

日本におけるスタニスラフスキー・システム 1

齋 藤 陽 一

はじめに

新劇は、スタニスラフスキー・システムを演技術の基本としている。そして、現在の新劇の隆盛の基になったのは、築地小劇場である。故に、築地小劇場は、スタニスラフスキー・システムの牙城であった。これが、現在、演劇に関心を持ちつつも、それほど深くは関わりを持たない人の考えるところかもしれない。

演劇史の本でも、築地小劇場より後の新劇については、スタニスラフスキー・システムとの関わりについて、随所で語られている。

例えば、大笹吉雄の『新日本現代演劇史』の中にもいくつか言及がある。

第1巻の第1章、「もはや戦後ではない」と題された昭和35年に関する章の記述として「このころ俳優術のスタニスラフスキー・システムが大流行する一方、それをめぐっての議論が起き、雑誌『悲劇喜劇』の五月号が「スタニスラフスキー・システム是非」との特集を組んだ」（第1巻 78頁）とある。このあと、その特集の中でいくつかの「解説書が続々と出版された」（同頁）と述べられていることを紹介している。ところで、この部分の直前には、「俳優座を退団してフリーになっていた信欣三と赤木蘭子夫妻が民芸入りした」（同頁）とあって、やはり、新劇の劇団の記述があるところにスタニスラフスキー・システムのことを書かれている。

また同じ『演劇史』の第2巻には、1959年のできごととして、新劇の代表的な劇団である、劇団民芸の代表であった演出家の岡倉士朗の死について項を設け、2月24日に毎日新聞に掲載された追悼文をそのまま載せているが、そこか

ら一部を引用しよう。

この間、岡倉氏はスタニスラフスキー・システムを若い俳優たちに植えつけ、俳優の創造的仕事に情熱をかたむけた。また民芸では『その妹』『炎の人』などの名演出をみせ、二十九年からは民芸の若手グループの養成にも積極的となり、新人公演『制輪子物語』から、最後の演出となった昨年暮のモスクワ芸術座歓迎公演『鳥』まで、とくに若い世代の育成に希望を抱いていた。(第2巻 38頁)

このように新劇とスタニスラフスキー・システムには切っても切れないつながりがある。しかしながら、築地小劇場の第1回公演で取り上げられた演目の中に、ゲーリングの『海戦』があったこと¹でも分かるように、当時、期待をもって迎えられたのは、表現主義の演劇であった。では、それにも関わらず、スタニスラフスキー・システムが、日本の演劇界に定着していったのはどのような理由によるのだろうか？ この小論では、この問題をロシアの演劇事情との関連の中で明らかにしていくことを視野に入れながら、まずは、小山内がスタニスラフスキー・システムとどのように関わっていたのかを明らかにしておきたいと思う。

表現主義をめぐる

築地小劇場は、1924年の6月に第1回公演を行い、1929年の3月に行われた第84回公演をもって、その活動に終止符を打った。不二出版が復刻して、1986年に出版した、築地小劇場の公演パンフレットと『築地小劇場公演リスト』(以下、『公演リスト』と略記)により、その活動をたどると、第1回公演は、6月

¹ 残りの演目は、チャーホフの『白鳥の歌』とマゾーの『休みの日』。『海戦』は土方与志の演出で、残りが小山内薫。尚、人名の表記や仮名遣いなどは、例えば当時、チエエホフであったのをチャーホフとするなど、基本的に現在の慣用的な表記にしてある。

14日から18日までの5日間、演目は、『海戦』、『白鳥の歌』、『休みの日』といういずれも1幕もの3本でスタート。この時は、演出は、小山内と土方の2人であったのが、第12回公演の『地平線の彼方へ』（オニール）から青山杉作が加わる。また、公演日数も第9回公演から原則的に10日間になっていく。公演日数が倍になり、役者の負担が増したようにも見えるが、第1回から第8回までは、公演日数は5日間であるものの、この8回の公演を6月14日から8月6日までの50日あまりの間に行ったので、おおむね1ヶ月に2回になった第9回以降よりも、役者の負担はかえって重かったかもしれない。さらに、1925年の9月からは昼公演も行われるようになった。公演日は1日限りであったり、演目も本公演でおこなったものをまわしたりということで、負担は軽かったのかもしれないが。そしてパンフレットには、昼公演の演目の解説（多くは、配役などが書かれているだけだが）も載るようになる。

