トは、基本的に「自然な」芝居でイリュージョンを追及する市民的演技スタイルの系譜を受け継いでいたようである。彼にとって「自然な」演技とは、当時しばしば誤解されたように舞台上で自然体を通すということではなく、あくまでも自然らしくみえるよう技巧を凝らしてはじめて成り立つものであった。²⁷⁾ イリュージョンを重視しつつも、演技に無自覚であることをよしとせず、役者としての技巧を重んじた彼を、ゲーテも次のように高く評価している。「非常に器用な肉体を持ち、自らの器官のすべてをコントロールしている。彼はそれらの器官の不完全さを隠すべを知っているだけではなく、利用しさえするのだ。」²⁸⁾ ゲーテにとってイフ란トは、徹底的な身体統制によって本当らしくかつ美しい演技をおこなう、彼が理想とする「芸と美の一致」を体現する存在であった。

ただ、イフ란トが残した演技論をみると、彼の演技法がたんに18世紀的な「記号としての身体」を理想的に具現するだけのものではなかったことがわかる。以下にみるようにイフ란トの演技論は、どこよりも役者とテキストの関係性にかかわる部分で、同時代の潮流とは異

なっていたように思われる。

クラウス・ゲアラッハが指摘したように、イフランドの演技論のひとつの特徴は、演じる対象の「性格」を重視したことであった。イフランドは「登場人物の心情を映し出す表情や身振りを習得することよりも、社会的背景に刻印された性格を体現する方」に力を注ぎ、個別的な感情表現を心理学的な知で磨くことよりも、登場人物の全体的な個性を表現することを重んじた。その点で彼は、感情表現のために心理学的な知に注目したエンゲルらとは異なっていたのである。²⁹⁾ 彼の演技論においても、身振り言語にまつわる心理学的な知識がまったく必要とされていないわけではないのだが、³⁰⁾ それは「性格」を理解してはじめて生きる知識であった。そしてこの「性格」とは、イフランドにおいては、たとえば「短気」や「明朗」といった類型的、一般的なものではなく、筋書きの中から浮かび上がる登場人物の人間性のことである。役者の育成について論じた文章の中で、彼は役者がなによりも「人間を描写する」³¹⁾ 存在だと述べている。つまり彼にとって役者とは、演じる対象の「人間」としてのありようを表現するものであった。さらに彼は、人間を「描写する darstellen」ということについて、「表象する vorstellen」こととの違いを示しながら次のように説明する。「人間の表象は人間の外面に関わることがであり、通り一遍の規則によって学び習熟することができる」。それに対して「人間の描写においてはその内面と情熱の動きが問題となる」のだという。³²⁾ イフランドにとっては、心理学的な知識がどれほどあろうとも、登場人物の内面のあり方を理解していなければそれは「表象」にすぎない。役者が「人間を描写する」ためには、「内面と情熱の動き」をよく把握し、その人物の個性を理解せねばならないのである。

重要と思われるのは、このような立場が、必然的にテキストとのより深い関わりをうながすという事実である。感情や行為の個別的な再現よりも「人間の描写」を目指すイフランドにとって、演技の上で大切なのは、個々の行為それ自体よりも、その行為がもたらされた背景を理解することであった。たとえば彼は、悪役を演じる際の注意を次のように述べている。ただ悪のために悪行に手を染める人間はいない。「だから、役者はなぜその人物がその悪行をするのかを理解せねばならない。どのような事情、性格、挫折、苦しみなどを経て、そうする以外になくなったのか。」³³⁾ そして彼は、シラーの『群盗』(1781) に登場するフランツ・モールを例に挙げ、彼の行為がどのような性格に由来しどんな必然性を持つのか、またどのような作者の意図に基づいているのかを詳しく解説している。³⁴⁾ またゲーテの『エグモント』(1787) について論じる中でも、彼はテキスト全体の内容を参照してエグモントという人物像の特徴を詳しく分析し、その言葉や行動の意味を丁寧に読み解いている。³⁵⁾ 「人間を描く」ことを目標に据えたイフランドの演技論においては、登場人物の人間としてのありようを表現するために、心理学でも観相学でも人類学でもなく、書かれたテキストそれ自体についての知が必要とされるのである。ここでは役者がテキスト全体を深く読み、描かれたひとつひとつの行為の必然性を導きだして自分なりに理解することが求められている。言い換えるならば、テキストに「読者」としてかかわる役者像が提示されている。

