

チェーホフの『かもめ』とスタニスラフスキーの演技システム形成期 —演劇における内面表現の諸相—

楯 岡 求 美

ロシアにおける近代演劇の曙

1898年にコンスタンチン・スタニスラフスキー（1863-1938）とイワン・ネミロヴィチ＝ダンチェンコ（1858-1943）によってモスクワ芸術座（当初の名称は芸術公衆劇場）が結成され、アントン・チェーホフ（1860-1904）の戯曲『かもめ』がスタニスラフスキーの演出で好評を博し、ロシア演劇は新しい時代を迎える。現在でもモスクワ芸術座のシンボルとしてカモメのマークが建物の正面と幕に飾られている。スタニスラフスキーが作家トリゴーリン役を演じ、作家としても恋人との関係でもトリゴーリンをライバル視するトレープレフを演じたのが、のちにスタニスラフスキーとたもとを分かち、演劇の前衛的な様式化を推し進めたフセヴォロド・メイエルホリド（1874-1940）であった。

一般的に両者の演劇的志向は対立的なものとして捉えられている。スタニスラフスキーはドイツのマイニンゲン座がロシア巡業（1885年、1890年）した際、スター芝居ではない、アンサンブルを重視して現実を細部に至るまで忠実に再現する写実主義に感銘を受け、舞台に日常を写し取ることに腐心した。とくにチェーホフ劇の成功もあり、登場人物の喜怒哀楽の感情表現を再現し、伝達することに主眼を置いた心理主義的リアリズムを追求し、そのための演技メソッドとしていわゆるスタニスラフスキー・システムを確立した。内面（感情）を重視しつつ自然体で演じるこの方法は、時々の媒介者の独自の解釈が加わりつつも、ハリウッド映画やブロードウェイの舞台をはじめ、世界中に広がり、現在でも演技法に影響を与え続けている。日本のテレビや映画もその例外ではない。

これに対して、演劇空間を非日常的な（時に祝祭性の強い）空間ととらえ、実験的な演出を駆使して日常とは異なる表現方法を追求したのがメイエルホリドである。古代ギリシャ演劇のコロスやコメディア・デラルテ（中世イタリア仮面劇）の即興性などに触発され、歌や音楽の多用、ギャグの導入やさまざまな仕掛けを施した舞台装置などを使い、観客の常識をずらし、感覚をリフレッシュさせる（異化する）ような刺激を与えることを目的とする。俳優も演じる際に、わざとアクロバティックな、もしくは奇妙なこわばった動きをしたりする。俳優術については独自の体系を確立するということまでは至らなかったものの、「異化」の発想は同じく20世紀以降の演出術に影響を与えた。現在、舞台演出は両者の手法を混合したものとなっている場合が多い。

このように両者の直接的な関心事及び芝居を構成する上で重視する点は異なるものであった。実際、メイエルホリドは『演劇論』（1910）の中で、古い時代の克服すべき権威としてスタニスラフスキーを激しく批判している。しかし、スタニスラフスキーが演技メソッドの必要

性を感じ、確立のための試行錯誤を始めた1910年代は、象徴主義、未来派やマレーヴィチのシュプレマティズムなど、とりわけ表現のメカニズムにこだわるアヴァンギャルド芸術が盛んであった時代である。スタニスラフスキーによる写実性の強調も、そもそもは19世紀の帝室劇場を中心としたスター芝居や極端に芝居がかった演技への批判に立脚していた。観客を富裕層に限らず、「すべての人に開かれた芸術劇場」として庶民をも対象とした演劇を目指したことも、当時としては画期的な変革であったし、スタニスラフスキー・システムも、俳優の演技を原理的に解明しようとした点において、芸術の構成要素やメカニズムを解明しようとしたアヴァンギャルド諸派の問題関心を共有していたと考えられる面もある。他方、メイエルホリドの方も、演劇の伝統をさかのぼることで新たな表現方法を模索したり、若手俳優の育成の必要性から演劇スタジオを開設し、スタニスラフスキー同様、メソッドの構築を目指したりしている。両者の試行錯誤の過程には類似性が見受けられる。

メイエルホリドによるスタニスラフスキー批判

モスクワ芸術座の旗揚げメンバーとして、初期の作品では主役などで活躍したメイエルホリドだったが、スタニスラフスキーらとの方向性の違いから配役されることが減り、1902年に芸術座を退団、新たに演劇集団を結成した。この集団は地方巡業を活動の主軸としたが、地方では、首都で人気のモスクワ芸術座の作品が好まれたので、メイエルホリドは、芸術座のレパートリーや舞台構成を踏襲しつつ演出を独習し、徐々に独自の作風を確立していった。その際にメイエルホリドがよりどころとしたのがチェーホフ劇であり、また当時隆盛していた象徴主義である。

