

小劇場運動と新劇

——小劇場が否定したのはスタニスラフスキー・システムだったのか——

齋藤陽一

はじめに

毎年、いくつかの劇団の公演を見に東京に出かけている。その中で感じていたのが、所謂新劇の劇団に小劇場出身の劇作家が脚本を提供することが増えて来たということである。新劇と言えば、築地小劇場にルーツを持ち、その開場の直前に、主宰の小山内薫が日本の伝統演劇から離れることを意図して、翻訳劇を主に取り上げると宣言した。勿論、それだけでは足りずに、日本の劇作家の作品も上演してきた。そして、特に終戦直後には劇作家が次々と誕生し、旺盛な活動を続けてきた。ところが、1960年代後半に小劇場運動が起こると、小劇場の側から新劇を見限ったという雰囲気もあり、その小劇場の主宰者が脚本を書き、演出もこなし、場合によっては出演もするということが、小劇場の場合には多かった。他国の演劇状況と比較した場合に、こうした在り方には大いに興味をそそられるのだが、今回、触れたいのはそれとは別のことである。上で、「小劇場の側から新劇を見限った」と書いたのだが、その見限ったものの中には、当時、新劇の演技を支えていたスタニスラフスキー・システムも当然含まれていたと考えて不自然ではないだろう。とすると、スタニスラフスキー・システムで養成された新劇の俳優が、それと決別したかに見える小劇場の劇作家が書いた脚本を演じる場合に何か困難は生じないのか。そもそも、1960年代後半の小劇場勃興期に本当にスタニスラフスキー・システムが忌避されたのか、そうした問題を考えていきたい。

1

まず、最初に、ここ5年間の劇団俳優座¹の演目を例として、現代の新劇の劇団の演目に小劇場の劇作家の脚本提供がどの程度あるのかを、見ておこうと思う。俳優座の場合には、本公演とLABO公演があり、最近では本公演も劇団の稽古場で上演することが増えているため、一概には言えないが、LABO公演の方が小さな空間で上演される実験的な公演²になる。

2016年度

反応工程（宮本研）

狙撃兵（ジョージ・F・ウォーカー）

常陸坊海尊（秋元松代）

病いは気から（モリエール）

LABO公演として

華族令嬢たちの大正・昭和（華族史料研究会編とされている）

宮本研、秋元松代³は小劇場運動以前から活躍していた劇作家で、これぞ新劇というタイプの劇作家である。

2017年度

北へんろ（堀江安夫）

海の凹凸（詩森ろば）

クスコ-愛の叛乱（斎藤憐）

いつもいつも君を憶ふ（山谷典子）

LABO公演として

転がる石に苔むさず（平塚直隆）

¹ これ以降、いくつかの劇団の名前が出てくるが、劇団という言葉の前につけるかつかないかの判断は、基本的に、それぞれの公式のサイトにおける表記による。

² 違う劇団にはなるが、1973年につかこうへいの『熱海殺人事件』が文学座で初演されたのも、アトリエ公演においてであった。

³ 「これぞ新劇」とは書いたが、西堂行人は瓜生良介との対談の中で、演劇座という劇団は秋元松代の作品を上演する母体になったと述べ、それを評して次のように書いている。「こちらへんで新劇のなかの反主流的なものがザーッと集まってきている感じがするんです」（『証言]日本のアングラ』p.88）

堀江安夫は劇団文化座の劇作家，山谷典子は文学座の俳優である。斎藤憐は、今回の「小劇場の劇作家が新劇の劇団に戯曲を提供」の「提供」という定義には当てはまらないが、小劇場系の劇作家で、この作品も初演したのはオンシアター自由劇場という小劇場であった。残りの詩森ろば（現在は、sereal number）、平塚直隆（オイスターズ）は小劇場の劇作家である。

