

Title	「劇中劇三部作」における即興演出と叙述テキストの関係性について
Author(s)	菊池, 正和
Citation	言語文化研究. 40 P.61-P.82
Issue Date	2014-03-31
Text Version	publisher
URL	https://doi.org/10.18910/27612
DOI	10.18910/27612
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

「劇中劇三部作」における即興演出と叙述テキストの 関係性について

菊池 正和

Il rapporto tra la recitazione a soggetto ed il testo narrativo nella trilogia del teatro nel teatro di Pirandello

KIKUCHI Masakazu

Summary: Dal punto di vista teatrale la fine di Ottocento è un periodo complesso, in cui si intrecciano “il teatro del grande attore”, “il maturo della drammaturgia” e “la nuova figura del regista”. Ma, c’era un ritardo storico della scena italiana rispetto all’ Europa. Infatti, in Italia la regia si afferma solo negli anni quaranta di Novecento.

Questo lavoro intende chiarire la ragione dello sviluppo ritardato della scena italiana, esaminando il rapporto autore-attore-regista nella trilogia del teatro nel teatro di Pirandello. È sorta dialetticamente la nuova direzione di regia dal conflitto tra la recitazione a soggetto ed il testo narrativo nella sua trilogia.

キーワード: イタリア演劇, ルイジ・ピランデッロ, 劇中劇

1. はじめに

本稿では、ルイジ・ピランデッロ (1867-1936) の「劇中劇三部作」、とりわけ *Sei personaggi in cerca d'autore* (『作者を探す六人の登場人物』, 初演 1921, 以下 *Sei personaggi* と略記) と *Questa sera si recita a soggetto* (『今宵は即興で演じます』, 初演 1929, 以下 *Questa sera*) の 2 作品を取り上げ、作品中に現れる即興演出と叙述テキストの関係性や役に対する俳優の演技論を考察する。これは、20 世紀前半のイタリアを代表する劇作家の作品のうちに、劇作家－俳優－演出家の 3 者間の力学を検討することにより、現代ヨーロッパ演劇史の趨勢に遅れたイタリア演劇の事情や特殊性を分析するという研究課題の一環である。

19 世紀後半のヨーロッパ演劇をめぐる変化は、劇作法の成熟に端を発している。新しく台頭してきた中産階級の娯楽や気晴らしへの欲求が劇場芸術の商業化と結びつき、ウェルメイド・プレイの濫造やカフェ・シャンタン、カフェ・コンチェルトの隆盛が起こる一方で、イブセンやストリンダベリ、チェーホフなどの叙述テキストのうちに、自然主義を基盤にして、市民の生活状況や倫理観についての自己批評や省察を促す劇作法が登場してきたのである。そしてこ

の自然主義の劇作法は、俳優にはそれまでとは異なるタイプの演技を要求するとともに、演出家という新しい職能を誕生させることになる。叙述テキストに含まれる台詞や身振りの写実的な指定を精確に再現・可視化するためには、当時の巡業劇団の俳優がしていたように、観客の存在をあからさまに意識して、正面を向いて高揚した朗誦調で演技することは認められなかったし、また、装置や照明、美術や音響などの効果を駆使して舞台上に現実のイリュージョンを顕現させるためには、舞台制作に関わる指針を定め、劇場芸術としての全体を美学的に統括する役割が必要とされたのである。こうして19世紀後半のヨーロッパ演劇は、看板俳優の技量に依拠する割合が相対的に減少し、戯曲の劇作法とその再現に奉仕する演出家へと比重が移ることになる。

ところが20世紀に入ると、自然主義偏重の劇作法や演出に対する反発から、象徴主義的な演出の可能性や前衛的な演劇実験が模索されることになる。舞台美術や照明といった視覚性の重視や、第四の壁を通しての窃視者であった観客の劇的行為への取り込み等に特徴づけられるこの新たな演劇状況において、叙述テキストである戯曲は演劇を構成する1要素へと後退し、それまで劇作家の作品を舞台上で複製する奉仕者であった演出家が、独自の作品を表現する創造者へと変貌する契機を孕むことになるのである。また俳優に関しては、こうして圧倒的に主導権を握ることになった演出家の下で、その身体の現前性が演出の根源的要素であると見做される一方で、役柄の表面的な模倣や勝手な解釈は批判にさらされることになる。

以上が19世紀後半から20世紀前半にかけてのヨーロッパ演劇史の趨勢であるが、イタリアに限っては、巡業劇団の看板俳優中心の演劇から、劇作法の成熟を経て演出家の演劇へという移行がかなり遅れることになる。実際、近代的な意味における演出家の誕生は、他のヨーロッパ諸国と比べて70年ほど遅れている¹⁾。それでは、イタリア演劇の如何なる事情や特殊性がこの遅滞の要因となったのであろうか。また、この遅ればせながらの現代演劇への移行は、どのような経緯で、如何なる演劇人の手によって成し遂げられたのか。次章以降では、当時のイタリア演劇の状況を詳細に論述しつつ、劇作家－俳優－演出家の3者間の力学に留意しながら、こうした問いの解答に迫ってみたい。

1. 19世紀後半から20世紀前半にかけてのイタリア演劇の状況

1.1 俳優の身体性への依存と座長制度

19世紀後半のイタリア演劇界の状況を俯瞰する前に、約1世紀遡っておきたい。イタリア演劇史上、大きな転換点の1つとなったコンメディア・デッラルテ (Commedia dell'arte) から

1) Alonge (2008: 239)。ヨーロッパにおける近代的な演出家の出現時期については諸説あるが、本論では、1874年からのゲオルク二世率いるマイニンゲン一座のヨーロッパ巡業や1887年のアンドレ・アントワヌによる自由劇場設立を根拠に、1870－80年代をヨーロッパにおける演出家の誕生時期と想定し、一方、イタリアにおける演出家の登場については、1940年代後半からのルキノ・ヴィスコンティの演出やジョルジョ・ストレーレルのミラノ・ピッコロ座における活動の時期を想定している。

の脱却と劇作家カルロ・ゴルドーニ(1707-93)による演劇改革である。俳優の即興的なラッツィ²⁾とアクロバティックな身体的演技で成立以来活況を呈していたコンメディア・デッラルテも、18世紀の半ばには既にマンネリズムに陥り疲弊していた。隅々まで台詞が書かれた台本を持たなかったために、いきおい演技は場当たりのものとなり、台詞によって心情の機微を表現できなかったことがその主因であった。この言語芸術としての側面から演劇を改革したのがゴルドーニである。俳優たちに、その類型的な人格を明示する仮面の使用をやめさせるとともに、自らの書いた台本をすべて記憶させて上演に臨んだのである。このゴルドーニの改革を、本稿が射程とする即興演出と叙述テキストとの対立の出発点として参照しておきたい。

こうしてストックキャラクターを表象する仮面の使用は廃止されたものの、個々の俳優が持つ登場人物のレパートリーとしての「役柄」³⁾の慣行とそれに依存した配役は、その後も他のヨーロッパ諸国と比べてかなり長く残ることになる。その要因は、コンメディア・デッラルテの伝統のほか、当時のイタリアの巡業劇団の構造やその経済性に求めることができる。19世紀の巡業劇団は一般的に「座長」(Capocomico)の所有物であった。演目の決定や配役から、他の俳優や背景画家との契約までを一手に引き受けていた俳優兼経営者としての座長を筆頭に、役柄に基づいた階層構造が成立していたのである。経営的には厳しく、俳優たちは着用する衣装さえも自前で用意しなければならなかった。そのうえ、上演は限られた層の常連客を対象としていたために、再演が難しく、多様な演目を準備する必要があった。こうした状況において、俳優たちは職業的な効率性のために役柄の制度を維持するのである。すなわち、自らが演じる役柄に特化することで、数多くの演目への対応が可能になり、衣装代も節約することができたのである。また、当時の巡業劇団の設備では美術や照明も貧弱で、舞台上に現実のイリュージョンを作り出すことも、照明効果を用いて登場人物の心情や劇の基調を表現することもできなかった。こうした条件下で、俳優の表情や声、体躯といった身体性やその技量に強く依存する「俳優の演劇」(teatro dell'attore)が賞賛されたのである。また、エレオノーラ・ドゥーゼ(1858-1924)やトンマーゾ・サルヴィーニ(1829-1915)のように国際的に活躍するスター俳優の存在も、この傾向に拍車をかけることになった。