メイエルホリドは「演劇の歴史と技術」のなかで、演劇の写実主義の特徴を次のように批判的に書いている。

「また犬が吠えていますね」と登場人物のだれかがいうと、きまって犬のなき声[・][・][・]が再現される。馬車が立ち去っていくのを観客は遠ざかってゆく小鈴の音ばかりか、川にかかった木の橋を打つ蹄の響きによっても教えられる。(メイエルホリド「演劇の歴史と技術」)

戯曲の細部を正確に現実と重ねようとするマイニンゲン的な写実主義であるが、このような手法に対してメイエルホリドが批判的になったきっかけとして、チェーホフが『かもめ』のリハーサルに立ち会った際に発した言葉を引用している。

だれかが第三幕では虫の鳴き声がします、というときチェーホフは不快そうな顔をした。「舞台は芸術です。クラムスコイに、人物の顔を見事に描いた風俗画があります。もしその顔から絵に描いた鼻を取り除いて本物の鼻をつけたらどうなります。鼻は<リアル>かもしれない。だが絵はだいなしです。」

(中略)

「舞台というのは一定の約束事(ウスローヴノスチ)を要求するものです。あなた方には、第四の壁はない。それに舞台は芸術です。舞台は人生の真髄を映し出すものであって、余計なものを舞台に引きずり出してくる必要はありません。」(メイエルホリド「演劇の歴史と技術」)

不思議なことに、メイエルホリド以外にチェーホフのこの言葉を記録しているものは無いのだが、演出のせいで芝居が長ったらしくなってしまうことや、役作りの面でチェーホフがスタニスラフスキーに対して批判的だったことは近年の研究でもしばしば指摘されている。

スタニスラフスキーの方も、『かもめ』を演出するにあたって、大きな戸惑いを感じていたという。チェーホフの戯曲はイプセンと並んで等身大の日常生活を題材とする近代的な演劇を確立したものとされるが、それまで戯曲に不可欠とされた諸要素が徹底的に排除されている点では、かえって不条理劇やポスト・モダンを先取りする特徴さえ備えている。

チェーホフにおける演劇性：『かもめ』を手掛かりとして

チェーホフ作品が、それまでの戯曲と大きくことなり、また現代の戯曲への転換点とされる特徴は、事件性の欠如と脱中心性である。

1) 事件性の欠如

小説同様、戯曲においても、チェーホフ作品ではこれといった事件が舞台上で起きることはない。『かもめ』は主要人物のトレープレフが自殺を試みるという極めて悲劇的になりうる事件が2度も起きることもあり、他のチェーホフ作品と比べ、相対的には事件が多い。とはいえ、未遂に終わった1度目は幕間の出来事であり、最終幕の自殺も舞台裏から銃声が響き、いったん舞台を去ってトレープレフの死を確認した医師のトリゴーリンがそれとなく報告するだけである。いずれの自殺も、緊張や高揚を生まず、したがってカタルシスをもたらない。事件の経緯や動機はあいまいで、客席からは事件が本当に起きたのか、という疑惑さえ生まれる。ちなみに、現代の推理小説作家のボリス・アクーニンはトレープレフの死を殺人ととらえた上で、登場人物のすべてにトレープレフ殺害の動機と機会があったというパロディ推理戯曲『かもめ』(2000)を書いている。

一般的に小説や芝居では、事件の発生によって物語が始まり、特殊な事象に対してどのように対応するかを見ることで、通常は常識に包まれて隠ぺいされている本質が暴きだされるものが多い。ありきたりの日常が喪失したとき、逆に日常を振り返ることができる、という異化の仕掛けである。ところが演劇研究者のボリス・ジンゲルマンが『チェーホフとその世界的意義』の中で指摘するように、チェーホフは、変化のない息詰まる凡庸な日常性にどう耐え忍ぶかにこそ、個別の人間としての特質を見出そうとしている。チェーホフ作品でも事件が起きていないわけではないどころか、頻繁に細かな衝突が起きているのだが、その事件も、すなわち非日

常的な状況自体がクローズアップされることは少ない。

チェーホフ戯曲のほとんどは、事件の発生ではなく、外部から他者が到来し、去ることによって時間的な枠組みが設定されている。『かもめ』では、作品の前半も後半も、トレープレフの母である女優のアルカージナが帰省し、また去っていくという行為によって区切られている。幕切れ、つまり2度目の出立は劇中で描かれてはいないが、トレープレフの自殺をトリガーに（と見せかけて観客に）知らせる医師ドールンの「アルカージナさんをどこかへ連れて行ってください」というセリフに、彼女が幕切れ直後に何も知らされずに去ることが暗示されている。トレープレフの自殺は意味を喪失させられている。

