

日本におけるスタニスラフスキー・システムその3——久保栄をめぐる——

齋 藤 陽 一

はじめに

久保栄は、日本の演劇史の中では、何よりも『火山灰地』を書いた劇作家として知られているだろう。あるいは、戦時中に「新劇事件」で投獄され、プロット（日本プロレタリア演劇同盟）にも加わっていた左翼演劇人としての側面も有名かもしれない。一方、戦後は、滝沢修らとともに、東京芸術劇場を立ち上げるも、すぐに解散、その後、1952年からは劇団民藝の特別劇団員となり、劇団附属の水品演劇研究所で講義を行っていた。そこで行われた講義の中では、しばしば、スタニスラフスキーへの言及が見られ、研究員達のシステムへの理解を深めようとしていた。そこで、この小論では、久保の戦前のシステムへの評価にも言及した後、水品演劇研究所での講義を手がかりに、1950年代当時における日本のスタニスラフスキー・システムの姿の一端を明らかにしたいと思う。

1

久保栄は、1926年に、築地小劇場の文芸部に入っている¹。東京帝国大学の独文科の出身で、卒業論文の題名は、「ゲオルク・カイザアの歴史劇」、入団のきっかけとなったのも、シュテルンハイムの『ホオゼ』の翻訳が築地小劇場の公演(1926年)に用いられたことであった。つまり、築地小劇場のドイツ表現主義

¹ 『久保栄全集』第6巻の「築地の暦」の中にこの年号が確認できるが、久保の履歴的なことについては、井上理恵『久保栄の世界』を参考にした。

との関わりが、久保の築地との関係を生み出した。1950年代の講義でスタニスラフスキーにしばしば触れているが、きっかけはスタニスラフスキーではなかったわけである。

そのスタニスラフスキーのシステムについて、久保は、1933年5月²、『文化集団』誌に載せた、「演劇創造の三体系³」の中で、触れているが、まず、冒頭で次のように述べている⁴。

国際プロレタリア演劇が、数年来精力的に闘いつづけ、現在もなお重要な課題として自己に課しているものが、創造方法の解明のための努力——即ちレーニン主義哲学・弁証法的唯物論の演劇創造の領野への正しい適用の問題であることは繰返し言うまでもない。

今日の耳には大時代的にも聞こえるが、スタニスラフスキーの体系を初め、「三体系」を分析する際の基本的姿勢が、このようなものであったということは確認しておくべきだろう。そして、そのあと、ソ同盟のプロレタリアートが継承すべき最も偉大な演劇的遺産として、スタニスラフスキーの体系とメイエルホリドの体系をあげ、「それらの傾向が日本の演劇に与えている様々の影響を明らかにすることによって、演劇創造の正しい線を跡づけなければならぬ」(前掲書 p.553)と続けている。それでは、当時の久保は、スタニスラフスキーの体系が日本の演劇に与えた影響とは、どのようなものであったと考えていたのだろうか。

スタニスラフスキーの業績について、「旧帝政時代のブルジョア文化の最高の産物の一つであり」(前掲書 p.554)と認めているのだが、あくまでも「ブルジョア個人主義のイデオロギイによって貫かれている」(同頁)としている。そして「舞台芸術家の創造の主要な源泉は、彼「個人」の中に、彼の潜在意識の

² この頃には、すでに築地小劇場は解散している。

³ 言うまでもないかもしれないが、三体系の「体系」とはスタニスラフスキー・システム等の、「システム」の翻訳である。

⁴ 『久保栄全集』第5巻 p.551

中に存在する」(同頁)とスタニスラフスキーは考えているのだとしている。これは、スタニスラフスキーの所謂「情緒的記憶」⁵を彷彿とさせるところがある。例えば、『俳優の仕事』の第9章「情緒的記憶」にはトルツォフの「実生活のなかで経験した君たち自身の体験が役のなかで生かされたとき、その役の人物の生活が舞台の上に創造される」(『俳優の仕事』p.291)という言葉が見られる。ただし久保のこの文章が書かれた1933年には『俳優修業』(現代では『俳優の仕事』という題名で出版されている)はまだ出版されておらず、日本では『芸術におけるわが生涯』の日本語版が、『スタニスラフスキー自伝』という形で、それも上巻のみ、出版されているだけだった⁶。もっとも、『芸術におけるわが生涯』は英語版が1924年に出版されているので、久保が他の外国語からこうした情報を得ていたことは十分考えられる。