この「俳優の演劇」の隆盛のまま、イタリア演劇の19世紀は幕を閉じることになる。マイニンゲン一座のゲオルク二世や自由劇場のアントワーヌ、モスクワ芸術座のスタニスラフスキーのように、自然主義を基調に、看板俳優による独善的な演技や役柄に依拠した配役を排し、原作戯曲に忠実なアンサンブル演劇を実践する「演出家」はイタリアには現れないのである。先に触れた「座長」はその名が示す通り(Capo「頭」+comico「俳優」)俳優の一員であり、たとえ他の俳優に演技の指導をしたり、舞台の背景画を注文したりすることがあったとしても、

2) コンメディア・デッラルテの定型化した滑稽な所作やギャグ。

3) 演じる登場人物への適性によって配役を決めるのではなく、イタリアであれば il primo attore (主演男優)、la prima attrice (主演女優)、il brillante (快活な二枚目役)、il caratterista (性格俳優)、il promiscuo (悲劇から喜劇までこなす俳優)など、俳優の役割と序列が決まっていた。

それは芸術的意図を達成するために舞台制作に関わるあらゆる指針を決定し、外側から全体を統括・指揮する演出家とはかけ離れた存在であった⁴⁾。

1.2 即興性の指向と新たな劇作家兼座長の出現

20世紀に入ると、世界大戦へと向かう不安定な社会状況の中で、実証主義への反動や行き過ぎた合理主義への疑念が、ヨーロッパの芸術全般において、心理的な不安を象徴するような様式や歴史的前衛といわれるような実験主義を生み出すことになる。演劇においても、自然主義への反発・反動がこの時期に表出してくることは先に述べた。イタリア以外のヨーロッパ諸国においては、こうした声や態度は、主に演出家や理論家の側から表明される。それぞれ俳優の経験もあるラインハルトやメイエルホリド、クレイグなどである。彼らは戯曲から離れた非リアリズム様式での演出を志向し、象徴的あるいは表現主義的な美術や装置を採用して、スペクタクル性の高い舞台を構築した。

これに対してイタリアでは、詩人や作家の劇作法において、自然主義とは異なるアプローチが提案されることになる。まず20世紀の初頭には、ガブリエーレ・ダンヌンツィオ(1863-1938)がギリシャ神話や古い民間伝承などから題材を得て、韻文で戯曲を発表する⁵⁾。反写実的な新しい詩的演劇の創造を目指したこれらの戯曲は、大女優ドーゼによっても演じられ、ある程度の成功は収めたものの、ヨーロッパの演劇史に足跡を残すまでには至らなかった。次に1910年代後半頃から、ルイジ・キアレリ(1884-1947)の*La maschera e il volto* (『仮面と素顔』, 1916) やロツン・ディ・サン・セコンド(1887-1956)の*Marionette, che passione!* (『何たる情熱、操り人形ども!』, 1917) に代表される、滑稽さと残酷さを特徴とした「グロテスク劇」が現れる。家庭や社会を舞台にした姦通劇のテーマ自体は19世紀的な市民劇の枠組みを踏襲しているものの、「仮面」や「操り人形」に象徴される空虚な人間存在の指摘と、彼らが生きる残酷で虚構的な社会の告発は、反自然主義に傾き、ピランデッロの劇や不条理演劇を準備しているように思われる。

しかし何といても、演劇史のみならずヨーロッパの芸術全般に大きな影響を及ぼすことになるのが、イタリア発の前衛芸術運動である未来派の活動である。1909年2月20日、パリの日刊紙フィガロに*Manifesto del Futurismo* (『未来派創立宣言』, 1909) がフィリッポ・トンマーゾ・マリネッティ(1876-1944)によって起草される。それを契機に、過去の芸術の否定・追放と、近代化・機械化の成果を取り入れた未来志向の芸術の創造を謳った「宣言」(Manifesto)を次々に発表する形で、諸芸術の改革運動が展開されることになる。演劇においても、1915年に出された*Il Teatro Sintetico* (『未来派総合演劇宣言』)の中で、同時代の劇作

4) 本稿の冒頭で、演出家という職能の誕生が劇作法の成熟と不可分の関係にあることを指摘したが、19世紀末のイタリアにおいては、ジュゼッペ・ジャコーザ(1847-1906)の戯曲が、家族の問題や社会階層の上昇への意志などを取り扱っているという点で、イブセンと共通する関心や劇作法を示していることを挙げるにとどめておきたい。

5) *La figlia di Iorio* (『イオリオの娘』, 1904) や *Fedra* (『フェードラ』, 1909) などがある。

法はすべて「冗長で分析的で静止的」であると退けられ、劇的表現の「総合」や「同時性」が提唱される。未来派が提唱するこの「総合演劇」(*Il teatro sintetico*)とは、「極めて短いわずかな数分間のシークエンスの中に、無数の状況や感覚、観念や印象、事実や象徴を凝縮したもの」(*Marinetti 2009: 133-134*)である。台詞はコミュニケーションレベルにおいてかみ合わなかったり、非言語的な音響となったり、あるいは全くない場合さえある。プロットの論理的な展開や登場人物の心理描写などはほとんど見られない。

未来派は自らが提唱するこの「総合演劇」を、「未来派の夕べ」と称するパフォーマンス集会において実践することになる。そこでは、こうした戯曲の上演に加え、「宣言」の発表やコンサート、詩の朗読や視覚芸術の展示が同時に行われた。この「夕べ」においては、舞台上から観客を挑発し、実際に乱闘になることもあったという。ここに、未来派の運動がヨーロッパ演劇にもたらした最も大きな変革としての演劇空間の拡大と観客の劇的行為への取り込みを指摘することができる。1913年に発表された *Il Teatro di Varietà* (『ヴァラエティ演劇宣言』)には、次のような主張がみられる。

ヴァラエティ演劇は観客の協力を活用する唯一の演劇である。そこでは、観客は愚かな窃視者として静かにじっとしているのではなく、オーケストラの演奏に合わせて歌ったり、当意即妙の冗談を飛ばしたり、俳優たちと陽気な会話を交わしたりしながら、騒々しく劇的行為に参加するのである。…(中略)…そして、観客がこうして俳優たちの想像力に協力するので、劇行為は舞台上とボックス席、平土間席で同時に展開することになる。

(*Marinetti 2009: 127*)

ここに推奨されている観客の劇受容の在り方と演劇空間の拡大、複数の劇行為の同時性は、その後のダダイストやソビエト・アヴァンギャルド、後に詳述するピランデッロ等の劇作法にも大きな影響を及ぼすことになる。

20世紀最初の四半世紀に前衛芸術が目指した方向性は、芸術や虚構の領域への現実や生の流入であったと思われる。未来派が即興性を媒介にして導入した舞台と客席との境界の廃止や観客の劇行為への取り込みは、まさにそのための方法論であり、一種の「演出」であったと考えられる。ただし、*Alonge (2008: 246)* も指摘しているように、マリネッティら初期の未来派は、同時代のヨーロッパで活躍し始めていた「演出家」の存在を感知していなかったようである。未来派が追求したのは、あくまでも新たな「劇作法」であった⁶⁾。

イタリアに近代的な演出家が現れる前段階として、もう1つ劇作家の側からのアプローチを紹介しておきたい。それは劇作家兼座長の出現である。マルコ・ブラーガ(1862-1929)は1912年から15年までミラノでマンゾーニ劇場の市立劇団の座長を務め、ダリオ・ニコデー