とはいえ、他者の訪問もまた、非日常の到来であり、彼女の滞在中に、思わせぶりになにかを象徴しているカモメが撃ち落とされ、なによりも中心的人物のひとりである彼女の息子が二度も自殺を試みるわけだから、事件性には富んでいる。しかし、来訪者であるアルカージナの役割も停滞した田舎の生活を少しだけかき回すことでしかなく、トレープレフの死はあまりに唐突で、それを巡ってテーマが展開するわけでもない。トレープレフが自殺した理由は、カモメが象徴する意味とともに、奇妙かつ永遠の謎でさえある。劇中の雰囲気は漠然としていて、劇の進行に従って緊張が特に高まるわけでもなく、観客は四六時中、登場人物たちの悩みと愚痴と、時にヒステリックな怒りとを聞かされるだけであり、息子の死さえも、領地を離れた女優のその後の人生に大きな影を落とすことはないだろうという予感さえある。つまり、幕が上がる以前に登場人物をとりまいていた日常は、時間が経過し、ある程度の事件が起きたにもかかわらず、劇的に変わることはない。そしてまさに日常とはそのようなものであり、生きていくとは、変えがたい不都合な状況のまま、息詰るほどなにも起きない日常をどのように耐え忍ぶかに、その人の人間性が現われるのである。

2) 脱中心性と繰り返し

ジンゲルマンによれば、チェーホフの登場人物たちは年齢へのこだわりが極端に強いという。彼らは、「年齢相応」の一般イメージに自己の存在を縛られている。例えばトレープレフとアルカージナの親子の確執には、もちろん、母の恋人の存在が背景にあり、ハムレットと比較される「義父-母-息子」の三角関係も重要である。しかし、第三者が介在しなくても母子の間には溝があり、それが年齢に絡めて表現される。トレープレフ曰く、アルカージナは「僕がいなければ、あの人は32でいられるが、僕がいると、とたんに43になっちゃう」ので、若さを奪われることが、息子との関係を事実上拒否する十分な動機になると考えられている。

医師のドールンも、自分がもう55歳になるという年齢を人間関係のいざこざに関わらないという口実にし、病を治して生きながらえたいというソーリンの願望を、老齢を考えると一蹴する。登場人物たちの年齢に対するこだわりに、生きることへのイメージが凝縮されている。

このように、誰もが「年相応」に生きることが求められているがために、多くの場合、登場人物たちは、年齢不相応に年老いているように感じられることからくる喪失感を抱えている。

先に、観客は愚痴を聞かされ続ける、と書いたが、愚痴の種類を考えると、劇中では、

輪唱のように同じ悩みが繰り返される。

チェーホフは友人のスヴォーリンにあてた手紙の中で、『かもめ』の構想に触れて、「5 プード（約16kg）の恋」を書いたと説明したという話は有名である。その恋模様を複雑化するのが三角関係という仕掛けである。

物語展開の主軸となるのが、トレープレフとニーナ、トリゴーリンの三角関係で、20世紀初頭のロシア象徴主義で多用された恋するピエロに恋多きコロンビーナ、女ったらしのアルレッキーノという三角関係に擬されている。しかし、トレープレフの嫉妬とは裏腹に、ニーナの「裏切り」はトリゴーリンにあったことから始まったわけではない。メドヴェージェンコはトレープレフの芝居にニーナが出演する共同作業を「ふたりは恋仲なんだから、今日はふたりの魂が融合して、同じ一つの芸術的イメージを、ひたすら表現しようという寸法」だと詩的に表現するが、ニーナは冒頭、トリゴーリンに会う前からトレープレフの芝居について「あなたの戯曲、なんだか演りにくいわ。生きた人間がいらないんだもの」といきなり面と向かって言っている。そのニーナが恋をする有名な作家トリゴーリンもまた、ニーナに魅了されているのではなく、称賛される自分に酔っている。つまり、劇中において、双方向的な恋愛は成り立ってはいないし、恋愛は最初から裏切られる定めになっている。

彼ら以外の登場人物もまた、すべて三角関係として図式化されていて、描かれた恋愛はすべて片思いであり、自分の思いが相手に受け入れられることはない。教師のメドヴェージェンコは管理人の娘マーシャに言い寄るが、マーシャはお屋敷の息子トレープレフに恋し、トレープレフは隣家の娘ニーナに恋し、ニーナは都会から来たトリゴーリンに恋し、トリゴーリンには恋人のアルカージナがいる。医者のだールンに言い寄るボリーナは、そっけないだールンがアルカージナに気があるのではと疑ったり、彼にニーナが渡した花を取り上げたりして嫉妬を隠さない。最後に元の鞘に収まったアルカージナとトリゴーリンの関係も、成り立っているとはいえない。「君は犠牲になれる人だ。…僕の親友になってくれ、僕を行かせておくれ…」というトリゴーリンに対し、アルカージナが気に掛けているのは女としてのプライドであり、トリゴーリンを意のままにできる支配や所有の快楽であって、恋愛ではなく装飾品のような扱いである。

