

日本におけるスタニスラフスキー・システムその4——八田元夫をめぐる——

齋 藤 陽 一

はじめに

2013年から2015年の3年間、新潟において、文化庁と一般社団法人日本演出者協会の主催で、「演劇大学 in にいがた」が開催された。筆者自身も実行委員会に入り、企画を練る立場であったが、新潟がロシアに近いということで、スタニスラフスキー・システムによる俳優の訓練の基礎を行うということを一つの目玉とした。以前、ハバロフスクの劇団が新潟で公演を行った際に、県内の高校生を対象に、スタニスラフスキー・システムによる演技指導を行い、非常に印象的であったこともこの考えを後押ししていた。参加者、特に若い人々からはこの企画は好評で、2年、3年と参加する者もいた。が、その一方で、講師として呼び出した演出家などからは、「何をいまさら」というような拒否反応も感じられた。そこには、原水爆反対や部落問題など、政治的な運動における路線対立のようなものすら感じられた。純粋に俳優の訓練のためには非常に有効であるこのシステムが、何故このような扱いを受けることになったのか、その原因はどこにあるのか、それを探っていきたいと思う。

八田と千田の論争

1955年の『テアトロ』誌、第1号において、八田元夫は、「システム実践の前提条件」という論文を発表、直接は前年の『かもめ』の新劇合同公演に端を発しているのだが、様々なタイプの演劇公演に「時には売れのこった『新劇』の干物の陳列会」(同誌 66頁)などとレッテルを貼りつつ、「そしてその過半が、口

にスタニスラフスキイを唱えたり、システムを看板に掲げたりしてバスに乗りおくれまい」(同頁)としていると指摘している。そして、システムを正しく身につけるためには、次のことをやってもらいたいと宣言している。

- 一、ヴェテランを含む全演技者による、夫々の演技集団における全くの基礎からの掘り起しを含む、特に役のつくり方を中心とした一年間の訓練。
- 二、一を通じてヨミアワセという珍妙な、非演劇的な稽古段階の全廃。
- 三、社会主義リアリズムの最高の到達地点としてのシステムの理解による、そんな角度に立っての徹底的な洗脳。(同頁)

システムの理解に社会主義リアリズムという言葉のみならず、洗脳などという言葉すら出てくる三も、現在の我々には大いに気になるが、それについては後で触れる。ここではひとまず、あたかもこのシステムの日本における専売特許を持っているかのような、物言いに対し、当然予想される他劇団からの反発について見ていこう。

俳優座の演出家である千田是也は、この文章に対して、「お手やわらかに——スタニスラフスキーの受容について」という文章を1955年の2月に『俳優座』というパンフレットに掲載している¹。まず、千田は、当時の日本におけるスタニスラフスキー・システムの研究や紹介が、あまりシステムチックでも親切でもなく、そのために一般の演劇人にはとっつきにくいものになってしまったと書く。そして、その理由として、記者たちの多くが俳優の創造や演劇の実践の体験をもたずに、手さぐりで翻訳していることにあるのではないかと想像している。だからこそ、研究や紹介をする場合には、システムを勉強しているというだけで天下をとったような気になって、生鬻りのスタニスラフスキー用語をふりかざして、システムそのものまでに反感をいだかせたりするような真似はやめてほしいと訴えている。そして、いよいよ直接八田元夫への反論にはいる

¹ ここでは『千田是也演劇論集』の第3巻から引用している。なお、以下の頁数はこの文献からのものである。

のだが、まずはヨミアワセ全廃論へ疑問を呈する。

文字で書かれた台詞の奥に、その人間の内的・外的行動を、または作者の思想の戯曲的展開を体得する若干の熟練を学びとった吾々としては、……(中略)……ヨミアワセというものを、別に「珍妙な、非演劇的な稽古段階」だとは考えていない。(同書 152頁)

この「ヨミアワセ」については、『久保栄演技論講義』の中に面白い記述がある。久保が生徒に「読み合わせをしないで稽古にはいる人を知っていますか」(同書 58頁)と問いかけると、一人が「A演出家です」と答える。それに対し、久保は、「読み合わせ全廃論ですか」と言ったあと、どこがまちがっているのか問いかけてから、次のように説明している。