6) しかし、未来派の中でも舞台装飾家のフォルトゥナート・デペーロやエンリコ・ブランポリーニなどが演出に及ぼした影響は大きかったことを付言しておきたい。

ミ(1874-1934)も1921年に自らの劇団を立ち上げて巡業上演を行った⁷⁾。前章で述べたように、それまで巡業劇団を預かっていた座長は、俳優兼経営者としての役割を果たしていただけで、上演する戯曲の劇作法を熟知していたわけでもなければ、外側から上演の全体を統括・指揮する術を持っていたわけでもなかった。それが、こうして劇作家が劇団の座長となることで、戯曲の劇作法の舞台上での実現には少なからず好影響があったと思われる。しかし反面、戯曲の忠実な複製に拘るあまり、舞台の制約や上演の文法に従って演技をする俳優たちとの衝突や、演出が自然主義の次元に停滞するといった弊害があったことも予想される。

ここまで本章では、19世紀後半から20世紀前半までのイタリアにおける演劇状況を跡付けてきたが、イタリアにおいて近代的な意味での「演出家」が現れるためには、劇作家－俳優－演出家3者の関係性を徹底的に探究した、ピランデッロの「劇中劇三部作」の経験を経なければならぬ。

2. 作者を探す六人の登場人物

2.1 俳優・演出家への不信と「劇中劇三部作」

既に小説家として文壇に名を馳せていたピランデッロが、50歳を前にして本格的に劇作に手を染めたのも、上述のような看板俳優中心のイタリア的な演劇風土の中においてであった。初期の方言劇や1910年代の姦通をモチーフにした市民劇などは、アンジェロ・ムスコ(1871-1937)やルッジェーロ・ルッジェーリ(1871-1953)といった看板俳優に多分に依存していた。彼らの特徴や身体性を考慮に入れて劇作をしていたほどである。

しかし、作家としてのピランデッロは元来、叙述テキストを舞台上で具現化する媒介としての俳優の存在に必ずしも満足していなかったようである。1908年の評論 *Illustratori, attori e traduttori* (『挿絵画家、俳優、翻訳家』)において、「あいにくいつも、上演の物質性において、劇作家とその被造物の間には第3の不可避の要素が必ず導入される。それは俳優である」(SPSV 1993: 215)と述べたうえで、1918年の評論 *Teatro e letteratura* (『演劇と文学』)では「劇場で見られるものは、ドラマの舞台上の翻訳(una traduzione scenica)以外のものではありえない。多くの俳優がいれば、多くの翻訳が生まれる。いかに俳優たちが忠実に巧みに演じたとしても、それは翻訳の常で、いつも必然的にオリジナル(l'originale)に劣ることになる」(SPSV 1993: 1023)と俳優の介在への不信を表明している。ここで「オリジナル」と「翻訳」という用語を使っているのは偶然ではない。劇作家ピランデッロにとっては、叙述テキストだけがオリジナルであり、舞台上の制約や要求の内側で俳優の声と身体を媒介にした表現は、価値の一部が損なわれた翻訳に過ぎなかったのである。この俳優への不信が、*Così è (se vi pare)* (『その通り(あなたがそう思うなら)』, 1917)や *Il berretto a sonagli* (『鈴付きの帽子』, 1918)といっ

7) Schino(1992: 135).

た佳作戯曲群の上演に成功していた1918年の段階でも持続していたという事実は興味深い。その成功にも関わらず、舞台芸術の本質的なコード、すなわち俳優の身体性による媒介や上演の様式を方向付ける演出に疑念を抱き、叙述テキストである戯曲を上位に置いていたことになる。

劇作家ピランデッロの俳優や演出家に対するこうした不信が、既成の戯曲との差異性を明確に示し演劇界に衝撃を与えた *Sei personaggi* をはじめとする「劇中劇三部作」を生み出す一因となった。自身の戯曲集 *Maschere Nude* (『裸の仮面』) の1933年度版に付した序言の中で、初めてピランデッロは *Sei personaggi* と *Ciascuno a suo modo* (『各人各様に』、初演1924、以下 *Ciascuno*)、*Questa sera* を「劇中劇三部作」という表題の下にまとめたが、その理由を、「(これらの3作品が) 登場人物や俳優、劇作家そして制作責任者-座長、あるいは演出家といった、演劇を構成する全ての要素間で起こりうるあらゆる衝突を表現しているからである」(括弧内は筆者、以下同様) と述べている。この「劇中劇三部作」は、これまで確認してきたヨーロッパとイタリアの演劇状況、すなわち一方に近代演劇の改革者としての演出家の出現があり(ピランデッロが「制作責任者-座長、あるいは演出家」(*direttore-capocomico o regista*) と併記しているのは、当時のイタリアの状況を反映していて興味深い)、他方に趨勢に乗り遅れた俳優中心の演劇があるという状況において、劇作家の側から提出された回答という見方ができるのである。

2.2 劇作家の優位性

「劇中劇三部作」の第1作目となる *Sei personaggi* は、作者の精神の内に生を享けたが、芸術の世界から締め出された「登場人物」が、幕もセットもない裸の舞台で稽古中のある劇団のもとを訪れ、自らの生の芸術的な実現を求めて座長や俳優たちと葛藤するという筋立てのもと、観客の眼前で行われる即興劇という形式をとる。劇中劇の手法を用いることで、ドラマの材料が座長や俳優たちの合議の内にどのように処理され、舞台上で演劇がどのように生起するののかというテーマを扱うこの作品は、結果として劇行為の虚構性を暴露し、現実と虚構、登場人物と俳優との間の実存的な緊張関係を根底から問い直すことになった。

しかし先に述べたように、劇作家ピランデッロが *Sei personaggi* を創作した目的は、舞台上で俳優や演出家と衝突することであったと思われる。自らの書いた叙述テキストが俳優の身体性や演出によって翻訳され変質してしまう状況への抗議を表明したかったのだ。そのために作者は「登場人物」を舞台に送り込むのである。通常の演劇では、戯曲の中の「登場人物」が直接舞台に立つことはない。「登場人物」が忠実に具現化・造形化している作者の言説やイメージも、すべて生身の俳優によって翻訳されて演じられることになる。そこで *Sei personaggi* においては、虚構性や象徴性の純度を高めた「登場人物」という存在を、本来それに自らの身体と声で現実的な生命を与える「俳優」から敢えて切り離し、独立した形で対峙させるという

状況を作ったのである。実際、舞台に赴いた「登場人物」は「作者」を探しているといいながら、「座長」にその代行を願い出るのである。Taviani (1997: 72) は「*Sei personaggi*」の原作に忠実な上演のためには、登場人物を遠くから見守る詩人の役も含めなければならない」と正当に指摘しているが、「登場人物」と「座長」・「俳優」との衝突の背後には、劇作家の叙述テキストと、俳優・演出家の「上演のエクリチュール」(Une écriture de la représentation)⁸⁾とでも呼ぶべき舞台上での即興演出との対立があるのである。

それでは、叙述テキストの具現者である「登場人物」と対峙することになる「座長」や「俳優」の即興演出とはどのようなものであろうか。だが、その前に指摘しておきたいことは、この戯曲に登場する「座長」は、もはや俳優兼の座長ではなく、制作責任者-座長 (direttore-capocomico) として、俳優たちに稽古をつける存在だということである。演出家主導の演劇への移行という当時の状況をピランデッロは感じ取っていたといえるだろう。一方、俳優に関しては、プライドだけは高いがプロ意識に欠け、戯曲にも座長の演出にも敬意を払っているようには見えない。さて、劇の冒頭に示唆的なシーンがある。座長や俳優たちがある戯曲⁹⁾の舞台稽古をしているシーンである。

プロンプター：(台本を読みながら) 第一場、レオーネ・ガーラ、グイード・ヴェナンツィ、ソクラテスことフィリッポ…。(座長に) ト書きも読まなくてははいけませんか？

座長：勿論そうですよ！読んでください。あなたにはそのことを何度も言ったつもりですがね。

… (中略) …

主演俳優：(座長に) 失礼ですが、本当に私は頭にコック帽を載せなければなりませんか？

座長：(その抗議に苛々して) そう思いますかね！そこに書いてあるんですから！ (台本を示す)

(MN² 1993: 676)

ここでプロンプターや主演俳優が表明している疑念や抗議は、劇作家の書いたト書きに向けられている。叙述テキストの一部であるト書きは、舞台上で表現を作り上げていく彼らにとって必要不可欠なものではない。むしろ劇作家による舞台への不法侵入であると告発しているのである。これは、1905年にCraig (1962: 149-151) が『劇場の芸術 - 第一対話』において、「演出家がト書きから学ぶものは何もない。… (中略) …劇作家がト書きを指定するとき、彼は演出家の領分を侵害している」と表明したものと全く同じ種類の抗議である。それに対して座長は、自らも同様の反発を感じながらも、この時点ではまだ劇作家の叙述テキストを演劇構成のための補完要素として受け入れているようである。しかし、その後「登場人物」の願いを聞き入れ

8) Dort (1986: 18-21).