劇中の登場人物で不幸の連鎖から逃れているように見えるのがアルカージナの兄、トレープレフの叔父のソーリンである。ソーリンは、気弱そうで、居眠りをしたり、場違いな話をしたりと、劇中に登場する必然性がわかりにくい。しかし、彼もまた他の登場人物と同様の連鎖にあるどころか、全編を通してなんと魅力的に感じられないこのソーリンという登場人物こそ、『かもめ』の判で押したように同じ不幸を繰り返す登場人物たちのプロトタイプとなっている。存在感がうすいソーリンを軸とするというところに仕掛けがある。

ソーリンは1幕でニーナを待ちこがれるトレープレフ相手に、いろいろやりたがったが、なにもできなかった自分の人生を振り返る。

ソーリン「ところでわたしは、文士というものが好きでな。昔はこれでも、あこがれの的

が二つあった。女房をもらうことと、文士になることなんだが、どちらも結局だめだったな。」

このソーリンの人生は作家として成功できず、恋人を失うトレープレフの運命を先取りしている。トリゴーリンが、トレープレフに撃ち落とされたかもめを見て思いつく「ふとやってきた男が、その娘を見て、退屈まぎれに、破滅させてしまった」短編の題材もニーナと彼自身の人生を予告している。点在する人間関係はモデル化され、類似の形をとって際限なく繰り返されている。

チャーホフは、登場人物の内面を詳しく説明することはしない。トレープレフの自殺を筆頭に、登場人物が取った行動の動機について劇中で明確に明かされることはない。しかし、類似した人間関係とそれに対する個々の行動パターンを繰り返し示して観客に観察させることで、人物像を推量させる。ソーリンがニーナへの恋心を思わせるセリフを発していても、トレープレフのみならず観客もまた、老齢の戯言だとして注意を向けることはない。この場合、観客はソーリンの心理に感情移入して同調するのではなく、ソーリンに対するイメージ、つまり対人関係をトレープレフら他の登場人物と共有することで劇中に同化する。しかし、常に同じ誰かと同化するのではない。トレープレフも観察される対象になる。まなざしが向けられる対象はエピソードごとに変わっていく。観客は視点の移動を繰り返し、劇中の人間関係の中に自分なりの視点を作り上げていくことでその世界に組み込まれていく。

3) 感情の他者性（コントロール不可能性）

このように考えてみると、『かもめ』では、最も人間性の豊かさを示す指標となるロマンチック・ラブや思いやりのヒューマニズムの崩壊が描かれているように見える。諸行無常、すべては虚無である、という不条理劇を先取るような世界観である。

ここで今一度、「5 プードの恋」というチャーホフの言葉に立ち返りたい。恋愛だらけ、大量のコイバナ、ということを示唆するこの言葉はどことなく軽い感じ、もしくはきついアイロニーという気がして、チャーホフという作家の人間をみるまなざしが冷たいのか優しいのか、という議論を始める誘惑に駆られる。本論ではあまり触れなかったが、『かもめ』が芸術創作をテーマにしたメタフィクションであることはしばしば指摘されてきたし、自殺を含む「生きるか死ぬか」という命の哲学を含む作品でもあるのだが、生死の選択よりも失恋のほうが重要に見えるのはなぜなのだろうか。

失恋を通して描かれているのは、コントロール不能な感情の暴走である。それは、ニーナのように精神を壊し、マーシャのように子供の命（養育）を放棄し、時にコースチャのように人間の生存本能を超えて死に至る結果を生む。もちろん、彼らの行動原理は恋愛だけで規定されているわけではないし、相手への純粋な愛情なのか、相手を獲得し、所有したいという欲望なのかどうか、詳しく描かれることはない。彼ら自身にもそれはわからないだろう。はっきりしているのは、愛する他者を失うという経験をした彼らの喪失感は、時間の経過によっても埋め

られることはないということである。理性によっても、緩慢な日常の繰り返しによっても、緩和されることはない。

『かもめ』では、恋愛に象徴される感情というものが、本能的な生命への意思や知性や理性にコントロールされた人間らしさを時に侵食してしまう、人の力を超えた存在として描かれている。人知を超える感情は言語化することはできないし、その思いをそのまま他者に見せることはできない。下敷きになっている『ハムレット』も、L.エイベルによれば、周囲の人間に役を割り振り、自分で想像した物語の中に組み込む劇作家＝演出家になろうとするヘゲモニーの物語であるが、割り振られる側からいえば、(恋愛)感情を誤読され、間違った役を振られることからいかに逃れるのか、ということである。

チェーホフは、ごく日常的な、その意味では写実的な描写を使っているが、類似の人間関係が発生する頻度は不自然に高められている。観客は少しずつずらされた恋愛パターンを繰り返し見ることで、徐々に彼らの内面の物語を読み取る＝創作するようになるのである。