そして、スタニスラフスキーに影響を受けた小山内の演劇システムは、ブルジョア演劇の発展のために進歩的役割を果たしたが、階級的な発展からは取り残されたとする。また形式と内容の観念論的な分裂が見られ、創造過程の神秘化がなされていたとも書く。そしてスタニスラフスキーの体系について、評価できることとして次のようにまとめている。

個性・心理の掘り下げ、繊細なニュアンスに富む演技術は、それが個人主義的な無批判的陶醉の呪縛を受け、神秘主義の曇りによって塗りつぶされているかぎり、非発展的な袋小路に陥ることを免れないが、しかもこれを厳正な科学的批判の光りに照らして再生せしめる時、それはプロレタリア演劇が継承すべき過去の芸術的遺産の集積に、新たな粒を加えるものである。(前掲書 p.557)

その7年後、1940年の1月『中央公論』に久保が発表した「築地小劇場の回想」の中では、小山内薫をスタニスラフスキーに直接結びつけた記述が、いく

⁵ 原語は эмоциональная память

⁶ これらの著作の出版状況については、『俳優の仕事』第一部の「訳者あとがき」(p.569)によった。

つか見られる。小山内が築地小劇場で演出をした際には、モスクワ芸術座の芝居をモスクワで見た時のメモが書かれた手帳を用いたというのは、有名な話だが、久保は、小山内に築地小劇場の稽古場でその手帳を見せたもらったことがあると記す⁷。そしてさらに次のように書いている。

小山内薫が芸術座の舞台から何より強く感じたものは、その高貴な創造的な「魂」と言い、彼のノートの目的は、この解きたい舞台の内的生命の謎をさぐるために、まず現われた限りの外面的標識をあまさず採録することにあつたという。後の築地の舞台には、この時の彼の印象にもとづいて、スタニスラウスキイ体系の忠実な再創造が企てられたのは、人の知るところである。（『久保栄全集』第6巻 p.488）

小山内におけるスタニスラフスキー・システムを受容、あるいは「忠実な再創造」が、外面の模倣であったことをまず指摘している。そして、このあとの文で、それ故に、忠実な再創造であればあるほど、その舞台は、小山内が見た頃のモスクワ芸術座の歴史的特徴を色濃く映し出さずにはいられず、この歴史的特徴が、モスクワ芸術座の発展のどの段階を意味するかという考察がそれまでの日本の新劇史にはかけていたのだとする。

では、小山内が再現しようとしたモスクワ芸術座の芝居は、その発展の段階のどの位置に属していたのか？ 小山内がモスクワ芸術座の芝居を見たのは、1912年から1913年にかけてである。1898年の劇団創立直後に比べ、スタニスラフスキーが新たに演出する作品は少なく、システムについて思索をめぐらせていた時期である。久保は、端的にこの時期を「一九〇七年以後の沈滞期」（前掲書489頁）にあたるとしている。さらに象徴主義や神秘主義の作品が上演目録に加えられ、それ以前のレパトリーの再演も、「その主題的視野をせばめて、個人的心理と自然主義的ディテールスの彫琢のみを事としたのであったと言う」（同頁）と述べている。では、この時期にモスクワ芸術座を見たことによって、

⁷ 『久保栄全集』第6巻 p.488

小山内はどのような影響を受けたのか。久保は次のように書く。

こうして後の日の小山内薫は、ゴーリキイ、チャーホフの写実的な生活のドラマを、知らず識らずのうちに個人主義的悲劇に描き変えながら、しかもそのせばめられたスケールのかぎりでは、かつて日本の劇芸術に存在したことのない緻密な「演技の心理学的基礎」の設定を、人物と人物のあいだの「心理的作用反作用」の微妙な交流を、スタニスラフスキーの東方の弟子として、築地の舞台にみごとに再創出したのであった。(前掲書 pp.489-490)

このあと、久保は、小山内の10年後に渡欧した土方与志について、メイエルホリドの演劇に出会ったが、そこから、「舞台工学と肉体機械学のめざましさだけをひき出して、彼が最大の関心を寄せるドイツ表現主義の劇的内容とそれとを結びつけた」(前掲書492頁)と書いている。そして、築地小劇場は、スタニスラフスキー、メイエルホリドそれぞれを一步退いた形で受容したのであるが、それをもって、尊敬すべき築地小劇場の創始者たちの業績を貶めようというのではなく、それは日本の新劇の伝統的な弱さが規定しているのだとしている。