エチュードとの混同があるのです。ダンチェンコの「稽古場にエチュードをもちこむな」ということは、^{スタジオ}研究所でそれがじゅうぶんなされていなければならないという意味ですが、Aは本稽古へそれを持ちこんでいる、これはまちがっています。エチュードを稽古にまでもちこむと、役のフィクションというものがなくなる。このような曲解のスタニスラフスキー・システムは、日本での実践と本国への評価との二重の誤りにおちいります。(同書 58頁)

久保の話は、このあと、スタニスラフスキー・システムの前期は正しく導入されているが、その継承が出来ていないと続く。そして、そのあとで劇行動の話になり、エチュードでは「最高課題」や「貫通行動」は成り立たず、単なる「通し動き」であるといった所に行き着くのだが、これについては今回は触れない。重要なのは、この講義が、劇団民藝附属の水晶演劇研究所で1956年に行われたということであろう。八田の文章が発表された1年後であり、八田に対する批判であると充分想像できる。このように、八田の主張は、俳優座の千田からも民藝に関わる久保からも反論を受けているのである。

次に、八田の提案では一のところ、「一年間の訓練」という形でまとめられているが、八田は一日4時間の稽古を提唱し、食うためには昼間はニコヨン(日雇い労働)をやれば、勤労の精神も培われるので、怪しげな映画で荒かせぎするよりはいいとまで言っている。これには、実際に幹部俳優が映画に出て、金を稼ぎ、俳優座劇場まで建ててしまった千田にしてみれば、喧嘩を売られたと感じたであろう。「時には怪しげな映画でアルバイトをしてまでも、劇団をささえ、できるだけ沢山の観客に芝居をサービスし、そのためには自分たちの劇場をもつくらねばならぬという——その上に、無理な仕事の間にこびりついた垢を洗い落とす勉強をやらねばならぬという甚だみじめな集団である」(千田前掲書 153頁)と言って、卑下すると見せかけ、その実、演劇活動の実際を知らぬとしか思えぬ八田に反論している。

これには、実は、千田の方に分がある。八田元夫はもともと小山内薫に師事し、新築地劇団で演出をし、戦後は、村山知義とともに、新協劇団の再建にあたっている。しかし、1953年に、八田元夫演出研究所を作ってから、1959年に東京演劇ゼミナールを作るまで演出作品がきわめて少なくなる。劇作家・演出家のふじたあさやは、八田元夫演出研究所が演出した作品を『歷程』(1953年10月)、『ベッドタイムストーリー』『ダブリンの窓口』(1954年秋)、『土』(1955年9月~10月)、『火の柱』(1957年秋)であるとし、さらに「四作品のほか、『チェーホフ・ボードビル』などの稽古場公演を行って、(八田元夫演出研究所は 筆者注)解散した。すべて八田元夫演出である」²と紹介している。「一年間の訓練」と標榜するだけあって、上演作品が少ないが、観客のことを考えれば問題であろうし、何より、解散してしまったのでは意味がない³。

² ふじたあさや「ハチケンとシンエンとぶどうの時代」(日本演出者協会編『戦後新劇——演出家の仕事②』所収) 139頁

³ 『演出家の仕事②』に載せられているトーク・セッションの記録「戦後新劇とは何だったか?」の中で、パネラーの一人、福田善之は、八田のことだろうと想像しながら、自分の腹から出たことばが欲しいため、状況設定を細かくしていった、こういう時はどういうだろうか?と問いかけ、最終的に自分が隠しているテキストと一致するはずだと稽古をするのだが、いつまでたっても一致しないので、「スタ・システムの稽古は一本十年かかる!」と慨嘆したというエピソードを伝えている。(同書 167頁)

さらに千田の3番目の反論が続くが、これは、八田のまとめた三に対するものである。少々長くなるが、千田の文章から引用しておこう。

ただその暢気な私にさえ心配なのは、八田氏の「前提条件」や、その威だけだかなヒステリックな物の云い方が、……（中略）……私のみたところ決して反民主主義的な、戦争挑発的な陣営に属しているとは思えぬ堅実な新劇の実際家たちを、このシステムの勉強から、遠ざけることになりはしないかということである。（同書 154頁）