このような関係性によって社会構造や個人の内面を観客に考えさせるチェーホフの方法を忠実に展開したのがメイエルホリドである。

メイエルホリドはモスクワ芸術座旗揚げにも参加し、表現力もそれなりに評価された俳優として演劇のキャリアを始め、アレクサンドリンスキー帝室劇場の首席演出家となったのちも舞台に立っている。俳優が役になり切って喜怒哀楽を追体験したとしても、それを観客に伝えることは不可能である、と考えるに至ったのも、自らの演技体験を通してであった。ある舞台で自分では今までになく役柄になり切った感情体験をしたにもかかわらず、それを見に来た友人たちには伝わらなかったというのである。

舞台上で演じられる感情表現を観客がどのように受け取るかは、一様ではない。役を演じる俳優が、役柄になり切って悲しがり、涙を流したとしても、それが不愉快な人物の役であれば、観客は懲罰を受けたことに喝采し、喜びを感じるわけで、観客は劇の文脈によって喜怒哀楽を判断する。チェーホフの登場人物が高揚して自らの不幸を嘆くほど、周囲の人間たちが醒めた態度をとったり嘲笑的になったりするのがその例である。

そもそも感情が伝達される際には、言葉や表情など、感情とは異なるものに媒介されるわけで、ある人物が抱いたのとまったく同じ感情を伝えることは、ましてや舞台から客席へと物理的空間でかなり隔てられた状況では、メイエルホリド自身が体験したように、不可能に思われる。

メイエルホリドは、俳優が感じるのではなく、観客が想像力を駆使して感じたり考えたりする状況を作り出す仕掛けが必要であると考えようになる。

革命期に書かれた「ジャグラー万歳」というエッセーでは、アクロバットやジャグリングという技で人々の心を引き留め、魅了し、高揚させ、死を恐れず危険な技に挑戦することで「勇氣」を人々に伝えている、と高く評価している。大道芸人は観客をひやひやさせたり驚かせたりする。演じる芸人がひやひやしているのが伝わるのではない。演者の喜怒哀楽と関係なく、

観客の感情は激しく動揺させられる、というのである。平板な日常において常識に凝り固まった観客の思考を動揺させることで流動化させる。その効果を拡大するためにアクロバティックな俳優の身体を導入、サーカスと演劇の融合が図られ、全般的に喜劇的演出が取られることになる。この笑いを重視する考え方はミハイル・バフチンの笑いと祝祭の考え方とも共通している。

演技実践と「感情」の伝達

しかし、はたして感情それ自体を伝達することは全く不可能なのだろうか。実際の観劇体験において、観客が俳優の名演技とともに涙し、笑うこともある。俳優が演技する動機としても、その役になり切る、という憑依体験の魅力ということがあるだろう。

そのメカニズムをなんとか解明し、俳優が追体験することによって生成させた感情を安定して観客に伝達させる方法を作り出そうとしたのが、スタニスラフスキーである。

スタニスラフスキーは、チェーホフの『かもめ』をモスクワ芸術座で心理劇として演出した(1898年)ことで成功し、のちに彼の演技教育法はスタニスラフスキー・システムとして、欧米日本を筆頭に、世界中の演技に強い影響を与えた。大雑把に言えば、現在、テレビ、映画、舞台などで我々が感情表現の豊かさを俳優の資質として評価する演技法は多かれ少なかれスタニスラフスキー・システムを基盤にしているといつてよい。現在では、スタニスラフスキーの演出に対し、チェーホフは当初からかなり不満を持っていた、ということが明らかになっているが、チェーホフが庶民の日常を写實的に描く近代劇の基礎を作った劇作家であると高く評価されることになったのが、スタニスラフスキーの功績であることは確かだろう。

他方、スタニスラフスキーの方も、チェーホフの『かもめ』をあえて取り上げることにしたにもかかわらず、先に述べたような演劇的要素の欠落に悩まされることになる。

スタニスラフスキーが新しい演劇を希求し始めた19世紀末は、大衆化の時代であり、文学においても演劇においても、英雄的な個人にフォーカスを絞るのではなく、大衆の日常を写實的に描くことと同時に、フロイトの下意識論や終末を予感する象徴主義など、理性や論理では処理しきれないものの存在に関心がもたれた時代である。想像を超えて進化を遂げる科学技術にもまた、現在と異なり、不死の技術と結びつく魔術的なものを合理的に正当化する側面があった。特別な立場や能力があるわけでもない一般人の「見えない」心情を明らかにすることは、このような不可知のものを分析し、理解しようとする時代の欲求とも合致している。

モスクワ芸術座旗揚げ時は、先に述べたように「だれにでも開かれた芸術劇場」という名を冠し、観客を特定の階級に限定せず、大衆化をはかった。同時に、特定のスター俳優を主役に据えるのではなく、だれもが劇中において主体として参画するアンサンブル形式が取られた。主役なしの脱中心化という意味では、チェーホフの劇構造と同一であり、チェーホフ劇と並んでモスクワ芸術座の代表作となったゴーリキーの『どん底』においても、木賃宿の住人のそれぞれの人生の悩みが順繰りに描かれている。