さらに久保が小山内とスタニスラフスキー・システムについて書いている部分を見てみよう。築地小劇場開場時の、小山内舌禍事件は有名だが、しばらくは日本語の創作劇を上演しないとした小山内の方向を久保は、モスクワ芸術座がドイツのマイニンゲン一座に刺激を受けて創設された際にも、ドイツの作品を取り上げようとした訳ではないことを指摘して、批判している。そして、「日本の舞台にリアリズムの基礎デッサンを導き入れるために、まず芸術座のレパートリーに頼らなければならなかった」(前掲書 p.496)ということが、大きな不幸を生んだとする。即ち小山内の、ノートに頼った演出がその後の新しいモスクワ芸術座の姿とは異なっており、「後から来る新鋭の演劇人たちは、小山内薫の意識形態の古さとともに、その技術形態の高さまでを抹殺し、ひいてはモスクワ芸術座の創造体系にも、はげしい不信をあらわさずにはいなかったのである」(前掲書 p.497)と述べている。「モスクワ芸術座の創造体系」とある

が、この中には、当然、スタニスラフスキー・システムも含まれているだろう。小山内やスタニスラフスキー・システムの古さ、あるいは、「ブルジョア性」といったものについては、久保も、批判的に述べていた。しかしながら、それと、小山内、スタニスラフスキーの技術の高さは別物である、政治的な論争と、俳優養成術としてのスタニスラフスキー・システムは区別して考えないといけないと指摘しているように読める。この文章の終わり近くで、久保は、次のように述べているのである。

築地小劇場の分裂は、彼の死とともに後継者を見いだすことのできなかった日本の未成熟なスタニスラフスキー体系に対して、より若い世代の提示する機械論的なアンチテーゼの勝利を意味した。(前掲書 p.501)

考察の重心が、スタニスラフスキーよりも小山内の方に傾いてきているが、もうしばらく続けたい。1930年代における小山内評は、厳しいものであったが、1940年のこの文章では、「尊敬すべき先達」へのまなざしへと変わっている。久保は、戦争中、小山内薫の伝記を書いていた。井上理恵は、「戦時中の久保は小山内伝一色の毎日を過ごしていた」(井上前掲書 p.320)と書いている。これは1946年の『小山内薫』(文藝春秋新社)として結実する訳だが、そのあとがきに久保は、次のように書いている。

これを思い立ったのは、小山内という人が、私の芸術上の師に当たるといった縁故からだけではなく、言えば日本の新劇の系統発生を個体発生のように体現したような人の、四半世紀にわたる業績をかえりみることは、そのまま劇の、乃至は芸術の根本問題に触れることにもなるので、演劇概論とか新劇史とかいうものを、真正面からは書き憎かった時期の書斎の仕事としては、これ以上の対象が見当らなかつたからである。(久保栄『小山内薫』pp.226-227)

この伝記内での久保の小山内評価、あるいは小山内が理解したスタニスラフ

スキー・システムの評価は、非常に客観的であると思われる。即ち、紋切型を廃し、心の動きを体の動きで見せるという演技の内と外の通わせ方を追求した点を評価しつつ、こうした方法は、人間の生理はうつせても、社会現象を描くには必ずしも適当ではなかったというものである。しかし、久保は、それを批判するのではなく、小山内より後の演劇人の課題だとしているのである。それでは、久保自身は、スタニスラフスキー・システムをどのようにレッスンの場で使っていたのか、それを次に見ていきたいと思う。

2

ここから、『久保栄 演技論講義』に見られる、久保のスタニスラフスキー・システムへの言及の特徴について、見ていきたいと思うが、その前に、この書物がどのようなものであったか、「まえがき」から引用しながら、その性格を明らかにしておきたい。

まず、この書物の冒頭にあるように、これは「久保栄が、一九五六年四月から翌年二月まで、水品演劇研究所で講義したものである。」⁸この言葉を書いたのは、この書籍の編集同人代表の山田善靖で、久保栄の死後、「ある日、『久保栄研究』編集の久保マサさん（久保栄の養女 筆者注）が、「久保先生の講義を受けた人として、何か書いてみませんか？」と特別頼むということでもなく、ほくも別に原稿を依頼されたという実感もなく」（p.5）という形で始まったのであった。

その後、久保栄の演技論を議論するうちに、いつしか久保栄研究会のようなものができあがり、「はじめは久保システム——ぼくらはそうよんだ。久保栄はロシア・ソビエトにおけるスタニスラフスキー・システムに対応する日本型を目指して、演技の理論的体系化を試み、ぼくらはそれを学んだ——とスタニスラフスキー・システムのちがいについて、てまえ勝手な概念論争に花を咲かせていた」（pp.5-6）ということになる。その後、各自のノート（久保は、講義のノートを取ることを禁じていたのだが）を持ち寄って議論を重ねて、