千田は、その後、こうした狭くらしい物の考え方やひとりよがり、左翼の劇団をさえ、スタニスラフスキーの名に於いて分裂させたことを指摘し、次のように書いている。

勿論、スタニスラフスキー・システムは、単に俳優の技法の体系であるだけでなく、演劇美学、演劇倫理学、演劇哲学の一貫した体系である。それを全的に把握するには、スタニスラフスキーの最後の到達点、社会主義リアリズムの観点に立って、これを眺めることが、確かに大事であろう。しかし、吾々一般の演劇実際家にとってなによりもまず興味のあるのは、吾々の創造の実際にそれがどう役立つか、吾々が芝居をつくっていく間にぶつかる具体的な疑問に、それがどう答えてくれるかということである。（同書 155頁）

冒頭述べた、「拒否反応」の原因もおぼろげながら想像できる。演技、演出へのスタニスラフスキー・システムの有効性を述べている千田の上の文章にしる、ひとまずは「スタニスラフスキーの最後の到達点」は「社会主義リアリズム」と書いてからでないと主張が始められない。俳優の演技を向上させる術でありながら、どうしても政治的な文脈抜きには語るができないのである。

八田におけるスタニスラフスキー・システム

それでは、八田自身は、スタニスラフスキー・システムの根本原理をどのように考えていたのか。上でとりあげた「前提条件」よりも前に、『新日本文学』の1953年12月号に八田は「スタニスラフスキーとドラマトゥルギー」という文章を書いている。そこでは、日本の演劇界で「スタニスラフスキー旋風」という言葉がはやっていることを指摘し、それはむしろ、バスに乗り遅れまいとしている部分への非難だとしているが、その流れで「これは訓練の方法として参考にするに極めて有効であると云った浅薄さをさらけ出したもの」(同誌 121頁)が出てきていると述べている。やはり、八田にとってはこのシステムは単なる俳優教育のためだけにあるのではないのである。

八田は『テアトロ』の1954年の5月号には「スタニスラフスキーシステムのジグザグ・コース」という文章を書いている。ここでは、ソ連においてスタニスラフスキーの再評価と継承が身体的行動の方式に関する論争を契機としてとりあげられてから問題は飛躍的に発展し、「K・C (スタニスラフスキーのこと 筆者注)の晩年の到達点が、明らかに社会主義リアリズムの高さをもつものであり、その批判的リアリズムから社会主義リアリズムへのスムーズな上昇を、そのまま、発展させた形でうけとめようとしている」(同誌 32~33頁)と書いている。やはり、スタニスラフスキーの最終的な到達点が社会主義リアリズムであるということがうたわれている。

そして、スタンプ演技といわれる、型にたよった演技を徹底的に排除しようとしている。その中でヨミアワセの否定ということがやはり書かれていて、『『ヨミアワセ』という稽古で、セリフを棒暗記して、感緒(ママ)を演じている中から情緒をつかみ出すというやり方になじんだ二三の演技者たちにこの逸脱さがあらわれた』(同誌 36頁)と書いている。ここで「逸脱さ」と書いているのは、「自ら創りだすことの楽しさ、自分自身から出発するということと、自分にたぐりこんでしまうことの混同」(同頁)のことを指すようである。いずれにせよ、八田はヨミアワセによって、外から演技を決定されてしまうことを極力避けようとしているようだ。身体的行動ということに関しても、行動表の作

製が求められるが、これについても「頭脳が先行する日本新劇の一つの例としてテーブル稽古の中で、話しあいを通じて、綿密な行動表を作製したところから、却って、演技者の行動をその頭脳にしばりつけるような傾向が生じて来た」（同頁）と書いている。また、次のようにも記して、演出者が様々なことを演技する者に教えることを戒めている。