チェーホフが、先に見たメイエルホリドの様式化された演劇だけではなく、真逆に思われるスタニスラフスキーの心理劇にも大きな衝撃を与えており、ロシア演劇、ひいては近現代の演劇形態を形作る基盤となったことは、再考に値する。ロシアでは、チェーホフ劇を「気分の演劇」と呼ぶことがある。間合い（休止符）が重視され、ソ連の名優セルゲイ・ユルスキーは自伝的エッセーを『誰が間合いを取るのか』（1989）と名付けているが、チェーホフに限らず、一般に、俳優が沈黙にどれだけの表現を込めることができるのかが演技の優劣を決めると考えられている。

チェーホフ自身が作中の気づまりになるような場面ではしばしば「間」というト書きを書いているにもかかわらず、スタニスラフスキーはリハーサルで間合いを取りすぎるので芝居が長くなりすぎる、と不満を呈している。スタニスラフスキーがト書き以外にも過剰に間をとるように演出したことがわかる。『かもめ』は喜劇と名付けられていて、ストーリーを追う限り、果たしてこれを喜劇と考えるのかどうか、ということも作者チェーホフによる永遠のなぞかけテーマのひとつではあるが、少なくともスタニスラフスキーの演出は明らかに抒情的かつ悲劇的になっている。

抒情性を高めた仕掛けとして、先に引用したように、劇中では虫の音や犬の鳴き声が使われ、現実のディテールにこだわりすぎる様子にチェーホフが異議を唱えたわけだが、しかし、過剰な音の導入に、スタニスラフスキーの動揺を読むことはできないだろうか。カタルシスを生むような衝突の欠落は、つまり、感情の起伏をも奪っている。すれ違う会話は、いまでこそ見事なディスコミュニケーションの表現として高く評価されているが、不条理劇の代表であるベケットの『ゴドーを待ちながら』（1952）のように何も起きない、筋立てに関係のない会話の応酬をどのように関連付けるのかにスタニスラフスキーが苦慮した。その結果、心情を表現できない登場人物たちの言葉の後に気持ちを込める間合いを作り、様々な音を入れることで空白を埋め、芝居全体のリズムを作ったのではないだろうか。

演技に関して天賦の才があったスタニスラフスキーは、モスクワ芸術座の初期の活動について、演技に悩むことがなかっただけではなく、演出の際には舞台上の立ち位置（ミザンセーン）や仕草のやり方を俳優に細かく指示している。稽古に入る前に、戯曲から思いついた大量のディテールを組み込んだ演出プラン（プロダクション・プラン）を組み立て、積木を積み上げるように「どう動くか、演じるか、どこで、いつ、場所を変えるか」を声の種類まで綿密に決めていた。演出プランが完成すると、俳優は、完璧な正確さで彼の指示通りにその演出を遂行するよう要求される。

転機が訪れたのは、1902年ごろ、メイエルホリド退団の後である。劇団の共同代表だった劇作家ネミロヴィチ＝ダンチェンコとの齟齬が生まれた。ダンチェンコからスタニスラフスキーの演技に以前のような魅力が無くなった、と指摘される。スタニスラフスキーは、ダンチェンコからの細かな演技への指示に従うことに苦痛を感じ、俳優に細かな動きを指示するそれまでの演技指導方法に限界を感じるにいたる。結果、体調不良でフィンランドの別荘に引きこもって休養する必要があるほどの状態になった。この行き詰りから、彼は演技訓練の体系化を考え

るようになる。

スタニスラフスキーは、それまで直感的に心理・感情を身体的に視覚化できたのだが、不調になると自分の表情がわからなくなり、「自意識過剰のアマチュア俳優のように」鏡を見ながら自分の演技を確認することが多くなったという。俳優にはつきもののスランプである。つまり、優れた演技を恒常的に行うための課題は、直感（能力）に関係なく俳優が豊かに感情を表現できるようになるための訓練法が必要だと考えるに至ったのである。

感情表現の伝承可能性

1906年、スランプを転機にスタニスラフスキーはアンドレーエフ『人の一生』、メーテルリンク『青い鳥』（1908）など象徴主義の作品を扱うようになる。象徴主義演劇は、リフレインを多用した音楽によって観客の感情を制御しつつ高揚させ、陶酔のなかで虚偽に埋め尽くされた現実から離脱し、アイデアの世界を垣間見ようとする。ある種の宗教的トランスに近い志向性がある。

スタニスラフスキーは理想的な演技に関して、優れた俳優にはある種のオーラがあり、観客は彼らの演技に普通とは違う何かを感じ取ること、演技しているときの俳優はリラックスしているが、濃縮されたエネルギーに満ちていることを重視している。芸術家が創作に没頭するとき、彼らの思い（エネルギー）は見えない方法で相手に伝達・転送（transport）される。その能力の質を訓練によって向上させ、安定的に伝達可能にすることが課題であった。音楽を芸術の理想形と考えていたレフ・トルストイが、聞いた人がそれに感染して無条件に体がリズムに応じて反応するものこそ真の音楽であると考えていたのとも共通している。