⁸ 『久保栄 演技論講義』（影書房）2007年 p.3 以下、この書物からの引用は頁数のみ記す。

1962年1月、劇団民藝が久保栄の『火山灰地』を村山知義の演出で上演している時に、ガリ版刷りでまとめたものを水品演劇研究所の1期生、2期生を中心に配布したものがそもそもの始まりである。その後、1973年3月、久保没後15周年の際に再びガリ版刷りで作成されたものがもとになり、1976年、三一書房から『久保栄 演技論講義』として出版された。つまり、あくまでも研究生達の記憶に基づいた久保の演技論であり、また、久保自身の校正ははっていない。一方で、それ故に、久保が講義の中で強調していたポイントは、研究生達の記憶に残り、文中に何度も出てきていると想像されるのである。

著書は、全20回の講義が標題と講義の日付とともに、分けてまとめられている。そのうち8回が「エチュード」となっているように、久保と研究生達との対話を基本に講義はすすめられている（「まえがき」にも、「誤解を除く意味で」として、「全講義は殆ど、久保栄と生徒との対話によって進められたのだが、それを再現し切れなかった部分がある」（p.9）と書いてある）が、そのエチュードには「内的視聴覚」、「観察者」といった副題が付けられている。以下、全体の特徴を概観してみよう。

講義で目を引くのは、「リアリズム——社会主義リアリズム」と標題のついた第16回目である。久保は、「リアリズムについては世間でいろいろにいわれています、ほくは、とくに社会主義リアリズムが正しいのであるとって諸君に押しつけるのではないことを、あらかじめ断っておきます。社会主義リアリズムとはこういうものだという話をしますから、そのつもりで聞いてください」（p.198）と話を進めていく。そして、「自然主義リアリズムから否定的リアリズム、または批判的リアリズムになり、社会の発展にともなって、社会主義リアリズムがいわれるようになったのです」（同頁）としている。そしてソビエト連邦を例に取りながら、資本主義社会から社会主義社会が建設されるまでの中間的期間、革命的過渡期を次のように図示している。

資本主義

<革命>

戦時共産主義時代

新経済主義時代

復興期

再建期

社会主義時代 (p.199)

復興期は、新経済主義があるところまで行ってしまったため、もとに戻さなければならず、新経済主義時代と復興期を合わせて、普通、「ネップ時代」と概括するとしている。そのあとの再建期が社会主義を下地にした社会主義建設と重なりあうと述べているが、これは、五カ年計画が始まった時代と考えてよいだろう。その後、1929年から1930年にスターリンが「われわれは勝利をおさめ、社会主義時代に踏みいった」(p.200)と言い、1932年以降、「社会主義時代になって、そのスローガンが〈社会主義リアリズム〉になった」(p.201)とまとめている。

マルクス主義者の面目躍如といった、隔世の感のある時代認識ではある。上にも書いたように「リアリズムについては世間でいろいろにいわれている」と述べているが、これはおそらく、講義の行われた1956年が、まさにスターリン批判の行われた年で、社会主義リアリズムについても様々に議論が行われていたためであるということが想像される。久保の立場は、「社会主義リアリズムが正しいのであるといて諸君に押しつけるのではない」との言葉もあるが、あくまで研究員に「押しつけない」と言っているのであって、「社会主義リアリズムは正しくない」とは言っていないことが重要であろう。そうした芸術観を基本にするとどのような考え方が前面に出てくるのか。例えば、「典型」ということが意識されている。「社会主義リアリズムで、歴史的具體性によって描けといいます。諸境遇の典型化を重要視する考えかたで、諸境遇と諸性格——諸性格というのは登場人物をキャラクターズと考える考えかたですが——この相関関係でとらえるということです」(p.200)と述べている。

具体的な劇作家の評価としては、チェーホフよりは、ゴーリキーが断然すぐれており、チェーホフは批判的リアリズム、ゴーリキーは社会主義リアリズムであると分類している。そして、「批判的リアリズムの作家チェーホフは条件

的には歴史的具体性をもって描いているが、なぜこのように批判的リアリズムといわれるかという、歴史の見透しだけがいくら発展的でもだめで、その発展的方向にむかっただけの劇行動があらわれていないからです」(p.202)と、チャーホフがゴリキーに劣る理由が述べられている。現代の日本では、ゴリキーは『どん底』を除けば、ほとんど上演されることがないのに対し、チャーホフは、主要な作品が、新劇の劇団のみならず、いわゆる小劇場系の劇団でも様々な演出を施されて上演されていることを考えると、当時の時代状況が推察される。