昼公演があるために、たとえば、1925年の10月には、2日から11日までストリンドベリの『ペリカン』を青山の演出で上演、16日から26日には、小山内の演出で『叔父ワアニヤ』²を上演、合間を縫うように17、18、24、25、31日には昼公演で、これまた小山内の演出でチェーホフの『熊』、『白鳥の歌』、『犬』を上演している。なお、上記の公演日は『公演リスト』に従ったが、例えば、第34回公演パンフレットの方では、昼公演は、10月の3、4、10、11、17、18、24、25日の8回、昼の2時開演となっている（本公演は6時）。そして、10月の30日には、すでにイプセンの『社会の敵』が始まっている。歌舞伎の公演ならいざ知らず、「新劇」の公演としては、今からは考えられないペースである。

そのため、たとえば、後に木下順二の『夕鶴』の公演で有名になった山本安英は『ペリカン』でゲルタを演じ、昼公演では、『犬』のナタアリヤに、そして、『叔父ワアニヤ』では、ソオニヤをやるという具合であった。さらに、『社会の敵』でも、ペトラという娘の役をあてられている。男優では、原爆により広島で亡くなった丸山定夫を例に取れば、『白鳥の歌』でニキイタを、『叔父ワ

² この表記は、『公演リスト』に従っている。また登場人物の名前も、この小論の、築地小劇場の公演について紹介したこの部分では、表記をパンフレット通りにした。

アニヤ』でチエレエギンを演じたあと、『社会の敵』で主人公のストックマンを演じている。

もっとも、さすがにこれだけの量をこなすのは至難の業だったようで久保榮は、当時の役者の回想として、次のように述べている。

無理は分っているが、出来るところまでやれと言われて、「ボルクマン」のエルラの役を演じた山本安英は、毎晩大詰の幕が下りると、グンヒルドに扮した田村秋子と二人で、しまいまで見てくれた客に向かって幕の中から「最敬礼」をしたということを、後の随筆に書いている。(久保榮『小山内薫』 144頁)

最敬礼したのは、勿論、できが悪いという謝罪の気持ちであろう。

ところで、すでに述べたように、築地小劇場の第1回公演で上演された作品のうち、ゲーリングの『海戦』はドイツ表現主義の戯曲として知られている。築地小劇場が開場する数年前、ドイツの表現主義の運動が紹介される。曾田秀彦は、『小山内薫と二十世紀演劇』の中で、1921年1月30日に、築地・精養軒において、国民文芸会の総会がひらかれ、「この総会で、ドイツ文学者の山岸光宣が、「最近独逸劇壇の傾向」という題の講演をおこな」(同書 186頁)い、ドイツ表現主義を紹介したのだと書く。そして、小山内もそれに刺激を受け、表現主義演劇に傾倒するようになったという。

その後、築地小劇場の開場の1ヶ月前、小山内は、慶応義塾劇研究会主催の講演会で、「私たちはこの度の演目に翻訳劇を揃えました。今後二年間はそうなるでしょう。なぜなら、私たちの周囲に演出意欲をそそる創作戯曲を持っていないからであります」(引用は、小山内富子『小山内薫』212-213頁から)と発言して物議をかます。当然、自分たちの戯曲を否定されたと感じた日本の既成作家たちは反発した。しかし、この発言の受け取り方について曾田秀彦は、西洋の戯曲だけを上演するという方を強調し過ぎて、「彼がどうして、日本の劇作家の戯曲に「演出慾」をそそられなかったかという問題に対しての冷静な検討が、少しばかり疎かにされてきたように見える」(前掲書 174頁)と書く。

自由劇場の時代なら、単に戯曲の紹介で済んだであろう³。しかし、築地小劇場の開場時に小山内が考えていたのは、舞台上に展開される「演劇」だった。それには、新しい演出法が必要で、そのための新しい戯曲が必要だったのである。

そのことを築地小劇場の活動の後期をも視野に入れつつ、曾田は次のように書く。

さらには築地小劇場後半の小山内の関心は、メイエルホリドだ。そのラインハルト、表現主義演劇、メイエルホリドという系譜は、謂うなれば反リアリズム演劇である。それらの演劇は、歌舞伎や新派の「写實的訓練」で解決のつくようなものではないのだ。彼が築地小劇場の開始にあたって、「新しい劇術」を求めようとしたのは当然だろう。(前掲書 185頁)