イフランド自身の演技はテキストに必ずしも忠実ではなく、脚本に書かれたト書きや台詞に従わないこともめずらしくなかったという。³⁶⁾ そうしたテキストに厳密に縛られないありようもまた、読者としてテキストに取り組んでから演技に向かう、というそのスタイルと結びついているのだろう。役者イフランドの構築するフィクション世界は、テキストそのものの再現というよりも、テキストの読書により喚起されたイメージの具体化という側面を持っており、読

者としての彼の想像力が入り込んでいるのである。

イフラントにおける読書する役者像は、「テキスト重視」というゴットシェート以来の方向性が、役者においてそれまでとは別のかたちで現れ出した結果としてとらえることができるだろう。すなわち彼の場合、レッシングやゲーテのようにテキストに「触れない」というかたちでこれを守るのではなく、逆に「読者」として深く関わることによって、テキストの重みを受け止めることが奨励されている。ひとつのテキストの読者が、テキストに依存しつつ想像力によってこれを常に超え出て行くように、イフラントにおける役者像も、テキストに深く取り組み、これを読み解きつつ、自らの解釈や想像力によってこれを超え出て行くような存在なのである。

終わりに

テキストは参照するにとどめてもっぱらアドリブに頼るゴットシェート以前の役者像、またアドリブを禁じられ、フィクション世界に「記号」としてしか関わることを許されないに18世紀後半の役者像に対して、イフラントにおける役者像は、フィクション世界に「読者」として関わる役者像である。

「外面的な記号」としての役者像ではなく、テキストを読み解く主体としての役者像には、より能動的にフィクション世界の構築に関与する回路が開かれてもいるだろう。イフラントの役者像に特徴的なこの主体的な部分は、彼が役者を「芸術家」と好んで呼んだこととも関係しているように思われる。彼はその演技論の中で、しばしば「役者 Schauspieler」でなく「芸術家 Künstler」という言葉を使った。二つの呼称のちがいは次のように説明されている。演技が人間の外面的な部分の模倣にとどまり、因習的な規則によって学び習得されうるようなものでしかないのなら、それはただの「手仕事 Handwerk」に近く、そのような演技しかししないのなら「Schauspieler」という呼称でもかまわない。それに対して「人間の内面やその情熱の動き」を繊細に再現して「人間を描く」ことは「芸術 Kunst」であり、「遊び Spiel」ではない。「だからそのように呼ばれてはならない。」³⁷⁾ 役者に心理学的な知ばかりを求める時代の風潮に対して、彼は、この営みのより創造的な側面を強調しようとしたのだ。描かれた人物像の人間性に迫ろうとする「読者としての役者」像は、「芸術家としての役者」のひとつの具体的なあり方でもあるだろう。

さらに言うならばそれは、フィクション世界の意味作用が複雑化してゆく、という流れとも関わっているのではないだろうか。演劇的なフィクションが、解釈され理解されるべき「読解」の対象として浮かび上がって来るという流れの中で、テキストを「読む」役者の登場は、本来必然的なことでもあったはずである。