2018年度

首のないカマキリ（横山拓也）

われらの星の時間（鈴木聡）

血のように真っ赤な夕陽（古川健）

LABO公演として

女と男とシェイクスピア（デヴィッド・ウィリアムソン）

横山拓也は演劇ユニットiakuの劇作家，鈴木聡はラップ屋の主宰者で劇作家，古川健は劇団チョコレートケーキの劇作家，概ね小劇場の劇作家と考えられる。

2019年度

インコグニート（ニック・ペイン）

雉はじめて鳴く（横山拓也）

マクベス（シェイクスピア）

LABO公演として

血のつながり（シャロン・ポーロック）

海外の劇作家はおくとして，横山拓也はすでに述べたように小劇場出身の劇作家である。

2020年度

心の嘘（サム・シェパード）

火の殉難（古川健）

正義の人々（カミュ）

雪の中の3人の男（ケストナー）

LABO公演として

Gegenteil（村角太洋）

村角太洋は THE ROB CARLTON の劇作家で，古川健とともに，小劇場出

身の劇作家である。ただし、ここにあげた作品は、後援会会員を募るために1年分の作品を事前に予告した時のもので、コロナのために、村角の作品は上演が確認されていない。

見てきたように、むしろことさら取り挙げるまでもないくらい、当たり前小劇場系の劇作家が脚本を提供している。では、これらの劇作家の作品を新劇の劇団で見た場合に、何か違和感があるだろうか。少なくとも、演技のスタイルには違和感はない。個人的には、むしろ、演技の安定感に小劇場の劇作家の脚本であることを忘れて見ていることがほとんどである⁴。

2

次に、新劇と小劇場という観点から、最近の演劇雑誌、『テアトロ』を読み直してみると、新劇を再評価するといった趣の記事に出会うことがある。

例えば、2017年の9月号では、特集の「今年上半期のベストプレイ」として掲載されている6本の原稿の内、内田洋一「新劇は生きている」、河野孝「新劇の力を再認」の2本が新劇を再評価する論文となっている。

内田が述べているのは、2017年の上半期に自分が見た作品ですぐれたもの（「収穫」と呼んでいる）は新劇団の作品が多数をしめたということで、「戦争をめぐって日本の為政者たちが発する言葉の、たえられない軽さが心を暗くする。このようなとき、抵抗の精神を示したのも新劇団であった」（『テアトロ』2017年9月号p.14）とする。冒頭では「切符の売れるタレントを呼んでヨーイドン、即席で商品に仕立てるプロデュース公演の亜種がもう限界といえるほど低調なのだ」（同頁）と述べ、新劇の劇団の集団性に賛辞を呈し、「とにもかくにも現代演劇は集団性を見直す時期にきている」（同誌p.15）とも書いている。また、河野の議論も2017年の上半期には敗戦前後の日本の混迷を描く舞台が際立ったとし、それを「アジア情勢の緊迫化、共謀罪の成立に端的な政権の右傾化などへの危機感が背景にある」（同誌p.24）とその理由を述べている。

⁴ ただし、物語の進行具合に違和感を持つことはあった。『転がる石に苔むさず』の時には、登場人物が次々と同じ行動に加わっていくという展開に新劇とは異なるものを感じたり、『火の殉難』では、暗転が多いと感じたりしたのだが、あくまで個人的な感想のレベルである。

その後、同年の『テアトロ』誌の11月号で、新劇の劇団に脚本を提供している中津留章仁と古川健が特集される。いずれも小劇場で活躍する劇作家である。その特集記事の中で江原吉博は「ネオ新劇の旗手たち」と題して二人の作品について分析している。中津留については、自分の劇団で公演をした『たわけ者の血潮』と『雲ヲ掴ム』(青年劇場),『籠棒』(劇団民藝),『琉球の風』(劇団東演),古川については『幻の国』(劇団昴),『旗を高く掲げよ』(劇団青年座),『祖国は我らのために』(マコンドープロデュース)を取りあげているが、マコンドープロデュース以外は新劇の劇団に戯曲を提供している。「旗手」と書くわりには、中津留については自劇団以外に提供した作品は、演出までした場合でも、「社会派の衣をまとったエンターテインメント」(同誌p.25)と手厳しく、古川に対しても物足りなさを吐露しているのだが、それでも最後には「中津留章仁と古川健は現在最もホットなネオ新劇の旗手といえる」と書いている(同誌p.27)。