このように「新しい劇術」を求めて表現主義の戯曲を取り上げた築地小劇場であるが、どのくらいの数の作品を取り上げたのだろうか。ここでは、佐藤晃一編『ドイツ文学史』(明治書院)の記述⁴に頼り、そこに名前が挙げられている劇作家の名前をあげておく。また作家の表記は、この『文学史』に従う

- 第1回 ゲーリング『海戦』
- 第3回 ゲーリング『海戦』(再演)
- 第10回 カイザー『瓦斯』
- 第17回 カイザー『朝から夜中まで』
- 第22回 カイザー『瓦斯』(再演)
- 第28回 ヴェーデキント『春のめざめ』

³ 1913年10月の『『自由劇場』の口上』という小山内の書いた文章に「今まで私共は唯新しい戯曲(日本西洋を問わず)を紹介すれば好い、少しでも肉らしい肉をつけて、舞台の上に動かして見れば好い位の態度でいた」(全集第6巻 87頁)とある。そこで、正確に言うなら、この口上が第7回公演の時に書かれたものなので、第7回公演の以前まではということになるであろう。

⁴ 「ドラマについても、舞台上の表現技法においてかずかずの試みがなされたものの、真の様式創造の力とはほしかったと言うべきだろう。著名な作家と作品を列挙するならば」(同書 259頁)とあって、その後に劇作家の名前が挙げられている。

- 第33回 ハーゼンクレファー『人間』
第46回 シュテルンハイム『ホオゼ』
第49回 カイザー『朝から夜中まで』（再演とはうたっていない）
第68回 シュテルンハイム『ブルジョア・シッペル』
第76回 ヴェーデキント『春のめざめ』（三演）⁵
第78回 カイザー『二人のオリィフェル』（『公演リスト』により作成）

また、大笹吉雄は、『日本現代演劇史 大正・昭和初期篇』（433頁）の中で、千田是也が、第31回公演のアウグスト・シュトラムの『牧場の花嫁』を表現主義の作品であると言及しているということを伝えている。

それでは、この中で、小山内が演出をした作品はいくつあっただろうか？
実は、『人間』と『牧場の花嫁』のわずか2作品で、あとは、青山杉作が2作品（『春のめざめ』『ブルジョア・シッペル』）、残り5作品は、すべて土方が演出している。関心を持ちながらも、小山内は、表現主義の戯曲をそれほどには演出していないということが分かる。

ロシアの戯曲

このように、表現主義が時代を席卷しており、小山内もその動きに遅れないようにしていたにも関わらず、築地小劇場の演目にはそれとは異なる傾向の作品が含まれている。自由劇場時代から続いているロシアもの、その中でも特に、スタニスラフスキーのモスクワ芸術座により上演された作品である。そこで、まず、築地小劇場で上演されたロシアものを抜き出してみよう。『公演リスト』から本公演のみを演出者とともを一覧にすると次のようになる。尚、（再演）（三演）などがあるものの演出者は、初演の演出者と同じである。

- 第1回 チューホフ『白鳥の歌』 小山内薫
第2回 チューホフ『白鳥の歌』（続演） 小山内薫

⁵ 他に昼公演で再演をしている。

- 第3回 チェーホフ『白鳥の歌』（再演）
- 第4回 チェーホフ『白鳥の歌』（再演）（三演と思われるがリストには「再演」とある。筆者）
- 第13回 ゴーリキー『夜の宿』 小山内薫
- 第21回 チェーホフ『桜の園』 小山内薫
- 第25回 ゴーゴリ『検察官』 小山内薫
- 第27回 チェーホフ『三人姉妹』 小山内薫
- 第30回 アンドレーエフ『横っ面をはられる彼』 青山杉作
- 第35回 チェーホフ『叔父ワアニヤ』 小山内薫
- 第37回 ゴーリキー『夜の宿』（再演）
- 第43回 チェーホフ『三人姉妹』（再演）
- 第48回 トルストイ『闇の力』 小山内薫
- 第51回 ブローク『愛と詩と国家奉仕について』 土方与志
チェーホフ『心にもなき悲劇役者』 小山内薫
エヴレイノフ『陽気な死』 青山杉作
- 第52回 アンドレーエフ『横っ面をはられる彼』（再演）
- 第56回 ゴーゴリ『検察官』（再演）
- 第59回 チェーホフ『桜の園』（再演）
- 第69回 ロマショフ『空気饅頭』 土方与志
- 第70回 ロマショフ『空気饅頭』（再演）
- 第71回 チェーホフ『伯父ワーニヤ』 小山内薫
- 第75回 エルドマン『委任状』 土方与志
- 第77回 ゴーリキー『夜の宿』（三演）
- 第83回 チェーホフ『桜の園』（三演）
- 第84回 ゴーリキー『夜の宿』（四演）