さて、この講義を読む中で、しばしば出てくるのが、「統一発声」という用語である。自身の乏しい演劇レッスンの体験では、複式呼吸については、どのレッスンでも出てくるのに対し、この発声については耳にしたことがない。7回目のレッスンで、久保は、なぜ日本語には強弱アクセントがないのかと問いかけて、「母音と子音が交互にくるために、強弱アクセントがとれないのですね。外国語は子音母音が交互でなく、そこでアクセントがつく、強弱アクセントでタッチがつく上に、統一発声ですから、舞台上の表現に非常に有利」(p.83)と述べている。さらに外国語は喉音発声と鼻音発声が統一され（これが「統一発声」という意味であろう）、その両方を使わないとことばにならないが、日本語は分離している。つまり、すべてを鼻声で話すことも可能であるということ述べている。その後、京都の発声方法は鼻声発声で大阪、東京は喉音発声であることをそれぞれの地方出身の研究員に発声をさせて解説している。もっとも、読む限りでは、京都出身の研究員には、大原女の特別な言葉を喋らせているようである。そして、こうした違いは京都の発声が貴族文化の中から生まれ、庶民もそれを真似したから生まれたと説く。さらには、これに律と呂を当てはめ、「京都系通鼻音が<律>であり、東声の咽喉声が<呂>ということにな」(p.86)と続く。筆者には、律や呂は音階の問題であるとの認識があり、このあと、律、呂の問題が階級との親和性と絡めて展開されると、理解することが困難であり、機会があれば稿を改めて考えてみたいが、むしろ重要なのは、この議論の中でしばしばスタニスラフスキーの名前が出てくるということである。

まず、この議論の根拠としてスタニスラフスキーを出している。

スタニスラフスキーは『芸術におけるわが生涯』のなかで、悲劇ハムレットはハイトーンで行なわれるとっています。貴族の生活は労働を伴わず、下層民とは区別できる困難な鼻音発声をしたのです。悲劇ハムレットはハイトーンで演じられるべきなのですよ。(p.86)

また、これらの日本的な発声を根拠に、スタニスラフスキー・システムを日本の現状に合った形で取り入れなければ、意味がないということを次のように述べている。少し長くなるが、引用しておこう。

日本のスタニスラフスキーはけっしてスタニスラフスキーの翻訳からは生まれません。わかりますね。スタニスラフスキー体系には、ロシア語の発音発声の問題が民族語の問題としてとらえられ、民族伝統の正しい発展があるのに日本の翻訳はその点に目をつぶっている。だいたいスタニスラフスキー・システムはロシア民族芸術のくずれに対決して出てきたもので、当時のロシアの舞台にあった紋切型を考えなければ、あのシステムの発生・原因と法則は考えられないので、日本のスタニスラフスキー体系が本物になるためには、日本の民族的紋切型との対決が必要です。(p.90)

築地小劇場を開場する際に、小山内が日本の創作劇は当面上演しないとしたこと、[築地小劇場の回想]の中で批判的に述べていたことと通じる考え方がある。

また、この回のレッスンでは、九代目団十郎の咽喉声は関東声、菊五郎は通鼻音系の関西声であると分類し、巧みな声色で研究員達を楽しませてもいる。そして、内在的リズムによって外在的リズムが生まれるのだという議論の時には、「スタニスラフスキーにいちばん近い人は菊五郎でしょうね」(p.98)などと、煙に巻くようなことも言っている。そして、次のように続けている。

いけないことは、スタニスラフスキーを神様とあがめて、すべてそのとおりだと、そのシステムを稽古場に百パーセント持ちこむことです。日本語と外国語の問題を考えても、これでは解決がつかない。統一発声というものをもたない日本語の問題をどう解決するかということがここではぬけている。実は統一発声こそわれわれの死活の問題といえます。(同書 p.98)

ここでは、日本の土壌にあった形でなければスタニスラフスキーを取り入れても何の役にも立たないということが、若干のいらだちとともに語られている。そして、日本人俳優が抱えている統一発声が苦手であるという問題を自覚することなしに、何がスタニスラフスキーだと憤っているように見える。自分自身、「演劇創造の三体系」の中で「旧帝政時代のブルジョア文化の最高の産物の一つであり」と認めつつも、あくまでも「ブルジョア個人主義のイデオロギイによって貫かれている」と否定的であったスタニスラフスキーのシステムを、日本語の問題をしっかりと意識した上でという条件付きではあるが、導入することを認めているのではないだろうか。では、直接的にスタニスラフスキーのシステムからこの講義に取り入れられているものは何だったろうか？