いきなりテーマを与え、貫通行動を示し、超課題を与えるということは、すでに訓練過程をおえた演技者ならば兎も角、（そんな俳優はまだ日本の新劇には生れて来ていないが——）現在の若い演技者たちは、頭でうけとめてしまう。前記クリステイの紹介論文にも、スタニスラフスキーは戯曲の中にかくされている、超課題を演技者自身で探し出す事を教えている。（同誌37頁）

以上見てきたように、八田におけるスタニスラフスキー・システムは、俳優訓練の方法として参考にするると有効であるなどと言うことは浅薄であり、スタニスラフスキーの最終的な到達点は社会主義リアリズムなのである。が、スタンブ演技の拒否（俳優が自ら感情を見つけ出す）ということは、次に述べるラポポルトらが中心的に述べていることと共通点がある。勿論、どちらもスタニスラフスキーをもとにしているのであるから、当たり前ではあるが、八田がラポポルトを、或いは、むしろラポポルトでスタニスラフスキーを分かった気になることを批判しているようなので、興味深い。いずれにせよ、次にそのラポポルトについて考えよう。

ラポポルトとザハーヴァ

1955年前後には、八田が「スタニスラフスキー旋風」という言葉を紹介しているように、スタニスラフスキー・システムが流行していた。その際に、いくつかの簡便なスタニスラフスキー・システムの解説書が翻訳出版された。ここでは、その中でも特に話題となったラポポルトの著書『俳優の仕事』を中心

に見て行きたいと思うが、この著書について八田は次のように書いている。

戦後スタニスラフスキイ・システムの「解説書」としてラポポルトの「俳優の仕事」が紹介された。そして人々はこれを俳優修業を読む手がかりとすることなく、これさえ読めば、否ここに書かれていることをとにかくなぞってみることによって、スタニスラフスキイが分ったような気さえし始めた。（「スタニスラフスキイとドラマトゥルギー」（『新日本文学』1953年12月号所収 122頁）

この本は、1952年3月に山田肇の訳で出た。ラポポルトは、スタニスラフスキイの弟子で若くして亡くなったワフタンゴフの劇場の一員であった。スタニスラフスキイの孫弟子にあたる。なお、この著書は白水社から刊行されたテスピス叢書の第1巻にあたる。100頁あまりの薄い本であるが、スタニスラフスキイ・システムのエッセンスが凝縮してつまっている。簡単に全体を要約しておこう。

全24章の前半では、章の題名に「有機的注意」や「筋肉の緊張」、「創造的想像力」といった初期のスタニスラフスキイを彷彿とさせる言葉が並んでいる。対象に注意を集中することが重要で、そうすることによって筋肉が緊張から解放されて自由になると説く。続いて「正当化」という言葉をあげて、舞台上でのあるポーズ、ある態度を、創造的想像力によって正当化するように導く。例えば、両手を上に上げているポーズを、何故、そのようなポーズを取っているのかと考え、バスケットが柵から落ちるのを防ごうとしたと理由を思いつけば正当化されたことになる。そして、この正当化は、ポーズ、態度に留まらず、舞台上での身体的行動にまで至ることになる。

第13章は「舞台の任務の三要素」と題されていて、冒頭に次のように書かれている。

舞台の任務の三つの主要要素は次の如くである。（一）行動——なにを私は行っているか。（二）意向——なぜ私はそれを行っているか。（三）適合

——いかに私はそれを行っているか（行動の形式、性格）。（同書 55頁）

そして、行動と意向は俳優が意識的に行うことができるが、適合は無意識に生ずると述べる。この本に載っている例は、会衆を鎮めるために（意向）テーブルを拳固で叩く（行動）場合、それにふさわしい叩き方（適合）があるであろうということである。そして、肝要なのは、同じテーブルを拳固で叩く動作でも、意向が異なると叩き方が異なるということなのだが、その際、意向に集中すれば適合の方がひとりでにふさわしいものが生ずると書いている。これほど、俳優を力づける言葉はないであろう。ある行動を演じるのに、どのように演じるかで迷うことはなくなる。その目的に集中すればよいのであるから。