第35回と第71回はいずれも米川正夫の訳だが、表題の漢字が違って（ワーニヤはソーニヤの母の兄であるから「伯父」が正しい）、また、再演の表示もないので、そのままにしてある。これを見ると分かるように、表現主義演

劇の演出者とは対照的にロシアものの演出は小山内が多く、チェーホフは小山内だけが演出している。

また、すでに述べたように、非常な強行軍で次々と作品を上演していったため、自由劇場などですでに演出した作品を舞台にのせることも多かった。このリストの中では、『夜の宿』だけであるが、ロシアもの以外では、第11回公演のイブセン作『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』、第23回公演のハウプトマン作『寂しき人々』も自由劇場で公演したものである。また、第2回昼公演でやった『犬』も自由劇場で取り上げた作品で、これらを築地小劇場で演出したのが小山内であることは言うまでもない。

また土方が演出している作品のうち、第51回のブロークの作品は、1906年に発表されているが、残りの二つは、いずれも革命後に上演されたもので、特にエルドマンの作品は、メイエルホリドがソ連国内で演出した作品である。第75回公演のパンフレットには、『委任状』の解説として、「此の戯曲はメイエルホリド座の重要なレパトリイの一つとなっている」と書かれている。小山内と土方では演出作品の傾向が好対照だったのである。

小山内薫の演出法

前の節で、小山内がチェーホフなどロシアものを多く演出していたことについて述べたが、そもそも小山内はどのように演出をしていたのだろうか。また、役者の指導法はどのようなものだったのだろうか？ チェーホフなどロシアものの演出の際に、よく語られるのが、小さな手帳⁶である。これは、1912年から13年にかけての訪露の際に、モスクワ芸術座（ただし、小山内は、美術座と表記している）の公演を見て思いついたことを細かくメモしたものだと言われていた。築地小劇場の開場前の慶應義塾大学での講義の際の話だが久保榮は

⁶ 小山内富子は、長らく所在が明らかでなかったこの手帳について、「私は、七十年の時を経ての数年前、東京・神楽坂の古書店にその謎の紛失ノートが現れ、演劇研究者によって購入されたという話を聞かされた」（小山内富子 前掲書124頁）と書いているが、本論執筆にあたって、確認することはできなかった。

次のように書いている。

ただこの時は芝居関係のつき合いなどで比較的休講が多かったようだが、出れば必ず熱心で、「手帳」にも書きとめて来た向うの舞台の例をひいて、誰の何の役はここでこうするというような仕草まじりの説明を挿んだりしたのは、以前にはなかったことであろう。(久保榮前掲書 124頁)

そして、この「手帳」に頼った演出の結果を、久保は次のように書く。

小山内の手に「手帳」があり、土方には足かけ二年の滞欧中、殆んど隔日に見た舞台の印象の集積があって、この二人の仕事に移植の要素の多かったことも、こういう現象⁷を促がしたかと思う。(同書 145頁)

久保は「移植」と呼んでいるが、小山内と土方の二人が行ったのは、本当にただの「移植」だったのだろうか？ その間には、また最後に戻ることにして、小山内の演出について、もう少し、事実関係を明らかにしておきたい。

まずは、ここに挙げたロシアものの多くが、スタニスラフスキーがモスクワ芸術座で上演した作品であったことを思い出しておこう。さらに言うなら、ロシアものだけにとどまらず、築地小劇場で上演されたハウプトマンの『寂しき人々』、イプセンの『民衆の敵』、『幽霊』、メーテルリンクの『青い鳥』などもスタニスラフスキーが演出した作品だった。その意味では、確かに「移植」だった。