ここで議論されているのは、戯曲のテーマ性と、集団としてのあり方であろう。こうした「ネオ新劇」とも言える状況について疑問を呈しているのが、同じく『テアトロ』誌に載った西堂行人の「ネオ新劇と保守政治」(『テアトロ』2017年12月号)という一文である。その中で西堂は、河野、江原の言う、「ネオ新劇」の「新劇」が何を指すか、どういう概念なのかということに疑問を投げかけ、歴史的な役割としての「新劇」について「戦中戦後を経て、保守政治を批判する革新勢力の一翼を担う表現の問題としての〈新劇〉」(同誌p.28)という概念をあげている。さらにその後の55年体制のもと革新勢力が保守政治の補完物の役割を担うようになった際、新劇が社会党、共産党と同調して保守的な演劇に変質したが、「蜷川や鈴木は、こうした「制度としての新劇」を否定し、それに対抗する批判軸として「アングラ・小劇場運動」を推進した」(同頁)とする。そうした考えを持つ西堂の目には、ここでネオ新劇と言われているものは、「台詞偏重で適度に社会的テーマがこめられ、物語が重視され、現行の保守的な政治に対して良心的に対峙している」(同誌p.29)ものでしかない。そして、ネオ新劇よりも、むしろ「「ネオ小劇場」に活路を見出すべきではないか」(同誌p.31)とまで述べている。

この2017年に議論されていたことは、まずは前提として、小劇場運動の結果

として近年盛んになったきたプロデュース団体などによる演劇上演という形態が、社会を批判するという力をすでに持たなくなっているという認識がある。その際に、小劇場の書き手達が新劇の劇団に戯曲を提供することに対して、プラスの評価をするか、それとも終戦直後の新劇や発生した頃の小劇場に比べ、今の新劇ではそれらに比肩するべくもないと考えて、意義を感じないかの違いではないだろうか。

ただし、この議論においても、社会とどう対峙するかというテーマの問題は議論されていると思うのだが、スタニスラフスキー・システムの問題は語られていないように感じられる。新劇においては、最初、いわゆるスタニスラフスキー・システムを俳優養成の基本的な方針として掲げてきた⁵。一方で、新劇を否定した小劇場運動においては、勢い、多くの劇団で、スタニスラフスキー・システムにはよらぬ俳優養成を続けてきた。しかし、現代の「ネオ新劇」において、少なくとも新劇の側では小劇場の劇作家の作品を、それほど違和感なく受け入れているように見える。では、そもそも小劇場運動が始まったころには、小劇場はスタニスラフスキー・システムを否定していたのか、そうでないのか。次の節では、その問題を唐十郎の発言を参考に考えていきたいと思う。

3

唐十郎は「紅テント」とも呼ばれる状況劇場で小劇場運動の中心人物となっていくが、状況劇場を立ち上げる前、明治大学の文学部演劇学科で学んでいた。当時の演劇学科で教えていたのは、木下順二とスタニスラフスキーの『俳優修業』を翻訳した山田肇、そして菅井幸雄であった。このメンバーであれば、当然、講義の中でスタニスラフスキー・システムが出てくるのが予想されるが、案の定、2年生の時に『俳優修業』がテキストであったと唐は坪内祐三との対談の中で語っている。⁶そしてスタニスラフスキーの『俳優修業』がテキストと

⁵ 劇団東演のサイトには「スタニスラフスキー・システムの研究と実践を通し、リアリズム演劇の発展と現代社会に鋭く目を向けた創作劇の創造、近代古典の積極的発掘を旗印に、八田、下村が交互にその芸術を発表し公演として品格のある舞台を創り出してきました」と、その歴史についての説明がある。

なっていた菅井幸雄の授業を取っていて、狂人のエチュードの話になった時に「入ってきた狂人が自分のおじさんだったらどうするんですか」と問を投げかけたというエピソードを語っている。さらに、怖いからと机の下に隠れるという指導では、スタニスラフスキーが嫌っている類型的な演技しか生じないと、「文章としてもスタニスラフスキーに反していませんか」（同頁）と言ったというのだ。坪内は、唐の行動について、「スタニスラフスキーもそこで馬鹿にしないで読み込んだ」（同頁）として、スタニスラフスキーに学んでからそこを飛び出したメイエルホリドになぞらえている。