ここまでが、この著書の前半の内容だが、後半に行く前に、同じく当時出版され話題になった、ザハーヴェアの『俳優藝術の原理』の中から、今、述べたのと同じことが書かれている部分を紹介しておこうと思う。この本は、1953年4月に馬上義太郎の訳で出た。『俳優藝術の本性』と『舞台的行動』の二つがそれぞれ第一部、第二部として一冊の本になったものである。その『舞台的行動』の方で、第5章の「適応」において、ラポポルトの著書に書かれたのと同じ事が述べられている。この章の標題になっている、「適応」とは何か？ ザハーヴェアは次のように書いている。

- a 行動（ぼくは何を行うのか）
- b 目的（ぼくたちは何んのためにそれを行うのか）
- c 適応（ぼくはいかにそれを行うか）

この三つが集って舞台的課題を形成する。つまり、舞台的課題は三つの要素からできているのだ。⁴（同書 100頁）

そして、行動と目的は、人間が、ということは俳優が、随意的に決められるが、適応については、決められない。相手がいる場合には、その反応によって、

⁴ ザハーヴェア『俳優藝術の原理』第二部「舞台的行動」未來社 てすびす叢書15 100頁

様々な感情がわき、予定していた適応ができないことがあるからだ。従って、俳優は、どのような適応をするのか、つまり、どのような表情をするのか、どのような身振りをするのかということは、予めきめることはできないのだ。訳語は異なっているが、ラポポルトと同じことが述べられている。

少し、横道へそれたかもしれないが、再び、ラポポルトの著書に戻ろう。このあとラポポルトの話は、舞台上の行動を行う際の障害に向かう。あることを目的として行動をとるが、そこに障害がある。それによって、何らかの感情がわき起こる。しかし、その感情には喜び一般などというものはなく、上で述べた正当化の議論がここにも及ぶ。あくまでもその俳優がおかれた環境というものが、ある感情を生むのである。

続いて、この障害は、外部的（物理的）なものでも、自身の病気のために何事かをなすことができないというように内部的なものでもあり得るとし、「反対作用」という行動、意向、適合に続く、行動を阻む第4の要素を導入する。この反対作用の導入により、舞台上の俳優同士の相互影響というシステムの新しい局面に移る。今までは、一人の俳優で完結している事象だったのである。

全24章あるうち、18章は「局面への分割」という章で、ここに有名な貫通行動⁵という言葉が出てくる。物語を局面に分割し、それぞれの局面の根本的な任務を確定する。そして、最終的なその役の目標が超課題であり、そこへと導く行動が貫通行動ということになる。そのあと、サブ・テキストなどの指摘があり、最終24章でまとめにはいる。ここでは、初めて、人物の周囲の現実に対する関係が話題になる。異なった社会的環境は異なった態度を要求するということだ。彼は次のように書いている。

こうして貫通行動の決定と、同時に人物の社会的評価とが、その上にわれわれが与えられた人物を築くところの土台となるのだ。（同書 99頁）

⁵ しばしばこの訳語は分かりにくいという指摘を受け、最新版のスタニスラフスキーの『俳優の仕事』では「一貫した行動」という訳語があげられている。

ここまで長々と、ラポポルトの著書の内容を追ってきた。最後に引いたところは、「社会的評価」という言葉もあり、「社会主義建設に向かう人物を描くには？」とか、社会主義リアリズムについての言及が出てきてもおかしくないところである。しかし、著者の筆は、再び、ある人物をどのように描くかという方向に向かい、そのまま終わってしまうのである。当時、恐らく一番読まれたスタニスラフスキー・システムの解説書が、社会主義リアリズムについて言及していないのである。なお、このことは、上で少し引いたザハーヴァの『舞台的行動』も同様である⁶。

スタニスラフスキーとブレヒト

八田は後年、死の直前の1977年に出版された汐文社の『演劇論講座』の第4巻『演技論』に「演技論史——スタニスラフスキーの影響を中心に——」という文章を寄せている。その中では、スタニスラフスキーの初期の考え方を捉えて書いた、自らの1937年に出版された著作『演出論』の「スタニスラフスキーの芸術的方法の基礎は、主観心理主義的なものであり、それはブルジョア的な哲学から出発したものであるかもしれない」という記述を「冷汗ものの評価しか与えていない」（同書 107頁）と振り返っているが、その1930年代の評価として、同じ文章の中で「『唯物弁証法的創作方法』の観念論的偏向、宗派的逸脱が批判されて、二十世紀前半のリアリズムとして『社会主義リアリズム』の提起された頃（1934年）」（同書 105頁）と書いている。やはり、社会主義リアリズムの信奉者として晩年をも生きていたことが分かる。