すでに触れたが、小山内は1912年末から、1913年の半ばまで、ロシアを初めてとするヨーロッパ諸国に演劇の視察旅行に出かけた。小山内薫の次男、小山内宏の夫人である小山内富子は、その目的を「モスクワ芸術座で多くの芝居を観て、スタニスラフスキーの演劇を学ぶことにあった」(前掲書 133頁)と記す。事実、小山内は、23日間のモスクワ滞在中に20回の観劇をしている。そのうち

⁷ 短期間の稽古で次々と芝居を舞台にのせたということ。

モスクワ芸術座で見たのは、次の通りであった⁸。

ゴーリキー 『どん底』

トルストイ 『生ける屍』

チェーホフ 『桜の園』, 『三人姉妹』, 『ワーニャ伯父さん』

イプセン 『ペール・ギュント』

シェイクスピア 『ハムレット』 (ゴードン・クレイグとスタニスラフスキーの共同演出)

メーテルリンク 『青い鳥』

ツルゲーネフ 『田舎のひと月』

同じくツルゲーネフで『食客』, 『田舎おんな』, 『田舎のひと月』をそれぞれ1幕物にしたもの。

オストロフスキー 『どんな賢人にもぬかりはある』

チェーホフの4大戯曲のうち『かもめ』だけがないのが目を引くが、これで、築地小劇場で4大戯曲のうち『かもめ』だけが上演されなかったことの説明がつく。つまり、小山内は手帳を片手に、ロシアで見てきたものを築地で演出していたことになる。また、チェーホフの作品だけでなく、『どん底』や『青い鳥』(小山内、土方、青山共同演出)もまた築地小劇場で上演されている。

『桜の園』をめぐる

もう少し、この「移植」の様を見ておきたいと思う。小山内は、1924年に書いた『外国戯曲演出の意義』という一文の中で、「戯曲の演出は如何なる場合にも創作でなければならぬ。そして、戯曲の演出が創作であるということは、その演出の精神に『特異な或物』のあることである」⁹(全集第6巻 622頁)と

⁸ このリストは、曾田秀彦『小山内薫と二十世紀演劇』(54-55頁)によったが、小山内富子のリストとは若干違いがある。小山内富子のリストには、『ペール・ギュント』の代わりに『モンナ・ワンナ』(メーテルリンク)がある。またジーン・ベネディティ『スタニスラフスキー伝』には、彼が演出した作品が年表になっているが、1911年まででは、『ペール・ギュント』と『食客』は載っていない。

⁹ 小山内薫の全集からの引用は、漢字や仮名遣いなどを適宜現代の表記に改めた。

書いている。さらに、演出する戯曲が外国のものであっても「日本人が感ずる如く訳出した戯曲を、日本人が感ずる如く演出するのである」(同頁)と続ける。演出という行為は、創作であるから、外国の戯曲であっても日本人が演出すれば、それは日本人に訴えるものになるというのである。しかしながら、「創作」といつつも、自分がロシアで見てきたスタニスラフスキーの演出をかなり参考にして演出をしていたことは間違いない。

また「——「桜の園」演出雑考——」と副題のついた『露助になること』¹⁰という文章では、「露西亞の芝居は、到底この外觀(ロシア人らしい姿という意味 筆者)なしには内容が浮び出て来ないのである。……(中略)……私の露西亞劇演出が容易にモスクワ美術座の模写を離れられないのも、一つの原因はそこにある」(同書 404頁)とも言っている。また、2幕に登場する浮浪人が大きな声を出すという演出に疑問を持った人がいたらしいということを述べた上で、「これは実を言うと、私自身も美術座の演出を見るまでは、こんなに大きな声を出すものだとは思わなかった」(同書 406頁)と記す。勿論、モスクワ芸術座の舞台を見て、そのまま模倣した訳ではなく、テキストを読み返して「私は美術座の演出の意味がやっと分かった」(同書 407頁)から、採用したのだとは断っているが。

或いは、『「桜の園」の演出者として』という一文の中では、スタニスラフスキーのこの作品の演出について次のように書いている。尚、小山内はスタニスラフスキー、チエエホフと表記しているのを現代風に改めた。