この話は、もともと、堀切直人編著の『唐十郎がいる唐組がある二十一世紀』に掲載された、八角聡仁による唐十郎インタビューに対する坪井の言及から生まれたものである。そのきっかけとなったインタビューにおける唐の発言を、長くなるが、引用しておこう。

例えばスタニスラフスキーの『俳優修業』（未来社）にしても、同じような神経で嫌いなんですね。新人俳優をいかに鍛えるかという最初の授業の項目で、「いまドアが開いて狂人が入ってきた、さあ君たちはどうするか」と先生が言う。すると生徒たちが机の下に入ったり椅子をかぶったりして恐怖の感情を追体験するというのですが、もし入ってきた狂人が自分のおじさんだったらどうするのか。そういう類型から脱線するイメージを設定する余地がないんです。（『唐十郎がいる唐組がある二十一世紀』 p.190）

引用した文章の中に、「同じような神経で」とあるのは、このインタビューの少し前の部分でサルトルの戯曲について、作家が決めたモチーフの展開に逆行するような「カウンターテーマ」（同頁）がないということを言っていて、それを「何となくうら寂しいというか、嘘くさい」（同頁）というように評し

6 『KAWADE道の手帖 唐十郎』 p.20

ていることと関係している。⁷

ここで、唐が「狂人が入ってきた」と言っているのは、スタニスラフスキーが『俳優修業』の第3章、「行動」⁸の中で、舞台となる演劇学校で指導者のトルツォフが生徒達に課す課題のことである。舞台における行動とはどのようなものであるのかを説明し、トルツォフは「舞台上で起こることはすべて、何かのためになされなければならない」(Все, что происходит на подмостках, должно делаться для чего-нибудь. К.С. Станиславский Собрание сочинений Т.2 с.87)と説明した後、「舞台上では内面的、かつ外面的に行動する必要がある」(на сцене нужно действовать – внутренне и внешне. 同書с.89)と公式化する。その内面の説明と関連して、ドアを閉めるにもすき間風が入らないようにしたいとか、人に話声を聞かれないとか、目的があるだろうと話が続く。その際に、「もし～という状況であればどう行動するだろうか?」という問いかけの中で、ドアの外にいる人間が狂人であったらという話になる。所謂、「魔法のif」などとも言われることがある概念である。だが、この唐による問題提起には、若干の疑問が生じざるを得ない。入って来た狂人が叔父さんであったらどうなのか? これもスタニスラフスキーは魔法のifを使い、生徒達に、再度、「狂人だと思ったら、それは(狂人であるけれど)叔父さんだった」というifを投げかければよいだけで、スタニスラフスキー・システムとは何ら矛盾しないのではないだろうか。

この授業でどういうことが話されたのか、これ以上は分からないのだが、もし、唐が疑問を投げかけた理由をスタニスラフスキーの著書に求めるとしたら、授業でこの「狂人のエチュード」が終わった後に発せられているトルツォフの

⁷ この発言は、唐のかつての劇団「状況劇場」の「状況」という語がサルトルの『シチュエーション』に由来するということが一般には言われていて、八角がサルトルのどこに興味を持ったのか尋ねたところ、唐が、実は、アンガージュマンがないからサルトルではないと言われたことがあるという経験について語ったことから始まっている。

⁸ 唐が明治大学の学生であったころに出版されていた山田肇訳の『俳優修業』では、この章は「行動」と訳されているが、現在出版されている翻訳、『俳優の仕事』では「行動。<もしも>、<与えられた状況>という標題が与えられており、1989年にソ連で出版されたスタニスラフスキー著作集の原文もそのようになっている。

次のような言葉, 特に, 「論理的」や「一貫していて」という言葉かもしれない。

今日の授業は君たちに次のことを教えた。舞台での行動は, 内面的に根拠づけられ, 論理的で, 一貫していて, 現実に可能でなければならない。

(сегодняшний урок научил вас тому, что сценическое действие должно быть внутренне обосновано, логично, последовательно и возможно в действительности.同書c.98)⁹