9) ピランデッロ自身の1919年の戯曲 *Il giuoco delle parti* (『役割の遊戯』) である。

て彼らのドラマを舞台に載せることになり、座長は「父親」と一緒に一種のカノヴァッチョ¹⁰⁾を作ると、プロンプターに役割の変更を打診する。

座長 : (プロンプターに) あなたは取りあえず位置についてください。これを見てください。一幕ごとに書かれた場面の大筋です。(何枚かの紙を手渡す) ちょっとあなたには仕事をしてもらう必要があります。

プロンプター : 速記ですか？

座長 : (嬉しい驚きで) これは素晴らしい！ 速記がお出来ですか？

プロンプター : 台詞を囁くのはどうも苦手ですが、速記ということであれば…。

座長 : そいつはますます結構！ … (中略) …場面ごとにしっかり聞いておいてください。少しずつやっていきますので。そして台詞をしっかりと書き留めてください。少なくとも重要なやり取りは漏らさずに！ (MN² 1993: 709)

このプロンプターから速記者への役割の変更は、叙述テキストと即興演出との対立を考えるうえで非常に興味深い。本来、劇作家によって予め書かれた台詞やト書きを俳優に読み聞かせる役割であったはずのプロンプターが、舞台上で「登場人物」と座長・俳優の合議の下に一場面一場面創られていく台詞を書き取っていくのである。まさに即興演出へと座長が完全に舵を切った瞬間であった。

こうして、「登場人物」が断片的に物語るドラマをもとに、座長と俳優たちが舞台上で即興的に場面を創造していくことになる。しかし、「登場人物」がその存在において具現化・造形化している劇作家の言説・イメージは、舞台におけるリアリズムの制約や俳優たちの真率さを欠く翻訳行為、座長による台詞の変更等のうちには実現されず、その度に「登場人物」は当惑や違和感、憤慨などを表明することになる。それは取りも直さず劇作家ピランデッロの、俳優や座長に対する疑念や反発の表明であった。

ここまで確認してきたように、「劇中劇三部作」第1作目の *Sei personaggi* は、演劇を構成する劇作家－俳優－演出家3者間の力学を劇作家の視点から検討し、叙述テキストの中心性と劇作家の優位性を主張するものであった。続く第2作目の *Ciascuno* では、叙述テキストと即興演出というテーマは後退し、俳優論の領域にも立ち入らないのであるが、第3作目の *Questa sera* では、舞台上の創作行為における叙述テキストの必要性の有無を主題に、即興演出と叙述テキストの対立が再び取り上げられることになる。さらにそこでは、新たな俳優像・演出家像が提示され、この問題に関するピランデッロの認識に変化が見られるのである。この変化を検証することで、イタリアにおける「演出家の演劇」への移行の過程を跡付けることが本稿の目的であるが、*Questa sera* の詳細な分析に入る前に、劇作家ピランデッロに転向を促

10) コンメディア・デッラルテで使われた、大筋やアクションの筋だけが書かれた定型化した筋書き集。

す契機となった2つの経験を指摘しておきたい。

3. ローマ芸術座とベルリン演劇体験

3.1 ローマ芸術座における座長体験

1929年に執筆された *Questa sera* は、ピランデッロ自身のローマ芸術座における座長体験 (1925-28) と、その解散後「自発的に亡命していた in una sorta di volontario esilio」(Tinterri 2009: 20) ベルリンにおける、当時の最先端の演出法や舞台装置の影響のもとに生まれた作品である。*Sei personaggi* は、演劇を構成する3つの要素である劇作家-俳優-演出家のうち、劇作家の優位を主張する戯曲であったが、皮肉なことにこの作品の国際的な成功によって、ピランデッロは残る2つの要素、演出家と俳優の重要性に目を開かされることになる。最初の衝撃は1923年4月10日のピトエフ演出による *Sei personaggi* のパリ公演であろう。この演出家は「登場人物」を荷物用エレベーターに載せて舞台の上部から登場させた。*Sei personaggi* を、そしてピランデッロの名を演劇の世界に轟かせることになる、この有名な演出案に当初ピランデッロは難色を示したという。Giudice (1980: 368-369) は、その理由をピランデッロの自然主義に帰し、次のように推測している。

それに「登場人物」の空からの来訪は、彼の喜劇が湧き上がってきた着想とは全然合致していないように思われたに違いなかった。「登場人物」との最初の出会いは、象徴的ではなく具体的な性質の幻覚の中で起こった。彼らは書斎の薄暗がりの中に現れ、彼に話しかけてきたのだから、劇場の出入り口から登場し、案内係によって来訪を告げられるのが至極当然であった。喜劇をその枠に押し込もうとする主知主義的で抽象的な象徴性は、彼には馴染めなかったのだろう。

劇作家ピランデッロは *Sei personaggi* において、作者の精神の内に誕生した「登場人物」やそのドラマを、そのままの状態に舞台上に上げたかったのだ。この時点でのピランデッロは、ピトエフの演出が「登場人物」に象徴性を付与することを勝手な翻訳であると恐れ、批判していたに違いない。ところが、このピトエフの演出は大成功を収め、ピランデッロ自身も *Sei personaggi* の改定の際にはそこからいくつもの演出を取り入れることになる¹¹⁾。またその後も、1924年のデュランによる *Così è (se vi pare)* の演出では、窺い知れない「真実」の探求を象徴した「長くて暗い漏斗状の舞台装置」が用いられたり、翌25年のピトエフによる *Enrico IV* (『エンリーコ四世』, 1922) においては、主人公が「部外者の存在によって脅かされるたびに舞台が地震のように揺れ」(Giudice 1980: 371-372) たりと、ピランデッロの意に反した

11) 冒頭のシーンでのピアノの演奏や踊りだす若い俳優たち、「座長」の到来を知らせる「現場監督」などがピトエフの演出の影響に帰せられる。

象徴主義的・表現主義的な演出が成功を収めるのを目の当たりにすることになる。

そうしている間に、ピランデッロ自身が座長として俳優たちの間に入っていくことになる。1924年の終わりに、ピランデッロを含む数名の作家と俳優、舞台美術家、出版者の合わせて12名が出資して「ローマ芸術座」を設立する。このローマ芸術座は、常設劇場による定期公演を目指すものの、財政難のため間もなく国外に巡業に出ることになり、結局わずか3年半ほどの活動で幕を閉じることになる。短い期間ではあったが、このローマ芸術座での座長体験を通してピランデッロは演出法を学び、俳優を理解することになる。再び Giudice(1980: 472)を引くと、座長時代におけるピランデッロの演出法は、「イタリアの伝統に基づく無規律で即興的で、それでいてしばしば個々の俳優（サルヴィーニやザッコーニ、ドゥーゼ）の天才的な演技と、マイニンゲン一座から始まってアントワヌの自由劇場やベルリンのドイツ座、モスクワの芸術座に至るまで、俳優たちの忍耐強い準備に裏打ちされ、すでに厳格な発展を遂げていたヨーロッパの新しい演出学派の演技との中間の方法を探求する」というものであった。第1章において確認したヨーロッパの演出史に位置づけると、19世紀後半の、自然主義を基調として劇作家の叙述テキストに忠実な演出法に、イタリアの俳優の技量に対する信頼を組み合わせたものであることがわかる。ピランデッロの演劇観における劇作家の中心性は変わらないが、俳優に対する認識は変わってきているように思われる。