スタニスラフスキーは、先ず劇中人物を包む雰囲気を作って、それで役者を捉まへて、各自の創作的幻影を呼び出そうとした。スタニスラフスキーは考え得られるだけの間道を作った。あらゆる種類のミザンセエヌを案出した——鳥の囀り、犬の吠える声、そういった舞台の上の物音をあんまり沢山

¹⁰「今度のリヴァイヴァルでラネーフスカヤ夫人に扮した女優は、八年も露西亞で生活したことのある人である」(同書 402頁)と、東山千栄子についての言及があるので、復刻版の公演パンフレットから、1927年の第59回公演について書いているのだということが分かる。

使ったので、舞台の上の物音の大好きなチェーホフにさえ、しまいには抗議を申し込まれたということである。(全集第6巻 395頁)

もっとも、この雰囲気を作るというスタニスラフスキーの方法にそのまま従ったということではなく、さらにこう続ける。

先ず雰囲気を作る——

この方法は、私もこの戯曲の演出で用いている。それはスタニスラフスキーから学んだのではなくて、私自身別に考えるところがあったからである。(同頁)

そして自分自身で考えた方法として、「どんな小さな科白をも、外から役者に強いてはならぬということであつた」(同頁)とする。だから雰囲気が必要だということになるのだが、それを小山内は「それ故、私は先ず舞台の雰囲気を作る——これは殆ど総てモスクワ美術座の型である。なぜと言えば、私は今のところこれ以上この戯曲に適切な舞台を案出することが出来ないからである」(同書 396頁)と書く。何のことはない、「私自身別に」考えたと言いながら、実は、モスクワ芸術座の方法そのものを取り入れていると言えるのである。

さらに、役者に動きを指示する実際の方法として次のように書いている。

私は勝手に役者に動か(ママ)せる。勝手に役者に物を言わせる。併し、稽古は直ぐとつかえる——

「ロパヒン君(現代ではロパーヒン 筆者)、あなたは今悠々と歩いて出て来ましたが、それはどういうわけです。あなたは今この部屋へ何をしに来たのです。」

「汽車が着いたので、みんなを迎えに来たのです。」

(中略)

「そうすると、汽車の着いた音を聞いて、そう悠然とは出て来られないわけですね。」

「では、急いで出て来るのですね。」

「そうじゃないかと思えます。」(同書 396-397頁)

対話により、役者自身に、「急いで出て来る」ことを気づかせている。当時の小山内の稽古方法を彷彿とさせて興味深い。ただ、このロパーヒンが急いで出て来ることに関しては、1983年に出版されたスタニスラフスキーの『演出ノート』の中に、次のように記されている(日本語は拙訳)。

ドゥニャーシャはアーニャの部屋の中にいる。…(中略)…間。急いでロパーヒンが入ってくる。舞台を横切ろうとする。ドゥニャーシャに気づき、アーニャの部屋のドアの方へと行く。(«Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского» Т. 3, 293頁)

この記述があるのは、第1幕の最初の頁で、そこの表題には、“настроение”(「雰囲気」, 「気分」と訳せる語)とある。役者たちが会話を始める前の雰囲気をスタニスラフスキーは記しているのである。

こうした方法を小山内はどこで身に付けたのだろうか。1912年にモスクワを訪れた際、スタニスラフスキー家の年越しのパーティーに呼ばれている。小山内はロシア語は話せないが、通訳でも介して、その方法を聴いたのだろうか。現在では、それを詳らかにすることはできないが¹¹、いずれにせよ、スタニスラフスキーの舞台を模倣する過程で、不完全な形とはいえ、スタニスラフスキー・システムが持ち込まれたということは言えるのではないだろうか。

¹¹ 小山内が書いた『露西亜の年越し』(全集第6巻)を読む限りでは、スタニスラフスキーから貞奴のことを尋ねられ、「あの人は芸術家などではありません」(“Sie ist kein Künstler!”)(同書 525頁)と答えるなど、日本の演劇が遅れているという認識でスタニスラフスキーに接しており、気後れから、とても演出論を戦わせたとは思えない。勿論、新年を祝うパーティーの場は演劇論を戦わせるのにふさわしくないということも考えなければならぬだろう。