つまり, 確かにここにはカウンターテーマという発想は見られないかもしれない。ただし, 恐らく, 内面的に根拠づけられるという考え方については, もしかすると唐自身も矛盾はしないと思っていたのかもしれない。実は, 坪内との対談の際に, 唐は次のようにも言っているのだ。

こういうのをスタニスラフスキーが一番嫌っているんです。嫌っているのにそれしか例が出てこないんです。(『KAWADE道の手帖 唐十郎』p.20)

「こういうの」というのは, 類型的演技を指しているが, 唐は決してスタニスラフスキーの考え方自体は否定していないのではないか。「こういうのをスタニスラフスキーが一番嫌っているんです」という言葉からは, この著書には彼の本質が描かれていない, もしくは, それを解釈する日本の演劇人達が間違っている, そう言っているようにも感じられるのである。スタニスラフスキーの著書におけるこの章は, 「もしも」という問いかけをすることを提案する章で, そのあとの章で, 想像力の有効性について語り, やがて情緒的記憶を扱う章に至る, 『俳優修業』前半の中心をなす章の一つかも知れない。そして, 唐の書

⁹ なお, 山田の訳は, この引用箇所では「現実に可能」の部分に「リアル」という訳語が使われている以外は, ほぼ同じ内容なのだが, 前後が異なっていて, 特にこの後に原文にはない「第二に, もしくは, 我々を現実の世界から想像の領域へと高める槓桿として働く」という言葉がある。(『俳優修業』第一部p.72)

く作品でも過去の因縁に縛られ、それが現在に尾をひくという、いわば内面的に根拠づけられたタイプの人物もよく登場するのではないだろうか。¹⁰

だとしたら、何故、スタニスラフスキー・システムを受け入れなかったのか？ 実は、この坪内との対談には（笑）という記号が入っている個所があるのだが、坪井が次のような問いかけをしたところにも入っている。「ところが唐さんはその狂人が自分のおじさんだったらどうするかという発想がスタニスラフスキーにはないと（笑）」（同書p.20）この（笑）は、筆者には、当時、あるタイプの演劇人が「スタニスラフスキー、スタニスラフスキー」とうるさかったなという回想のなかでの笑いのようにも感じられてしまう。少し前に引いた「スタニスラフスキーもそこで馬鹿にしないで読み込んだ」という坪内の言葉からも、当時、スタニスラフスキーという名前が演劇人をうんざりさせていた様子がうかがえる。勿論、情緒的記憶を言い出せば、幼年期の体験が青年期の人格を作り出してしまう、そこから人は逃れられないといったような決定論めいたものを生み出してしまう危惧はあるだろう。唐の言う「そういう類型から脱線するイメージを設定する余地がない」（『唐十郎がいる唐組がある二十一世紀』p.190）というのもここと関連があるかもしれない。つまりここで唐が言っているのは、人がある状況におかれた際にはきっとこのような行動をするだろうというその法則性、それへの忌避感だったのではないかということが想像できる。

上で述べたカウンターテーマについて唐組の中心メンバーの俳優で、最近唐に代わって演出も担当している久保井研は次のように述べている。

唐組の芝居創りは、戯曲をピース分割するところから始まり、そのピースごとのテーマ、カウンターテーマを見つけだし、その解釈に基づいて役の形

¹⁰ 筆者は、不幸にして状況劇場時代の唐の舞台には明るくないが、唐組の芝居にはそのような傾向を感じ取っている。また、『KAWADE道の手帖 唐十郎』には唐の戯曲『紙芝居の絵の街で』が掲載されており、主人公の一人、牧村真吾はかつて見た紙芝居の絵のことが忘れられず、謎を探る内に事件に巻き込まれる、まさに内面的に根拠づけられた行動をとっている。

象や音の入れ方、舞台装置、小道具の在り方を決めていく。(『e n - T A X i』2006年冬号に掲載されたものを、樋口良澄著『唐十郎論』p.151より引用)

樋口による引用自体は、唐組が運動体であり濃密な関係を維持している集団であるにも関わらず、芝居をきめ細かく作っていることの証左としてなされているのだが、この戯曲を「ピース分割」していくという方法も、また、スタニスラフスキーの方法であった。唐がスタニスラフスキーと異なっているのは、その際に、カウンターテーマをも考えるという、そういう主張をしているのであろう。しかし、実は、スタニスラフスキーも『俳優修業』の第15章「超目標」¹¹において、トルツォフに次の様に言わせている。