講義の第十七回目は、これまた「エチュード」となっているが、「おとり笛」という副題がついている。これは『俳優の仕事』の第9章『情緒的記憶』の中に出てくる言葉で、原文は Тогда ничего не остается, как выманывать дичь из леса с помощью особых свистков, называемых «манками». ⁹ (そのときは、「おとり笛」と呼ばれる特別な笛の助けを借りて、森から野鳥をおびき出すこと以外何も残っていない)である。演技をしている時に、「情緒的記憶を注文に応じて刺激するにはどうしたらのよいのか」と尋ねた生徒にトルツォフが答えたところに出てくる言葉である。スタニスラフスキーはこの章で、舞台上で生き生きと演じるためには、情緒的記憶の中に必要なものを得るか、逆に小道具や照明など、外的な刺激物で同様の結果を手に入れるかという二つの方法を説いている。そして、久保も、「<おとり笛>には、スタニスラフスキーがいつているよ

⁹ К. С. Станиславский, Собр. соч. в 9-ти т. Т. 2, с.313

うに二つの方法があるんです」(p.210) と言って、その一つは、身体の動きからはいつてゆく方法、もう一つは、心に絵を浮かべる方法であると述べている。身体の動きからはいつてゆくのが外的な刺激物による方法、心に絵を浮かべる方法が情緒的記憶の中に必要なものを得るという方法であろう。

最後にもう一つ、久保が講義の中で、何度も述べている事項を指摘しておこう。それは、翻訳の問題で、例えば、当時、「身体的行動」という言葉がよく使われているが「行動」ではなく「動き」であり、「目的をもたない＜簡単な動き＞が演技の基礎単位で」(p.25) であると言っている。あるいは、「ポドテキスト」とよく言われるが、もともと日本語に「せりふ下」という言葉があるとか「超課題」という言い方は問題であるとして、「役は感性的なく動き＞の集積によって描かれるが、その役を貫いているものがなければならない、それが＜超課題＞と訳されているあれです。＜根本任務＞といったほうがいい。くだけたいい方をすれば＜役の持ち分＞です」(p.53) とも述べている。

これらの中でも、「動き」と「行動」の区別については、何回も述べられているが、スタニスラフスキーの原文に使われている действие という語を持ち出して、研究員と議論することすらしている。第十一回目の講義、「身体の動き」と副題のついたエチュードで、久保は、こう問いかける。

さて、L君、このあいだからずっと『俳優修業』第一部第三章、ジェイストヴィエ＜действие＞についてぼくの意見に反対だと言っているわけだが……。つまりジェイストヴィエを、ぼくは＜動き＞であり、これが演技の基礎単位であるというのに対して、L君はジェイストヴィエは＜行動＞でありこれが演技の基礎単位であるとする立場をとるわけだが、ぼくとL君の意見にどれだけ論点の食い違いがあるか、その点をはっきりさせましょう。(p.153)

議論は、最終的には、次のようになる。

久保 では、演劇の初心者にある動機をもって“ドアをはいる”をやらせ

たとき、それは動機をもった行動にもかかわらず、動機なしにただ“ドアを
はいつてくる”を演じてしまうのですがね。動機をもった行動ができないの
です。だから行動が演技の基礎単位にはならないと思うんですがね。

L 行動は、動きそのものが意識されたもので、これが演技の基礎単位
だと思います。

久保 非典型的なことをやってもそれは内的情緒をよびおこすくおとり
笛>になりますか。(p.157)

久保はこのあと、自分は動作線をつくるべきだといい、Lは行動線をつくる
べきだと言っているのだとまとめている。単に、基本的な単位の長さの問題に
も読めるのだが、これをおとり笛や紋切型の演劇と結びつけているのが、この
講義録の特徴である。それ故にこそ、単なる翻訳語の問題¹⁰とも思えるこのこ
とに、何度も触れているのだと思われる。第十回目の講義では、久保は、次の
ように述べている。

なぜこのきまりきった紋切型というものが演技のなかにでてくるかとい
うと、それは演技の基礎単位が、<動き>だからなのですね。<行動>とは、
ある一定の動きの連続した、多少とも組織だった、動機と目的をもったもの
をいいます。<動き>とは、ハンカチを出して目をふく、といった単純なも
ので、心理学的にいつて<行動>と<動き>とでは、その有機性がまったく
ちがいます。演技の基礎は、<動き>であつて<行動>ではないのです。本
来<動き>には動機があるのだが、演技の基礎単位である<動き>が<おと
り笛>として使われるばあい、その<動き>には動機があつて、そしてない
のです。この<動き>の連続線が、内的なもの相互に関係し合ひ、論理と
一貫性をもつて演技を成功させる。つまり<動き>の連続線が<行動>に発