それでは、ピランデッロは俳優たちにはどう接していたのであろうか。Bragaglia(1938:38)は、ピランデッロがよく俳優たちに「登場人物に降りていく」(calarsi in un personaggio)よう指示していたことを回想している。ラインハルトの弟子で *Questa sera* のイタリア初演の演出を担当することになるサルヴィーニが、「芸術座を立ち上げた当初、ピランデッロは俳優たちにロシア演出学派の演技システムの講義を行っていた」(Giudice 1980 : 473)と証言していることを考え合わせると、ピランデッロの俳優論は、登場人物との同化の瞬間を本質的なものとみるスタニスラフスキーのシステムに近接したものであったと考えられる。また、俳優に自作の戯曲を読み聞かせる時には、ピランデッロ自身が俳優になり、登場人物の中に入り込んでいたことを何人もの友人が証言している¹²⁾。

ローマ芸術座での座長体験は、ピランデッロに演出家や俳優の視点を付与しただけではない。劇作家ピランデッロとしても、実践の場で多くの劇作法を試みることができたはずだ。それはまさに新しい言語の獲得であったといえる。ローマ芸術座設立のためにオデスカルキ館の改装をしていた時期から舞台美術家として付き添ってきたヴィルジリオ・マルキは、この座長体験をピランデッロのその後の作品と結びつける。

12) Giudice (1980: 474-475) が、Bragaglia や Niccodemi の証言を紹介している。

私たちは彼（＝ピランデッロ）から新しいイメージが、新しい考えが、新しい情熱が生まれるのを見た。こうしたものから数多くの多様な劇が、新しい神話劇やとても新奇なドラマが芽生えていったのだ。

(Marchi 1981: 15)

ここまで *Sei personaggi* の国際的な成功からローマ芸術座における座長体験までを跡付けてきた。演劇構成の3つの要素である劇作家－俳優－演出家に対するピランデッロの認識はどのように変わっただろうか。ピランデッロ自身の言葉の内に確認しておこう。ローマ芸術座を率い始めて数か月後、パリ巡業中に受けたインタビュー¹³⁾の中で、劇団の指導者としての持論を質問されたピランデッロは次のように答えている。

作者を裏切るな (*Ne pas trahir l'auteur!*) ということです。私は観客の興味を引くような、とても素晴らしい戯曲作品を見つけると、その作品を研究して、作者が言いたかったことを完全に自分のものとして感じられるように努めます。こうした予備作業の後で、私は劇団員たちにテキストを読み聞かせるのです。必要があれば何度でも読みます。作品について俳優一人ひとりと話し、それぞれが演じることになる登場人物の性格を彼らの中に注ぎ込むように努力します。そして私が俳優の精神の中に登場人物の精神を、移し替えるのではなく、「挿入する」(*inséré*) ことができ初めて稽古を始めるのです。

(Alonge 2010: 101)

また、俳優の個性に対する演出の主導権をめぐる、インタビューは次のように続く。

－あなたは俳優たちから彼らの個性を完全に取り去ってしまうのですか？

－必要ですね。自己規律が必要です。作者に仕えるために、彼を裏切らないために服従することが必要です。私たちは作品の従順な解釈者なのですから。

－しかし、利己主義的なイタリアの俳優が、こうした考え方に容易に従うとは思えませんが？

－彼らにとっては難しいでしょう。しかし必要なのです。…(中略)…われわれは休みなくこの世界で働いて生きているのですから。私は、私の指示や私の構想に基づいて創造された舞台装置や、衣装や照明、実際の上演やその円滑な進行、そして成し遂げるべき芸術的使命を持ったこの劇団の繁栄にまで気を配らなければならないのです。(Alonge 2010: 101)

このピランデッロの表明には、当時のヨーロッパを席卷していた、舞台装置や照明等の効果を駆使してスペクタクル性を高めた演出法に与する部分は全くない。むしろ、演出家も俳優も劇作家の叙述テキストの忠実な解釈者であるとしている。一方で、ピランデッロがもはや一劇作家の視点だけではなく、演出家－制作責任者の視点をも持ち合わせていることが、俳優に

13) 1925年7月9日、Jean Barreyreによる *Candide* 紙のインタビュー“Pirandello, animateur”より。

対する演技指導や、拡大した自意識（「私の」指示、「私の」構想）を持って上演や劇団運営に従事する態度から窺える。また、俳優に対しては、あいにくいつも介在しては自らの戯曲の価値を減じる翻訳者という評価から、真摯に向かい合い戯曲の精神を注ぎ込むとともに、厳格に統制することで、一緒に芸術的使命を達成することができる仲間という評価に変化していることなどが指摘できる。

3.2 ベルリンの演劇状況

1928年のローマ芸術座解散後、国内の演劇状況に失望したピランデッロは、イタリア演劇界に対する抗議とそこへの近い将来の凱旋を期して、まずベルリンに、そして1930年以降はパリに居住することになる。とりわけベルリンでの演劇体験は、彼の演出観や俳優観に新たな要素を付け加え、それが *Questa sera* 執筆の直接の契機となる。

ピランデッロが渡った当時のベルリンは、ヨーロッパでも最も活況を呈していた演劇の中心地であった。完璧に整備された常設劇場が何十とあり、そこではラインハルトやピスカートアといった演出家が上演を掌る唯一の創造者として君臨していた。俳優たちには厳しい規律を課し、演出の魔法を実現するために大掛かりな舞台装置を駆使して劇場全体を一種の祭式空間へと変貌させていたのである¹⁴⁾。当時のこうしたドイツの演劇状況について、ピランデッロは *Alvaro* によるインタビュー¹⁵⁾ に次のように答えている。

私はその規律と有している申し分のない資財のためにドイツ演劇に感服しています。こちらでは、舞台監督はあらゆる技法的な奇跡を成し遂げることができます。俳優たちは世界で最も統制されており、細かい点にまで気を配っています。彼らは演じているわけではありません。綿密に観察されたあらゆる現実の相貌を持って役を生きているのです。…（中略）…ここでは主演俳優から端役に至るまで、すべての俳優が完璧です。

(IP 2002: 428)

このベルリンで、新たな演出家の姿と自律的な俳優をピランデッロはいわば発見するのである。それはローマ芸術座での座長体験を経て、演出家や俳優の役割への理解が進んでいたピランデッロにとっても衝撃的で、新たな劇作法や演出術の可能性に思いを馳せたものと思われる¹⁶⁾。しかし同時にピランデッロは、演出家の圧倒的な権限が劇作家の機能を破壊しうることや、俳優たちの創造性やイニシアチブの芽を摘んでしまうことも危惧していたように思われ

14) ピランデッロがベルリンに到着した時期には、『勇敢な兵士シュヴァイクの冒険』の演出でピスカートアが用いた帯状運搬装置が話題になっていた。

15) 1929年4月14日付の *L'Italia letteraria* 誌。タイトルは“Pirandello parla della Germania del cinema sonoro e di altre cose”。

16) *Bragaglia* は、ピランデッロが競輪選手やボクサーを大規模な機械仕掛けの舞台に登場させたドラマを書く考えに熱狂していたと述懐している。(Bragaglia 1932.)