あらゆる行動は、それに反する行動に出会い、その際に、後者は前者を呼び起こしたり強めたりする。そのため、どんな戯曲においても一貫した行動と並んで、それに対抗し、敵対する контр (counter) な一貫した¹²行動が、反対方向へと通っている。(Всякое действие встречается с противодействием, причем второе вызывает и усиливает первое. Поэтому в каждой пьесе рядом со сквозным действием, в обратном направлении, проходит встречное, враждебное ему контрсквозное действие. К.С. Станиславский 前掲書c.425)

スタニスラフスキーはカウンターを否定していない。では、何故、唐はそのシステムに否定的な判断をしてしまったのだろうか。このカウンターテーマと関連して、1960年代の演劇界の雰囲気を考えておこう。発見の会の主宰者であった瓜生良介に対する西堂行人のインタビューを参照したい。

西堂が、1963年に発見の会の分裂の事情を聞こうと「『ここで脱退者が出て

¹¹ 1989年の著作集では“СВЕРХЗАДАЧА. СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ “となっており、現在の翻訳でもこの訳語、「究極課題と一貫した行動」となっている。

¹² 「контр (counter) な一貫した」と訳した原語は、контр-сквозное で、スタニスラフスキーの造語の可能性もある。また、ハイフンは改行のために付けられている可能性が高いが、いずれにせよ контр の部分が英語では counter になるという意味でこのように表記した。

分裂、脱退者が集まって青年劇場結成』¹³とあります」(西堂行人『[証言]日本のアングラ』p.84)と当時の状況を尋ねると瓜生は、「要するに共産党派とそうじゃない人たちとの対立がずっと続いていたんです」(同頁)と演劇界における対立状況を話している。そして、さらに西堂が「六〇年代前半というのは共産党の指導というものが演劇界にかなり大きくあったわけですか」と尋ねると瓜生は次のように答えている。

それはあった。僕はそういう組織にまったく関係ないから、どの程度の指導かは分かりませんが。六〇年代の、いわゆるアンダーグラウンドの演劇運動がパーッと華やかになってくるなかで、そのへんの影響力はどんどんなくなっていったと僕は思っていますが(後略)(西堂行人『[証言]日本のアングラ 演劇革命の旗手たち』p.85)

また、西堂は同じインタビューの中で、発見の会の旗揚げ公演は演劇座という劇団との合同公演であったという事実を明かし、「ここらへんで新劇のなかの反主流的なものがザーッと集まってきている感じがするんです」(同書p.88)と言った後、「どうも新劇に対する反発というよりは、共産党主導に対する反発というか、イデオロギー的なことが強かったのかな」(pp.88-89)とまとめている。新劇の中で、すでに共産党主導のグループとそれに反発するグループがあったということである。そうであれば、小劇場演劇と新劇の間にも、そうした反発はあったのではないか。

唐十郎が講義を聴いた菅井幸雄は1970年に「スタニスラフスキ・システム論」という論文を『文化評論』誌に寄稿している。1954年前後にスタニスラフスキ・システムの流行があり、それが再びこの時期に起こったと書いているが、1954年当時は、「スタニスラフスキ・システムの実際的な技術面に即しての撰取に、俳優の目が向けられてい」(同誌p.109)たとする。では、技術面

¹³ 『』で囲まれている部分は、西堂が『小劇場運動全史 記録・発見の会』(造形社)という書物から引いて喋っているために、もとの著書で「」で囲まれている。

以外にスタニスラフスキー・システムに関して注目すべきことは何なのか。菅井は、ソビエトにおけるスタニスラフスキー・システム研究においてポポーフの「思想性——これこそわが芸術の基礎である」という論文に注目すべきであるとし、それは上演の「超課題」¹⁴を重要なものと考えているからだとする。では、超課題とは何なのか。『モスクワ芸術座五十年史』の記述を参考にしながら、菅井は「演劇を創造する際に演出家、俳優が全面的な努力をそそがなければならない主要なものとして、超課題すなわち戯曲の思想および哲学的立場を設定し、上演する場合の究極の目的としては、その超課題の解明にある」と(同誌p.113)スタニスラフスキーは考えたのだと解説する。戯曲の思想、哲学的立場が超課題になる。現代の演劇愛好者からは理解しにくい考えであろう。さらに、この超課題について語った後、「社会主義リアリズム」という言葉も登場する。