また社会主義リアリズムと切り離せない名前であるスターリンについては、「かれ自身も一枚噛んだという『社会主義リアリズム』も、「社会主義」を狭義というか、個人崇拜的独裁制の道具と考え、せつかく健康に開花しはじめた二

⁶ 同じ書籍の中にある『俳優藝術の本性』の方には「社会主義リアリズムの原理と方法をもって自分の創造活動のよりどころとしている現代のあらゆる進歩的俳優はかならず形象の内的内容（その思考や感情）をあばき出して、人間の社会的存在がいかにその心理を決定するかということを示し（後略）」といった記述もある。（同書 21頁）

十世紀前半のリアリズムを、その芸術的自主性——歴史の必然的発展の方向にまかせず、狭義の政治に隷属させる方向を辿らせてしまった」（同書 127頁）とする。スターリンによる歪曲は認識しつつも、社会主義リアリズムが「必然的発展」として生じてくることへの「信仰」は揺るがない。また、スタニスラフスキーとブレヒトを対比させて「一方（スタニスラフスキー 筆者注）がチェーホフ、ゴーリキーをその創造方法の基本的内容において、初期は、主観的な心理主義的な方法からスタートして、戯曲の内容を歴史の必然性においてとらえることと、科学そのものの発展の中に人間の解放へのモメントをみつけ出していった」（同書 129頁）と書く。そして、ブレヒトが1953年にベルリンで開かれたスタニスラフスキー会議においてスタニスラフスキーについて述べたことを七つにまとめ、ブレヒトは、その4番目で「人間の尊重から社会主義への道を劇場に示したこと」、6番目で「身体的行動の理論が、（スタニスラフスキーの筆者注）演劇に対する一番大きな貢献だとし」、7番目で「『超課題』において一致点を見出している」とまとめている（同書 131頁）。

このスタニスラフスキーとブレヒトの関係をめぐっては、ブレヒトの専門家でもある千田是也が、1954年の段階ですでに書いている。もっともこちらはブレヒトの指導するベルリナー・アンサンブルがまとめた本のなかでの記述であると紹介されている。それは「スタニスラフスキーの劇場から吾々は就中なにを学び得るか？」⁷という問を立て、9項目で答えているものである。その項目のみ、まずひいておくと

- 1 脚本の文学的なものに対する感覚。
- 2 社会に対する責任感。
- 3 スターのアンサンブル演技。
- 4 大きな線と細部の重要性。^{アテイル}
- 5 真実に対する義務。
- 6 自然らしさと様式との調和。

⁷ 「スタニスラフスキー・ブレヒト・真船豊」『俳優座』1（1954年4月）。ただし、『千田是也演劇論集』第2巻183頁より。以下の引用もこの書物からで、頁数のみ記す。

7 多くの矛盾に充ちたものとしての現実の表現。

8 人間の重要性。

9 芸術の発展の意義。

となる。この中に、社会主義リアリズムと関わりのあるものがあるのかということを検討していきたいのだが、千田はこの文章がいつ発表されたのかは文中で明らかにしてはいないが、「この文章は、主として、スタニスラフスキーの『芸術におけるわが生涯』にもとづいて書かれたものらしく、このグループによるスタニスラフスキー・システムの検討はまだ本格的には始められていないらしい」(185頁)と記している。さて、1から9の中では2が社会主義リアリズムと関連があるようにも見えるが、それは、「スタニスラフスキーは芝居を演ずることの社会的意義を俳優たちに教えた」(183頁)という言葉で始まり、スタニスラフスキーにとって演劇は自己目的的なものではなかったということが書かれているのみである。注目すべきは、むしろ、8である。ここには次のように書かれている。

スタニスラフスキーは確信あるヒューマニストであり、かかるものとして、この劇場を社会主義への道に導いた。(184頁)