る。こうしたドイツの演劇に対する賛嘆と危惧のアンビバレンスから¹⁷⁾、演出家のヘゲモニーと統制の取れた俳優、そして劇作家の力の均衡をテーマに *Questa sera* が誕生するのである。

4. 今宵は即興で演じます

1928 年末から翌 29 年の初頭にかけてベルリンで執筆された *Questa sera* は、29 年にまずドイツ語版が、そして翌 30 年にイタリア語版が出版されている。19 世紀の閉鎖的なシチリアの風土を背景に、嫉妬がもたらす悲劇をメロドラマ風に描いた自身の短編小説 *Leonora, addio!* (『レオノーラ、さらば!』1910) が一応の典拠ではあるが、このプロット自体は後景に過ぎず、その即興的な上演の過程で浮かび上がる演出家と俳優との対立や、俳優間の演技論の相違、演出における叙述テキストの必要性などが劇中劇の主題となる。また、Squarzina(1990: 88) も指摘しているように、図らずも当時の「演劇様式のアソロジー」(*una antologia di stili*) の観を呈している。会場入り口から客席部分を横断して舞台上に上がる華やかな宗教行列や、スクリーン化して様々な場面を映し出す壁面などは、ラインハルトやピスカートアの演出を想起させるし、観客席に密かに俳優を配置して舞台上の俳優と挑発的なやり取りをさせたり、ロビーやホワイエなどを使って複数の場面を同時に上演したりする手法は、未来派やダダイストといった前衛演劇の方法論を彷彿とさせる。また、俳優と彼らが演じる登場人物との距離感においては、スタニスラフスキー的な同一化や個人的自発性を犠牲にして接近するアルト一流の演技¹⁸⁾が見られる反面、俳優が距離を置いて登場人物を客観視することで異化効果が生じる場面もあるといった具合である。

ここからは戯曲の構成に沿って分析していくことにしよう。戯曲は冒頭に「前書き」(*Avvertenza*) が置かれ、その後ローマ数字の I、II と続き、幕間劇 (*Intermezzo*) を挟んで最後に III となっている。*Sei personaggi* 同様、「幕」(*Atti*) の表示は見当たらない。これは、筋のまとまりを規定するのが、劇作家の書いた叙述テキストに通常付随する幕の概念ではなく、演出家ヒンクス氏の構想であることを示している。実際、前書きは「この劇の告知は、新聞紙上でもポスターでも、劇作家の名前を掲載せずに行われなければならない」(*MN*^d 2007: 298) という一文から始まり、演出家のヒンクス氏と主演俳優の名前だけを書いた案が推奨されている。その後には、初演において起こるであろう事態の予測、あるいは願望が書かれている。「演劇批評家」の存在や幕の後ろから聞こえてくる俳優たちの抗議の声、そしてそれに伴う「観客」の反応などである。ここでも *Sei personaggi* や *Ciascuno* の場合と同様にハプニングが偽装され、初演という状況のみに依拠した非演劇的な設定が提示されている。すなわち、

17) 1929 年 4 月 7 日付マルタ・アッパへの手紙で、ドイツの劇場や俳優たちを想定して *Questa sera* を執筆したと言明している。(PLA: 120)

18) アルトは『残酷の演劇 (第一宣言)』において、俳優の存在を「あらゆる個人的な自発性が厳禁された」、「受動的、中世的な要素」であるとしながらも、同時に「個人的な説得力を傾けながら演説をしなければならない」とも述べている。(Artaud: 213)

本来劇場や俳優、そして観客の交換可能性に開かれているべき「上演」という演劇的コミュニケーションのシステムに定着させることが不可能な状況が戯曲に書き込まれているのである。そして混乱の中、演出家のヒンクフス氏が登場する。

4.1 ヒンクフス氏と即興演出

Questa sera におけるヒンクフス氏 (il dottor Hinkfuss) は、もはやイタリア演劇の伝統に従う座長ではない。演出家 (regista) という言葉こそ使われてはいないものの、その敬称 (dottor) が示しているように、幼少からの巡業劇団育成ではなく大学で学位を取得しているのだ。彼は「観客」との論争という形で自らの信念と演劇理論を開陳する。まず議論の対象となるのは、「劇はどの時点から始まるのか」という問題である。会場の明かりが消え、幕が開いて…といった近代演劇の慣習を、ヒンクフス氏は改めて否定してみせる。舞台が始まる前の挨拶だと勘違いした「観客」に対して、「上演はすでに始まっております。私が皆さんの前にこうして出てきているのですから」(MN^d 2007: 302) と言い放つ。この言葉からは、演出家の存在自体が既に上演の構成要素であるという自負が窺える。

第2の論争は、「演劇は劇作家のものか、あるいは演出家のものか」という、まさに叙述テキストと演出との対立である。ヒンクフス氏は、劇作家を「排除した」(l'ho eliminato) と宣言し、「劇場においては劇作家の作品はもはや存在しない。…(中略)…それを元に私が創った舞台創造があるだけであり、それは私だけのものだ」(MN^d 2007: 303-304) と嘯く。ここで「舞台創造」(la creazione scenica) という言葉が使われていることに注意したい。第2章においても引用したように、*Questa sera* のおよそ10年前に書かれた評論の中では、「劇場で見られるものは、ドラマの舞台上の翻訳 (una traduzione scenica) 以外のものではありえない」と述べられていた。ピランデッロはこの戯曲の中で初めて、ヒンクフス氏の口を借りてではあるものの、舞台上の演劇行為に叙述テキストの「翻訳」以上の創造的・芸術的な評価を与えたことになる。さらにヒンクフス氏は続ける。

もし作品が自ら上演するのであれば、すなわち、もはや俳優によってではなく、奇跡を通して肉体と声を獲得した登場人物によって上演するのであれば、作品は1つだけと言えるでしょう。この場合は、そうですね、作品は劇場で直接に評価されるでしょう。しかし、そのような奇跡が果たしてあり得るでしょうか？ 誰も今までに見た者はおりません。そうであるならば、皆さん、每晚俳優たちと一緒に、多かれ少なかれ熱意を持って舞台監督の任を果たそうと懸命になっているものがあります。この者だけが唯一評価を受ける資格があるのです。(MN^d 2007: 305)

芸術の奇跡により肉体と声を得た登場人物による自律的な上演とは、1908年に既に評論L'

azione parlata (『語りだす行為』)の中で主張していたことであり¹⁹⁾、*Sei personaggi*において無益にも試みたことであった。ここでは、その非現実的な夢想を否定したうえで、舞台上の劇的行為の責任者は、叙述テキストの作者ではなく、俳優と協力して舞台を創造する演出家であると宣言しているのである。

また、この演出家と俳優たちによる上演の有用性については、「生命」と「形式」の二元論の観点からも説明されている。*Questa sera*が書かれた1929年は、依然として「流動的な生とそれを固定化する形式との相克」というTilgherのピランデッロ解釈²⁰⁾にピランデッロ自身が影響されている部分があった。ヒンクス氏は、劇作家が完成させた叙述テキストを永遠に不変の死の形式であると規定し、「芸術作品が生き延びるとすれば、それはひとえに我々(＝演出家と俳優)が、その形式の不変性から、その芸術作品を再び動かすことができるからである」(*MN*^d 2007: 306)と述べている。結局、ヒンクス氏の長広舌は「演劇は演出家のものである」ということを繰り返し主張しているに過ぎないのである。

その後、ヒンクス氏は自らの即興演出の成功を「観客」に約束するのであるが、それは「1つ1つの場面が、その総体においても個々の細部においても、私がそれらを準備するときには用いた慎重な配慮を持って進行するならば、また俳優が私の信頼に完全に応えてくれるならば」(*MN*^d 2007: 308)という留保付きである。この上演に対する専制的な態度と俳優への統制が、すぐに俳優たちの即興演技の理論と対立することになる。

ここまで本項では前書きにおけるヒンクス氏の主張を詳細に読み解いてきたが、それは劇作家や俳優に対する演出家の優勢を高らかに宣言するものであり、他のヨーロッパ諸国に比して遅れた「演出家の演劇」の時代の到来をイタリアに対して告げるものであったように思われる。ヒンクス氏は、イタリア演劇において原初的演出家となったのである。

4.2 役を「演じる」のか、「生きる」のか

ヒンクス氏は俳優たちを「観客」に紹介しようと舞台上に招き入れ、即興での自己紹介を促す。しかし、ヒンクス氏に役名ではなく俳優名(芸名)で舞台上に招き入れられたり、役柄から引き出した自発的な所作を制限されたりした俳優たちは、ヒンクス氏の要求する彼の管理下での「即興」に、それぞれ憤慨や当惑から不満を表明する。