役者として、また劇作家としても市民的な演劇文化の継承者であった彼は —『クセーニエン』で批判された「家庭的で市民的な」ジャンルは当時彼によって牽引されていた—、同時に、「偉大なもの」を掲げるワイマール古典主義の演劇文化とも良好な関わりを保ち続けた。彼はゲーテやシラーの作品に数多く出演し、ワイマール宮廷劇場の客演に際しても、ゲーテの『エグモント』の主人公を演じている。また1796年にベルリン王立劇場に就任すると、シラーの作品を定期的にレパートリーにあげ、自らその舞台に立った。³⁸⁾ ワイマール古典主義の作品に「読者」として関わる中で、彼はその理想主義的なプログラムの良き理解者ともなっていたのである。1800年前後の演劇文化の中で、彼は「家庭的で市民的な」ジャンルと「偉大な」ジャ

ンを橋渡しするような位置にあった。

18世紀の役者が、演劇的なフィクションを構築する主役の座を基本的にテキストに明け渡していたのに対して、19世紀になると、独自のテキスト解釈で観客に強烈な印象を与え、それによって自らの個性を際立たせて「スター」として脚光を浴びる役者たちが舞台を闊歩するようになる。³⁹⁾ イフラントにおける「読書」する役者像は、そのような新しい役者像への橋渡しにもなっているのである。

追記：本稿は平成24～28年度科学研究費補助金基盤研究A「啓蒙期におけるフィクション使用の多様な形態と機能に関する総合的研究」（課題番号：24242003、代表者：齋藤渉）による成果の一部である。

註

- 1) ゴットシェートの演劇改革については以下を参照。Erika Fischer-Lichte: *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 1. Von der Antike bis zur deutschen Klassik.* 3. Auflage. Tübingen 2010, S. 283-288; Horst Steinmetz: *Das deutsche Drama von Gottsched bis Lessing. Ein historischer Überblick.* Stuttgart 1987.
- 2) Erwin Kliever: *A.W. Iffland. Ein Wegbereiter in der deutschen Schauspielkunst. (Germanische Studien. Hft. 195.)* 1937.
- 3) Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer kritischen Dichtkunst.* Unveränderter reprografischer Nachdruck der 4., vermehrten Auflage, Leipzig 1751. Darmstadt 1982, S. 611.
- 4) Gottsched 1751/1982.
- 5) Johann Elias Schlegel: "Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters." In: *Canut.* Hrsg. von Horst Steinmetz. Stuttgart 1967, S. 86.
- 6) Vgl. Johann Gottlieb Benjamin Pfeil: "Vom Bürgerlichen Trauerspiel." In: Gotthold Ephraim Lessing: *Miss Sara Sampson. Ein bürgerliches Trauerspiel.* Hrsg. von Karl Eibl. Frankfurt a. M. 1971, S. 173-189, hier S. 184.
- 7) Gotthold Ephraim Lessing; Moses Mendelssohn; Friedrich Nicolai: *Briefwechsel über das Trauerspiel.* Hrsg. von Jochen Schulte-Sasse. München 1972, S. 55.
- 8) Vgl. Lichte 2010, 294-317.
- 9) "Xenien." In: *Schillers Werke.* Nationalausgabe. 1. Bd. Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1776-1799. Hrsg. von Julius Petersen und Friedrich Beißner. Weimar 1943, S. 309-360, hier S. 359.
- 10) Friedrich Schiller: "Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie." In: *Schillers Werke.* Nationalausgabe. 10. Bd. Hrsg. von Siegfried Seidel. Weimar 1980, S. 7-15, hier S. 8 f.
- 11) Ebd., S. 9.
- 12) Ebd., S. 8.
- 13) ワイマール古典主義の演劇観については以下を参照。Lichte 2010, S. 350-387.
- 14) 18世紀後半の演技論の展開については以下を参照。Wolfgang F. Bender(Hrsg.): *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren. Mit 21 Abbildungen.* Stuttgart 1992; Erika Fischer-Lichte: *Vom "künstlichen" zum "natürlichen" Zeichen, Theater des Barock und der Aufklärung. (Semiotik des Theaters: eine Einführung. Bd. 2)* 4. Aufl. 1999; Dies. 2010; Alexander Kosenina: "Psychologische Schauspielkunst." In: *Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen.* Berlin 2008, S. 147-162; Jens Roselt(Hrsg.): *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater.* 2. Auflage. Berlin 2009.
- 15) Denis Diderot: "Das Paradox über den Schauspieler." In: Roselt (Hrsg.) 2009, S. 137-147, hier S. 147.