¹⁰ なお、действие の普通の訳語は「行動」であり、2008年に翻訳出版された『俳優の仕事』
でも1955年翻訳出版の『俳優修業』でも訳語は「行動」である。勿論、その前にも翻訳は
出ているが、訳者の一人は、1955年版の訳者、山田肇である。

展するのだが、逆に<動き>が論理性と一貫性をもたず、独立して使われたばあい、ここに紋切型が生まれるのです。(p.128)

「行動」には動機があって、「動き」にも本来は動機があるが、演技の際にある「動き」が「おとり笛」として使われる場合には、その動機が忘れられてしまうことがあり、その時に紋切型が生まれる。そう解釈すればよいだろうか。「動き」を「おとり笛」として使うというのは、例えば、肉親の死に立ち会うという演技をする場合、その悲しみが情緒的記憶から導き出せない場合、ハンカチを出して涙をぬぐうという動作をすることで、その悲しみが心の中にわき起こる、ところが得てしてハンカチで涙をぬぐう動作は紋切型に陥る。久保は、そのような紙一重の所を表現している。

この「動き」が動機を持っているのか、持っていないのか、その曖昧な、紙一重のところを別のところでは次のように語っている。

<行動>は目的をもつ、つまりたいへん意識的なものだ。

意識的部分から無意識的部分に移行する、というのがスタニスラフスキー・システムのたいせつなところです。……(中略)……意識的な動きから潜在意識的な動きに移ろうというわけだが、本来<動き>は意識的なものかということそうではない。<動き>はどちらかという潜在意識的なものであって、しかもそれには論理の裏づけが見いだされるというものなのです。役自身にとっても同様、体覚的には<動き>は意識的、潜在意識的、または無意識的なものです。この<動き>の意識的な面を利用して無意識的な部分に近づこうというのであって、<行動>のように目的をもってしまっただけは無意識的部分に近づけない。(p.64)

「動き」は本来意識的なものではなく、潜在意識的なものであるが、論理の裏づけが見いだされる。例えば、かゆい部分に思わず手をやるというのは、意識してやっているわけではないが、不快感を取り除くという裏づけがある。もっとも、「役自身にとっても同様、体覚的には<動き>は意識的、潜在意識的、ま

たは無意識的なものです」と来ると、さながら禅問答のようだが、意識的な面を利用して無意識的な部分に近づくという方法に力点を置いていることは確かだろう。

こうした捉え方は、紋切型を避けるという意味で、小山内の思い出ともつながっている。久保は別のところでこう述べる。

小山内先生は演技の本質を、「心の動きを身体の動きであらわす」と言っていたのだが、こういう言いかたは条件つきではあるが、基本的にスタニスラフスキーの基本概念を的確に表現しえていることになるのです。(pp.151-152)

このあと、久保は、「歌舞伎というものはけっしてそうではない。あれは、心の動きを身体の動きであらわすというのとちがいます」(p.152)と述べているが、別のところでは、「紋切型でも内的エモーションがわけばいいのだし、紋切型もうまけりゃいいとっていいわけですね」(p.129)とも言っている。また、先に引用した、スタニスラフスキーに近いのは菊五郎という発言も「外在的リズムに内的な節をつけるのがよく歌舞伎には見られますが、あれは間違いですね」(p.98)と言ったあとで、むしろ外的なものとの内的なものが合っている例として菊五郎を挙げている。久保は、かつて、1933年に書いた「[築地]第十年を迎えて-日本演劇の特殊性の概観-」の中で、「演劇における主要敵」は「歌舞伎劇」(『久保栄全集』第6巻 p.23)と書いていたのだが、晩年には、相当幅広い演劇を認めている。

こうした久保栄の変化は、どこから生じたのだろうか？ 井上理恵は、『久保栄の世界』の中で、久保の戯曲、『林檎園日記』を「これこそが、戦後の混乱の中に提出した久保栄の和製「桜の園」ほかならなかつた」(『久保栄の世界』p.241)と書き、その中の登場人物、信胤の姿があまりに大きくなっていることを、この作品の中に歌舞伎の手法をとり入れたからではないかと想像している。久保が歌舞伎に詳しかったことは、子供時代に養母に連れられて歌舞伎見物に通ったこと、また、上にも記したように歌舞伎役者の声色で研究生達を楽

しましたことでも分かるが、井上はその後、次のように書いている。

東大時代、歌舞伎つうでとおっていた彼が、マルクス主義との出会いにより一度は歌舞伎の否定に向ったものの、その後、国際的な創作方法の転換があった一九三二年以後から、歌舞伎の批判的継承という姿勢に変化していることもまた自明のことである。(前掲書 p.241)