主演男優：私はあなたの手の中で操られる人形ではないのです。わざと空けられたあそのボックス席や、あなたの魔術的な効果とやらのために殊更にある場所へ置かれた椅子と同じように、観

19) (SPSV 1993: 1015)

20) Adriano Tilgherは『現代演劇研究』の中で「ピランデッロの芸術に暗に含まれている哲学はすべて、生と形式という基本的な二元論の周りを回っている。すなわち、絶えず動いて流れていて、あらゆる形式を嫌悪しながらもひとつの形式の中に降り、降りないわけにはいかない『生』と、生を限定し、生に硬直した明確な境界を与えることにより、その落ち着きのない躍動を凍らし殺してしまう『形式』との二元論である」(Tilgher: 262)と批評しており、ピランデッロ自身もTilgherによって公式化されたこの解釈を通して自らの作品の思想を再確認することになる。

客にただ展示されるだけの操り人形ではないのです。…（中略）…ここで私がこうした扮装をしている以上、俳優・・・・（自らの芸名を言う）は存在しないということをあなたは理解しなければいけない。何故なら、あなたと一緒に今晚即興で演じることに取り組む以上、言葉は生まれなければ、私が演じる登場人物から「生まれなければ」なりません。動きやあらゆる仕草は自発的で自然なものでなければならぬのです。（MN^f 2007: 311）

性格女優：こうする方がずっと易しいし、自然に行くのよ。場面が制限されていたり、あらかじめ動きが決められていたりすると窮屈で動けなくなるの。（MN^f 2007: 313）

この俳優たちの反発は、即興演出に対する捉え方、とりわけ俳優の役柄への入り方についての見解の相違に起因している。ヒンクス氏にとっての即興的な俳優の動きには、演出家が主導しお膳立てした状況下での舞台の進行に資する限りの演技という留保がつくが、俳優たちにとっては、自己の意識をもって登場人物と対峙し、その人生を生きることから自発的に出てくる感情や動きをそのまま表現することが即興なのである。*Sei personaggi*の俳優たちと比べると大きな成熟が見られるが、そこには、先に触れたピランデッロの俳優観の変化が反映されているのである。

このようにスタニスラフスキー的システムに近接する俳優たちは、登場人物への「同一化」と「心的再生」、そしてそれらに不可避的に付随する「個の消失」²¹⁾の危機に遭遇することになる。役を「演じる」ことと役を「生きる」こととの境界線が揺らいでくるのである。ここでは、俳優たちの登場人物への同一化や心的再生の方法とそれに伴う個の消失の危険に関連して、非常に象徴的・記号的な2つのシーンを取り上げてみたい。

1つ目は衣装や化粧による登場人物への同一化の過程の明示である。劇の終盤で独善的なヒンクス氏に反旗を翻した俳優たちは、衣装を脱いで舞台に現れ、観客の前でかつらをとる。その行為によって登場人物から俳優へと戻るのである。その後、ヒンクス氏を舞台から追放して彼の即興演出から逃れると、俳優たちは独力による劇の再開を決意し再び登場人物へと同一化しようとする。その過程で俳優たちは2つの手法を用いる。叙述テキストのナレーションと扮装である。舞台上で化粧を施し衣装を着せることで、観客の眼前で主演女優をモンミーナへと変貌させる。姉妹役の女優との対話や母親役の性格女優によるプロットのナレーションを巧みに交えながら、外見だけではなく心的にもモンミーナへと同一化していくのである。扮装はその本質において既に演劇を表象するものであるが、ここではより意識的に俳優を登場人物への同一化へと導く装置として提示されている。

俳優の登場人物への同一化とそれに伴う個の消失に関連して、もう1つ示唆的な事例がサ

21) 「同一化」“immedesimazione”, 「心的再生」“reviviscenza”, 「個の消失」“annullamento”などの用語とスタニスラフスキーに関しては、Stanislavskij (1988)を参照した。

ンポニェッタとモンミーナの舞台上の死である。舞台への入場の仕方に拘泥し、周りの俳優の演技を見ると死ねないというサンポニェッタは、まさに記号化された死でしかあり得ない舞台上での死の本質を告発している。叙述テキストにおいては読者の想像力にリアリティを喚起できる登場人物の死は、物質的な虚構から成る舞台上では、俳優の登場人物への同一化と観客の感情移入という条件があって初めて成立するのである。同一化するためのイニシエーションを奪われ、即興で繰り出される台詞とヒンクス氏の度重なる介入が観客の感情移入を阻む即興演出にあっては、哀愁漂う父親としてのサンポニェッタの死は成立しないのである。それと対照的なのがラストシーンのモンミーナの死である。上演が終わった後も主演女優は起き上がることができない。彼女はまさにモンミーナと同一化し、モンミーナを生きていたのである。結果として俳優としての個を消失する危険を冒してしまったことになる。

4.3 叙述テキストの必要性

前二項において、演出家ヒンクス氏が志向する即興演出の理論と俳優たちが考える即興演技とのずれを検証してきたが、その中心にあるのが「演出における叙述テキストの必要性」の問題である。劇の冒頭で既に、主演女優とヒンクス氏は、予め準備された台詞の必要性を巡り衝突している。

主演女優 : … (前略) …私はこんなやり方ではできないわ、先生！ 先に言っておきますが無理なの！ 先生は粗筋を書き留めて、場面の順序もお決めになっていたじゃないの。それでいいじゃない。その通りにしましょう！ … (後略) …

主演男優 : そうですね！ おそらくお嬢さんは、その粗筋に沿って言うべき台詞をしっかりと書いて覚えたのでしょから。

主演女優 : 勿論そうよ、準備したわ。あなただってそうでしょう？

… (中略) …

ヒンクス氏 : … (前略) …態度が重要です。言葉よりも態度です。私の言うことを聞いてください。請け合いますよ。言葉はひとりで、自発的に、私があなた方に指示した所作に従っていけば出てきますから。… (後略) …

(MN^d 2007: 320-321)

役柄と同一化するための出発点として台詞の必要性を主張する主演女優に対して、ヒンクス氏は、態度さえ整えば台詞は自然と口をついて出てくると反論する。このヒンクス氏の理論は、30年代の半ばに「もし、身体的行動が正確に成し遂げられるならば、心的再生はおのずから生まれてくる」(Stanislavskij 2008: 171) としたスタニスラフスキーの「身体的行動」の方法論を先取りしている。このロシアの演出家は、終生、俳優と登場人物の同一化を演劇の本質的な要素と規定する。初期においては、台詞から感情を引き出し演技へとつなげていく「シ

ステム」を構築するが、晩年になって「行動が感情を呼び起こす。したがって、行動を譜面として記録しておけば、その道順をたどることで俳優は意図した感情を安定的に呼び起こすことができる」と行動を感情の前提とするに至るのである。

しかし、ヒンクス氏の「即興演出」の理論は破綻を迎える。先ほど触れたように、ヒンクス氏は舞台から追放されるのであるが、その直前、俳優たちはヒンクス氏に「演じるべき役」(le parti da recitare)を、そして「1幕1幕、1場面1場面、1言1言書かれた台詞」(atto per atto, scena per scena, le battute scritte, parola per parola)を要求するのである(MN^d 2007: 373)。そしてこれも先ほど触れた、主演女優が扮装しながらモンミーナへ同一化していくシーンであるが、この過程を促進したのは叙述テキストのナレーションであった。モンミーナの母親役の性格女優は「まるで本の中の物語を読んでいるかのように」(MN^d 2007: 380)ドラマの展開を語り始める。ヒンクス氏の指示のもとに場面毎に織り上げてきた即興演出から、予め書かれた叙述テキストの朗読への回帰は、第2章で指摘した *Sei personaggi* におけるプロンプターから速記者への役割変更と対照的である。結局、主演女優は叙述テキストの言葉によって登場人物の中へと入っていくのである。

演出における叙述テキストの必要性をめぐる、ヒンクス氏と俳優たちのこうした綱引きは最終シーンまで続く。モンミーナを「生きた」ために上演後も起き上がることができない主演女優を前にして、ヒンクス氏と俳優たちは、上演における叙述テキスト、そして劇作家の必要性をめぐる最後の台詞に至るまで論争するのである。ただ、ここで興味深い1つの事実がある。「劇中劇三部作」の中でも、この *Questa sera* は初版と決定版との間の異同が少ないのであるが、ヒンクス氏の最後の台詞に関しては、両者の間でニュアンスが若干変化しているのである。主演女優のように個の消失に陥らないためにも、書かれた台詞や劇作家が必要だという俳優たちに対し、ヒンクス氏は次のように答えて劇を締める。

初版(1930)

IL DOTTOR HINKFUSS: No! L'autore no, qua! Le sue parti scritte, si, va bene, perché riabbiano vita da noi per un momento ...