- 16) Vgl. Fischer-Lichte 2010, S. 320-326; Kosenina 2008, S. 152 f.
- 17) Gotthold Ephraim Lessing: *Sämtliche Schriften. Bd. 9. Laokoon, Hamburgische Dramaturgie*. 1. Bd. Hrsg. von Karl Lachmann. Berlin 1968, S. 194 f.
- 18) Vgl. Kosenina 2008.
- 19) Vgl. Roselt (Hrsg.) 2009, S. 148-168.
- 20) Fischer-Lichte 1999; Dies. 2010, S. 325.
- 21) Johann Wolfgang von Goethe: Regeln für Schauspieler. In: Roselt (Hrsg.) 2009, S. 175-191, hier S. 182.
- 22) Ebd., S. 191.
- 23) Ebd., S. 181.
- 24) Fischer-Lichte 2010, S. 386.
- 25) Goethe 2009, S. 178.
- 26) Vgl. Alexander Kosenina: Nachwort. In: August Wilhelm Iffland: *Beiträge zur Schauspielkunst*. Mit einem Nachwort herausgegeben von Alexander Kosenina, S. 97. またとくに以下の研究では彼とその一派の演技法における「自然な」側面が（ネガティブに）強調されている。Eduard Devrient: *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*. Neuausgabe in zwei Bänden. Bd. 2. Berlin 1967, S. 13-31.
- 27) August Wilhelm Iffland: "Ueber den Vortrag in der höhern Tragödie." In: *A. W. Iffland's Theorie der Schauspielkunst für ausübende Künstler und Kunstfreunde*. Bd. 2. Berlin 1815, S. 152.
- 28) Johann Wolfgang von Goethe: *Briefe*. 11. Bd. 1796. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1892, S. 52 ff.
- 29) Klaus Gerlach: "Ifflands Kostümreform oder die Überwindung des Natürlichen." In: Ders.(Hrsg.): *Das Berliner Theaterkostuem der Aera Iffland. August Wilhelm Iffland als Theaterdirektor, Schauspieler und Bühnenreformer*. Berlin 2009, S. 11-29, hier S. 18.
- 30) August Wilhelm Iffland: "Ueber körperliche Beredsakeit." In: Iffland 1815, Bd. 2, S. 65-91.
- 31) August Wilhelm Iffland: "Ueber die Bildung der Künstler zur Menschen-Darstellung auf der Bühne." In: Iffland 1815, Bd. 2, S. 34-64, hier S. 37.
- 32) Ebd., S. 37 f.
- 33) August Wilhelm Iffland: "Ueber Darstellung boshafter und intriganter Characterere auf der Bühne." In: Iffland 1815, Bd. 1, S. 50-86, hier S. 54.
- 34) Ebd., S. 55 f.
- 35) Iffland 1815, Bd. 2, S. IV-XIII.
- 36) Vgl. Kliewer 1937, S. 92.
- 37) "Ueber die Bildung der Künstler zur Menschen-Darstellung auf der Bühne." In: Iffland 1815, Bd. 2, S. 37.
- 38) イフランドの演劇活動全般については以下を参照。Devrient 1967; Gerlach (Hrsg.) 2009; Kliewer 1937; Rudolf Weil: *Das Berliner Theaterpublikum unter A.W. Ifflands Direktion (1796 bis 1814)*. (*Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Bd. 44) Berlin 1932.
- 39) Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*. Bd. 2. *Von der Romantik bis zur Gegenwart*. 3. Aufl. Tübingen und Basel 2010, S. 5 f.