スタニスラフスキー・システムとは、その創立者のなかにおいては社会主義リアリズムの諸原理を、演劇の分野に適用しようとする姿勢のなかで、構築されていったのである。(同誌p.114)

1970年当時、社会主義リアリズムは日本においてどれだけ信じられていたのであろう。スターリン批判からすでに15年程度経っていたころである。唐が、菅井の授業を受けたのは、これよりも前であるが、この論文を貫いている精神で授業がなされていたのであれば、スタニスラフスキー・システムに反発する気持ちも芽生えたかも知れない。

1970年前後の社会の雰囲気は、70年の安保条約改定を進める政府に対して反対する立場であっても、反体制の中でその集団を指導していこうとするものと、それに対して、むしろ政府に対するよりも強く反発するものが混在していた。演劇界にも、新劇の立場で社会に警鐘を鳴らすような演劇を作る人々と、そこに反発して多くは小劇場により新しい演劇を作る人々がいたのではないであろうか。そういう構造の中で、スタニスラフスキー・システムこそが反体制の中

¹⁴ すでに述べたように現代の翻訳での訳語は「究極課題」となっている。

の権威となってしまう、その真の姿が正しく解釈されることなしに、忌避されてしまったということはないのだろうか。むしろ、菅井の言う「スタニスラフスキー・システムの実際的な技術面」をこそ継承し、戯曲の思想性とは切り離れた形で、俳優養成のための「技術」として利用することはできなかったのだろうか。

唐十郎が、新劇とない交ぜにする形でスタニスラフスキー・システムを見限ったのは、大切な武器を手放したということにはならないのだろうか。私は、スタニスラフスキー・システムによって鍛えられた俳優がアングラの芝居をする姿を夢想するのである。

なお、スタニスラフスキーが最終的に社会主義リアリズムを信奉していたのか、スターリン体制下でどのような活動をしていたのか、そのことを詳しく解き明かすことが、次の課題として浮かびあがってきていると感じている。

参考文献

K.C. Станиславский Собрание сочинений Т.2 М.: Изд-во Наука. 1989

その翻訳として

コンスタンチン・スタニスラフスキー 岩田貴・堀江新二・浦雅春・安達紀子訳『俳優の仕事－俳優教育システム』第一部 未来社 2008年

別の底本による翻訳として

スタニスラフスキー 山田肇訳『俳優修業』第一部新装版 未来社 1975年

内田洋一「新劇は生きている」(『テアトロ』2017年9月号) カモミール社

江原吉博「ネオ新劇の旗手たち — 中津留章仁と古川健」(『テアトロ』2017年11月号) カモミール社

唐十郎著 西堂行人編『唐十郎 特別講義 演劇・芸術・文学クロストーク』国書刊行会 2017年

河野孝「新劇の力を再認」(『テアトロ』2017年9月号) カモミール社

菅井幸雄「スタニスラフスキー・システム論」(『文化評論』1970年2月号) 新日本出版社

扇田昭彦『唐十郎の劇世界』右門書院 2007年

- 西堂行人 『証言]日本のアングラ 演劇革命の旗手たち』 作品社 2015年
西堂行人 「共創する空間へ⑨ ネオ新劇と保守政治」(『テアトロ』2017年12月号)
カモミール社
- 西堂行人 『日本演劇思想史講義』 論創社 2020年
- 樋口良澄 『唐十郎論 逆襲する言葉と肉体』 未知谷 2012年
- 堀切直人編著 『唐十郎がいる唐組がある二十一世紀』 青弓社 2004年
- 『KAWADE道の手帖 唐十郎』 河出書房新社 2006年
- 劇団東演のサイト <http://www.t-toen.com/gaiyou.htm> (2021年2月24日閲覧)