ヒンクス氏：ダメだ！ 劇作家は要らない、ここには (qua)！ 彼によって書かれた台詞なら、ああ、結構だろう (va bene)、我々のもつで一瞬の間でも生命を吹き込んでやるために… (後略) …

(MN^d 2007: 1027)

決定版(1933)

IL DOTTOR HINKFUSS: No, l'autore no! Le parti scritte, si, se mai, perché riabbiano vita da noi, per un momento ...

ヒンクス氏：ダメだ、劇作家は要らない！ 書かれた台詞なら、ああ、必要があれば (se mai)、我々の

もとで一瞬の間でも生命を吹き込んでやるために… (後略) …

(MN^d 2007: 396)

主な変更箇所は2点である。「劇作家は要らない」と言った後の「ここには」(qua)という副詞の削除と、書かれた台詞であればあっても構わないというニュアンスを伝える際の「結構だろう」(va bene)から「必要があれば」(se mai)への表現の変更である。初版においてヒンクフス氏が拒否していたものは劇作家の上演への立ち会いだけであったが、決定版においては劇的行為における劇作家の必要性自体が否定され、劇作家によって書かれた叙述テキストでさえもその必要性はトーンダウンしていると解釈できる。この結末を鑑みると、*Questa sera*においては、一方では俳優の登場人物への同一化による個の消失を避けるための安全弁として叙述テキストの必要性を認めてはいるものの、他方では当時の演劇状況に追随した「演出家の演劇」を志向しているようにも思われるのである。

おわりに

本稿では、19世紀末から20世紀にかけてのヨーロッパの演劇状況、すなわち「俳優の演劇」から劇作法の成熟を経て「演出家の演劇」へと至る過程を概観したのち、その趨勢に遅れたイタリア演劇の事情や特殊性を、自己言及性の高いピランデッロの「劇中劇三部作」の詳細な分析を通して検討した。

コンメディア・デッラルテ以来の伝統やドゥーゼなど国際的スターの存在、また巡業劇団の座長制度等のために、看板俳優中心の演劇が他のヨーロッパ諸国と比して長く残存していたイタリアでは、19世紀末の段階では成熟した劇作法もそれに奉仕する自然主義の演出家も生まれなかった。20世紀に入り、他のヨーロッパ諸国に近代的な意味における演出家、すなわち、戯曲から離れ、舞台装置や照明などを駆使して舞台上にスペクタクルを出現させる創造者としての演出家が現れる一方、イタリアでは劇作家の側から演出に対するアプローチが始まり、未来派の総合演劇や劇作家兼座長の演劇が生まれた。この後者の流れを引き継いだのがピランデッロであったが、彼は自らの「劇中劇三部作」において、劇作家－俳優－演出家3者間の力学を徹底的に問い直した。第1作目の*Sei personaggi*では、俳優や演出家に対する劇作家の優勢を主張したが、その後、ローマ芸術座における座長体験やベルリンにおける最先端の演出体験から、戯曲に依存しない演出家と自律的な俳優による上演の可能性を見出し、第3作目の*Questa sera*を執筆する。そこでは演出家と俳優との間で、演出における叙述テキストの必要性をめぐる論争が繰り広げられるが、明確な結論には至らなかった。元来劇作家であったピランデッロの限界であったと思われる。しかし、「演出家の演劇」の時代の到来をイタリアに準備したのは、間違いなくピランデッロの「劇中劇三部作」だったのである。

「演出家」(regista)という言葉がイタリアで使われるようになったのは、*Questa sera*のイ

タリア初演から2年後の1932年のことである²¹⁾。その後、演劇批評家であったシルヴィオ・ダミーコ(1887-1955)が1935年に国立演劇アカデミーを立ち上げ、演出家や彼の統率に従う俳優を養成することになる。そしてようやく40年代後半になって、ルキノ・ヴィスコンティ(1906-1976)やジョルジョ・ストレーレル(1921-1997)といった高名な演出家がイタリアに登場することになるのである。

テキスト

Luigi Pirandello

- IP* *Interviste a Pirandello*, a cura di Ivan Pupo, Rubettino, Soveria Mannelli, 2002.
- MN*² *Maschere Nude*, a cura di A. d'Amico, vol. II, «I Meridiani», Mondadori, Milano, 1993.
- MN*⁴ *Maschere Nude*, a cura di A. d'Amico, vol. IV, «I Meridiani», Mondadori, Milano, 2007.
- PLA* *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Mondadori, Milano, 1995.
- SPSV* *Saggi, poesie, scritti varii*, a cura di M. Lo vecchio-Musti, «I classici contemporanei italiani», Mondadori, Milano, 1993.

引用参考文献

Alonge R.

2010 *Luigi Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 101.

2008 *Nuovo Manuale di Storia del Teatro*, Novara, De Agostini Scuola SpA, 239, 246.

Artaud A.

2000 *Il teatro e il suo doppio* (a traduzione di Capriolo E.), Torino, Einaudi, 213.

Bragaglia A. G.

1938 *Pirandello, l'uomo*, in *Almanacco letterario 1938*, Milano, Bompiani, 88.

1932 *L'Italia letteraria*, 3 luglio.

Craig E. G. 1962 *On the Art of the Theatre*, San Diego, Mercury Books, 149-151.

Dort B. 1986 *Une écriture de la représentation*, in «*Théâtre en Europe*», 10, 18-21.

Giudice G. 1980 *Luigi Pirandello*, Torino, UTET, 368-369, 371-372, 472-476.

Marchi V. 1981 *Ricordi sul Teatro d'Arte*, in «*Teatro Archivio*», 4, 15.

21) 演出家 *regia* という言葉がイタリアで最初に登場したのは、1931年に Enrico Rocca が *il lavoro fascista* 誌に載せた書評の中であったが、その後、1932年に Silvio d'Amico によって創刊された *Scenario* 誌で、この *regia* という言葉の意味と適切性をめぐっての Bruno Migliorini による評論がきっかけとなってイタリアの演劇界に広まることになった。

Marinetti F. T. & C (a cura di Guido Davico Bonino)

2009 *Teatro futurista sintetico*, Genova, il nuovo melangolo s.r.l., 127, 133-134.

Schino M. 1992 *La crisi teatrale degli anni Venti*, in AA. VV., *Uno nessuno rimozione e fissazione in Pirandello*, L'Aquila, Japadre, 135.

Squarzina L. 1990 *Questa sera Pirandello*, Venezia, Marsilio, 88.

Stanislavskij K. S.

2008 *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Bari, Laterza, 171.

1988 *L'arte dell'attore e l'arte del regista*, [cit. in (a cura di) Cruciani F., Falletti C., *Civiltà teatrale del XX secolo*, Bologna, Il Mulino, 127.]

Taviani F. 1997 *Uomini di scena uomini di libro*, Bologna, il Mulino, 72.

Tilgher A. 1928 *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Scienze e Lettere, 262.

Tinterri A.

2009 *Arlecchino a Palazzo Venezia: Momenti di teatro nell'Italia degli anni trenta*, Perugia, Morlacchi Editore, 20.