内的エネルギー（感情）は身体という箱に捕らわれている。それを外に放出／伝達する道筋を合理的に説明しようとスタニスラフスキーが考えたのが、ヨーガであった。しかしながら、従来とは異なる演技アプローチにモスクワ芸術座の古くからの俳優たちは当然ながら反発した。

1911年、スタニスラフスキーは、新しい演技方法による俳優の育成を目的とするモスクワ芸術座第1スタジオを設立、劇団外に若者を集め、レオポルド・スレルジツキーをパートナーに、俳優教育の実験を始める。

俳優訓練の実践

レオポリド・スレルジツキー（1872－1916）はウクライナ生まれ、7歳でトルストイに感銘を受け、禁書とされていた書籍を地下出版したり、徴兵拒否で投獄されたりした。牢番をトルストイ思想に感化させる等、不思議な魅力にあふれた人物だったようだ。多彩な経歴の持ち主で、のちにトルストイ本人とも親しい友人となり、チャーホフやゴーリキーとも親しく、その縁でスタニスラフスキーと知り合っている。1910年代にスタニスラフスキーに与えた影響は大

きく、肩書は彼の秘書として活動していたが、近年では作品制作に深く関わっていた共同演出者として再評価されつつある。忙しいスタニスラフスキーに代わり、第1スタジオでの俳優指導を受け持った。

トルストイの依頼で迫害を受けていたロシア正教の異端派ドゥホボールを丸ごとカナダに移住させる手伝いをし、その経緯を『ドゥホボールとともにアメリカへ』（1905）という記録にまとめている。ドゥホボール（聖霊否定派）は神秘主義的で近代技術を嫌い、教会組織を拒否し、絶対的平和主義を貫き、徴兵を拒否した。トルストイは『復活』の原稿料をドゥホボールの移住費用に当て、引率をスレルジツキーに依頼したのである。文字に記録することを嫌うドゥホボールは、自分たちの伝統を伝承する方法として、朗誦する言葉や順番の違いを互いに指摘し、訂正しあいながら礼拝を進めていたという。関係者以外には宗教儀礼を見せることがなかったので、スレルジツキーの記録は当時としては貴重なものであった。

礼拝に参加する者たちが朗誦しながら互いに共鳴し、一体感に身をゆだねていく様子は、スレルジツキーによって、第1スタジオの共同生活に応用された。内省的で意識を集中させ、他者の存在を感じるというあり方はドゥホボールの礼拝とヨーガとに共通する考え方である。俳優がその感情にじっくりと浸り、感情のエネルギーを高め、さらに、外へと放出する技術を身につけるというイメージが、ヨーガによるエネルギーの集中と放出のイメージやドゥホボールの礼拝の際の「共鳴」に重ねられている。

第1スタジオはモスクワ芸術座内のオーディションで選ばれた若手を中心としたメンバーで構成され、社会から隔離され、「修道院のような献身」が求められ、グループ内の親密度を高める方法がとられた。スレルジツキーはスタニスラフスキーがスタジオのために用意したクリミアの土地に夏ごとにスタジオのメンバーと滞在し、メンバーが共同で建物を建てることから始め、カナダのドゥホボールのように、各自に共同体の中での作業をわりふり、各自が共同体（コミュニオン）に対して責任を持つようにさせている。「伝統的な劇団の関係性というより“精神的な秩序”に基づいた修道院のような生活様式」で、共同性を強調した生活スタイルにより、メンバー間の目に見えないコミュニケーションを高めようとした。「阿吽」の呼吸のトレーニングを目指したと考えてよいだろう。

ヨーガといっても神秘的なものとして応用されたわけではない。スタニスラフスキーが依拠したのはラマチャラカというペンネームでアメリカの元法学者（William Walker Atkinson 1862-1932）が欧米人にわかりやすいように著したヨーガの指南書である。とはいえ、本場インドから直接の受容ではないことや、ヨーガの本質と異なっているかもしれないことは、ここでは実は重要ではない。芸術的想像力にとって重要なのは、受容の際の情報の正確さではなく、思いがけない発想のきっかけとなるかどうかである。メイエルホリドも、日本の「黒子」という言葉からの連想で、原作にはない役として、召使のお仕着せを着用した黒人の子供を登場させた。彼らが舞台中を走り回りながら、舞台設定と観察者とを兼ねさせて物語を異化することで祝祭性が付与される方法がとられた。

スタニスラフスキーおよびスレルジツキーが注目したのは「プラナ（prana）」と呼ばれる

体内のエネルギーを表すヨーガの概念である。

相互のコミュニケーションの目に見えない道筋や手段のことをなんと名づけたらよいだろうか？ 光線放射や光線受容と言うべきか、発光と受光というべきか？（中略）これらの用語はそのコミュニケーションのプロセスを視覚的に説明してくれる。