勿論、異化を掲げた叙事演劇の旗手であるブレヒトとスタニスラフスキーとは演劇観が異なり、俳優養成術の面でのスタニスラフスキー・システムの評価が出てこないのも、無理はないのかもしれない。しかし、ここまで直接的に社会主義との関わりが書かれているということは、心に留めておくべきことであろう。

千田は、このあと、東独でスタニスラフスキー・システムの信奉者の側からのブレヒト批判が起こってきているらしいことに言及し、次のように述べている。

このベルリナー・アンサンブルのスタニスラフスキー観は、なかなかよくその本質をつかんでおり、両者の共通の地盤をはっきり感じさせる。やはり

両方ともが、厳しい社会的・芸術的な実践の中から生まれて来た理論であるからだろう。(185頁)

実は、このあと、外国の書物を机の上で追い回し、ひねくりまわしてシステムを受け入れる、恐らくは日本のシステムの信奉者とは異なるという皮肉が書かれているのだが、これが誰を指すのか、或いは、自分自身をも含めているのか、それは定かではない。いずれにせよ、1955年当時、スタニスラフスキー・システムが社会主義リアリズム、或いは、社会主義建設と近いものであるとして語られていたことは明らかになったであろう。

おわりに

スタニスラフスキー・システムが小山内により導入されたとされてきた時から始めて、4回にわたって、日本におけるスタニスラフスキー・システムの受入過程を見てきたが、最初に物珍しさもあって純粋に俳優の養成術として取り入れられたものが、プロレタリア演劇の時代を経て、戦後、それも1960年代後半の小劇場時代以前の演劇の時代に、政治的な色彩を帯びて解釈されていたということが明らかになっただろう。一般的には、小劇場対演劇の図式でスタニスラフスキー・システムが遠ざけられたと思われがちだが、すでに演劇全盛の時代に、本家争いのような状況があり、そこからシステムへの拒否感が生まれたと考えざるを得ない面もあることが分かった。特に、「スタニスラフスキー・システムを単なる俳優養成術と考えてはいけぬ」といった物言いが、それを推し進めたように感じられる。

また、その当時、社会主義リアリズムとの関連を明らかにせず、簡便に俳優養成術としてのスタニスラフスキー・システムを解説した本がいくつか出版されたことも、そこに新たに飛びついた層と、戦前からの信奉者との間に亀裂を生んだことも明らかになった。だが、果たしてスタニスラフスキー・システムは社会主義リアリズムと密接に結びついているのだろうか？ が、それに答えるには、本国におけるスタニスラフスキーの立場の変化の考察が、当然ながら

必要であろう。そこで、これを次なる課題として、日本におけるスタニスラフスキー・システムについての考察は、ここで一応の区切りをつけたいと思う。

文献リスト

- 久保栄『久保栄演技論講義』影書房 2007年
ザハーヴァ（馬上義太郎訳）てすびす叢書15『俳優藝術の原理』未来社 1953年
千田是也「スタニスラフスキー・プレヒト・真船豊」『千田是也演劇論集』第2巻所収 未来社 1980年
千田是也「お手やわらかに——スタニスラフスキーの受容について」『千田是也演劇論集』第3巻所収 未来社 1985年
ふじたあさや「ハチケンとシンエンとぶどうの時代」（日本演出者協会編『戦後新劇——演出家の仕事②』所収）れんが書房新社 2007年
八田元夫「スタニスラフスキーとドラマトゥルギー」『新日本文学』1953年12月号 新日本文学会
八田元夫「スタニスラフスキーシステムのジグザグ・コース」『テアトロ』1954年5月号 カモミール社
八田元夫「システム実践の前提条件」『テアトロ』1955年1月号 カモミール社
八田元夫「演劇論史——スタニスラフスキーの影響を中心に——」（『演劇論講座4 演技論』所収）汐文社 1977年
ラポポルト（山田肇訳）てすびす叢書1『俳優の仕事』未来社 1952年

なお、八田元夫とザハーヴァ、ラポポルトの文章からの引用は、漢字など現在のものに改めた部分があることをお断わりしておきます。