つまり一度否定した歌舞伎を後年、再評価している。これは、小山内の再評価、そして小山内が旨としたスタニスラフスキー・システム(的)の演出方法にも言えるのではないだろうか。久保は、評伝『小山内薫』の中で小山内とその演出法について次のように書いている。

小山内の方法とそれ(土方与志の演出方法 筆者注)との違いは、彼の模範とした「藝術座」の体系を見れば一そうはっきりするのだが、たとえばこの座が、築地の開場の二年前(一九二二年)に始めてパリで公演したとき、或る歓迎会の席でスタニスラフスキーが、自分たちは自国語のほかに世界共通の言葉でも演じているつもりだから、フランスの観客にも芝居の内容が粗方あら分るかただろうという意味の挨拶をし、事実またそれに近い成果を挙げもしたそうだが(後略 『小山内薫』 pp.178-179)

このあと、久保は、この場合、自国の言葉と、「世界共通の言葉」とは、二つの表現要素として互に押しつけ合うのではなくて、自国のものを克明に再現すれば、言葉の国境が越えられるのだと説き、だとすれば、築地小劇場において、小山内がモスクワ芸術座の模倣をしても、その国の生活を知らない者には理解ができませんだろう、となると日本では、それまで築き上げられてきた歌舞伎の伝統に頼るしかないのだと、このように書く。「そうなる」と彼として無視することが出来ないのは、小団次から五世菊五郎に伝えられて六代目につづく、風俗描写の限りでの、あの写実的な芸風だったのであろう(前掲書 p.179) 勿論、小山内の行動についての評価ではあるが、久保がかつて「敵」とまで言った歌

舞伎が再評価されている。そして、小山内についても、まるで小山内の伝記を書いたことで、かつての師への思いがよみがえったかのように、このようなことを述べている。

日本の新劇前期といえる大正二年までに自由劇場で小山内薫先生の『どん底』初演に、先生があちらで観てきたスタニスラフスキー演出のうつしにより、スタニスラフスキー・システムの前期の段階で方法論的に正しく移入されているんですね。その継承がいまできていません。(p.58)

ここでは、スタニスラフスキー・システムを導入することへのプラスの評価が見られるとともに、小山内への評価も、「うつし」という言葉が付されてはいるが、方法論的に正しく導入されたと評価しているように思われる。1933年には小山内の演劇システムは、「ブルジョア演劇の発展のために進歩的役割」を果たしたが、階級的な発展からは取り残されたと書いていた久保がこのように評価を変えたように見えるのは、自身が、プロレタリア演劇の立場を離れたからなのか、プロレタリア演劇にもスタニスラフスキー・システムが有効であると再評価したからなのか、あるいは、この段階で、スタニスラフスキー・システムが様々に「誤読」されているために、古くからの演劇人の務めとして、再評価したからなのか、それはここでは詳らかにできないが、いずれにせよ、この段階の久保が、若い俳優の卵達をスタニスラフスキー・システムで教育しようとしたこと、劇団民藝という一つの劇団内での評価ではあるが、俳優養成術として、紋切型を避けるためにスタニスラフスキー・システムが有効であると認めていたということは、確かに言えるのではないだろうか。

講義中で、久保は、しばしば、「スタジオ活動者」がスタニスラフスキー・システムを誤解させていると述べているのだが、当時のスタニスラフスキー・システムを論争の中で立体的に記述することを次の課題として、この論考を終えたいと思う。

参考文献

- 井上理恵『久保栄の世界』 社会評論社 1989年
『久保栄全集』第5巻（評論） 三一書房 1962年
『久保栄全集』第6巻（評論） 三一書房 1962年
久保栄『小山内薫』 影書房 2009年
久保栄『久保栄 演技論講義』 2007年
К. С. Станиславский, Собр. соч. в 9-ти т. Т. 2, Работа актера над собой, Часть 1, М. "Искусство", 1989
К. С. Станиславский, Собр. соч. в 9-ти т. Т. 3, Работа актера над собой, Часть 2, М. "Искусство", 1990
スタニスラフスキイ（山田肇譯）『俳優修業』第一部第一分冊 未來社 1955年
スタニスラフスキイ（山田肇訳）『俳優修業』第一部 未來社 1975年
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』第一部 未來社 2008年
コンスタンチン・スタニスラフスキー（岩田貴・堀江新二・安達紀子訳）『俳優の仕事』第二部 未來社 2008年