（スタニスラフスキー 『俳優修業』）

スタニスラフスキーは体内に沸き起こる感情を圧縮し、イメージの中で光という形に視覚化し、放出するモデルを作り上げたのである。

精神集中のエクササイズに応用された様子をスタジオに参加した俳優は次のように回想している。

「私たちは意識の集中に多くの時間を割いた。それは「輪の中に入る」と呼ばれていた。私たちは自分たちの周りに輪をイメージし、共同参加者の「プラナ」光線をその空間へ、そして他のメンバーへ送りこむ。スタニスラフスキーは「プラナをそこへ送りなさい、－私は私の指の先を通して触れたい－神へ－空へ－もしくは、そのずっと後には、私のパートナーにも。私は自分の体の中にエネルギーがあることを信じている。そして私はそれを外へと出す－それを放射する。」

（中略）

「私たちはリラクゼーションのエクササイズもかなり行った（後略）。」

（Gray, P., The Reality of Doing.）

スタニスラフスキーの限界

もちろん、俳優の感情を体内から放出するのが、気功やヨーガのように可能なのか、という問題はあるが、方法の可否以前に、感情再生および感染を志向すること自体に、スタニスラフスキーが気づいていない問題がある。

ひとつは、フラッシュバックの問題がある。第1スタジオで将来を期待された俳優ミハイル・チェーホフ（アントン・チェーホフの甥）は、俳優が内面に感情を呼び起こす際、スタニスラフスキーのように個人的な体験にさかのぼることは危険であると指摘した。恐怖や喪失の体験を繰り返し思い返すことは常にその意識をなぞり、忘却を許さないことになる。ミハイル・チェーホフは、最終的にはスタニスラフスキーのもとを去り、独自の演技法を提唱した。自身が精神的な危機に陥った経験を踏まえ、個人体験と役柄とを直接は結びつけず、なんらかの抽象化の操作によって普遍化された人間（超人間）の人格や感情を想定するように変えている。

もう一つの問題は、個別の人が抱く感情がまったく同じなのか、という問題である。物理的に光の反射を知覚する視覚においても、「赤」と名づけられたものを他人が同じ色彩で見えてい

るのかどうかは、実は永遠の謎であるが、それ以上に、感情は強さ、感覚、状況など、様々な要素が複雑に絡み合っている。チェーホフ（およびメイエルホリド）が感情について、ある状況を描写し、個別の読者（観客）に対して、どう思うかと、問いとして提示しているのに対し、スタニスラフスキーは喜怒哀楽の感情が個人的なものであると同時に普遍的なものであるとの確信があるように思える。同じ状況であれば、だれでも同じように感じるし、似たような状況であれば類推できる。だから、俳優は、自分の過去から役柄の経験と近似の、たとえば悲しい体験を思い出し、感覚・感情を再生（リピート）することができるし、観客も類似の体験を反芻してそれに共鳴することができる、という考え方である。

少し飛躍するが、この感情の共鳴を求めるメカニズムは、実は歌舞伎や能、浄瑠璃といった日本の伝統芸能での演技でも同じなのではないだろうか。大正から昭和にかけてソ連から近代劇が活発に受容された際、伝統芸能は様式演劇が主流であり、もともとはアヴァンギャルド演劇に影響を与えた側であったにもかかわらず、近代劇（新劇）の受容においてはスタニスラフスキー的な心理主義一辺倒となった。もちろん、ソ連本国での芸術の場における政治闘争の影響が日本の芸術活動に強く影響した側面は否定できない。しかし、既知のものを追体験しやすい心理劇の方が、現状を異化し、現状を問い直そうと激しく迫るアヴァンギャルドの様式演劇よりも受容されやすかったのかもしれない。

主要参考文献

- ライオネル・エイベル『メタシアター』高橋康也、大橋洋一訳、朝日出版社、1980年。
コンスタンチン・スタニスラフスキー『俳優の仕事—俳優教育システム』1-3、未来社、2008-2009年。
アントン・チェーホフ『かもめ』（『チェーホフ全集12』）神西清訳、筑摩書房、1968年。
セルゲイ・チェルカフスキー『スタニスラフスキーとヨーガ』堀江新二訳、未来社、2015年。
フセヴォロド・メイエルホリド『メイエルホリド ベストセレクション』作品社、2001年。
楯岡求美「演劇における感情の伝達をめぐって：スタニスラフスキー・システム形成過程についての一考察」国際文化学研究：神戸大学国際文化学部紀要 35、pp.73-100、2010年。
Gordon, Mel *The Stanislavsky Technique: Russia: A Workbook for Actors*, Applause Theatre & Cinema Books, New York, 2000.
Zingerman B. I. *Teatr Chekhova i ego mirovoe znachenie*. M., Nauka, 1988.