『夜の宿』をめぐる

もう一つ、自由劇場の時代から小山内が演出をしていた、『夜の宿』（現在は、『どん底』という表題が普通 筆者）について見ておこう。

小山内薫は、自由劇場時代にゴーリキーの『どん底』を2回演出している。1910年の第3回公演と、1913年の第7回公演である。9回にわたる自由劇場の公演でロシアの作品を取り上げたのは、他に第2回のチェーホフ『犬』（結婚申込）と第8回公演のアンドレーエフの『星の世界へ』¹²だけである。すでに述べたように、1912年末から小山内は訪露し、モスクワ芸術座の『どん底』を2度見ている。第7回公演は、小山内がモスクワで見てきた経験をもとに演出したもので、「再演」となっているが、当然、演出にその影響が見られたであろう。

小山内薫全集には、モスクワで彼が見た『どん底』の劇評（全集第7巻）が収録されている。その記述は詳細を極め、観劇しながらメモをとったに違いないと思わせる。最初に色について、ロシアと言えは灰色だと思っていた先入観が破られ、赤が目立つということが書いてある。そして舞台上のライトをどのように消していったかとか衣装のこととかが細かく書かれている。また、それまでに小山内が見てきた舞台写真との相違についてもいくつか触れられている。例えば、巡礼ルカの靴について「これも以前の写真で見ると、初めは長靴を背負って草鞋を穿いている。直ぐ穿きかえて、それからずっと長靴になるようだが、私の見たのは初めから長靴を穿いていた」（同書 217頁）と、それまで観てきた舞台写真と実際の公演との差を記述している。また、この芝居を見たあとに書きつけた感想も自ら引用している。

一人も英雄なし。みんな唯の劣等な人間なり。…（中略）…ルカも唯の

¹² アンドレーエフの作品を小山内が選んだのは、「前年（1913年と思われる 筆者注）左団次が、アンドレーエフの「人の一生」を他で上演する予定だったのが急に中止となり、何か彼のものを演りたいといっていたことも一つの理由であった」（『小山内薫』127頁）と小山内富子は書いているが、このアンドレーエフの『人の一生』も、スタニスラフスキーが演出したものであった。このように訪露以降、特に、モスクワ芸術座の、あるいは、正確には小山内が見たモスクワ芸術座の公演が彼の活動の礎となっていったに違いない。

乞食坊主なり……すべて怠惰と無気力と直ぐに泣き寝入りになる不平と冗口との空気に充ちたり。(第7巻223～224頁)

このあと、ルカとサーチンの役柄についての議論が続く。昔から、この作品については、誰が主人公なのかという議論がある。小山内は、ドイツのラインハルトがルカを使徒のように扱ったこと、そして、モスクワ芸術座がドイツに來たことでそれが誤解とされたこと。また、日本人がサーチンを「軽い役」だと見なしたが、スタニスラフスキーのサーチンは「著しい天分と著しい無気力との結合である」と書き、「この戯曲の内の最も重い言葉と最も苦しい言葉とはこの男の口から出る」(同書 224頁)としている。この書きぶりからは、モスクワで公演を見る前からこれらの事情を雑誌などから知っていたようだが、この観劇がその後の公演に生かされたであろうと想像することはそれほど難しくない。

彼がそれをどのように生かしたかは、1922年に書かれた『「夜の宿」の回顧』という文章の中に詳しく書かれている。少し長くなるが、引用しよう。

併し、第二回目の時は、私がモスクワの美術座で本物を見て帰った後のことであったから、少し誇張して言えば面目一新で、なかなか第一回の時のような稽古の為方ではなかった。

勿論、見たと言っても、唯二回見物席から見たというだけのことで、しかも台本は英訳のも独逸訳のも、なんにも持って行っていなかったのだから、とても隅から隅まで覚えて来られるわけはなかった。私は二度の見物で、自分の受けた深い印象と感銘——唯それだけを土台にして、この芝居の新しい演出を計画したのである。そうは言っても、物質的の事や機械的の事で、教えられもし覚えもして來た事の沢山あったことは言うまでもない。それは、勿論、利用せずには置かなかった。(全集第6巻 369頁)

台本も持たずに見たので、ともかく見て記憶に残ったものを参考に演出したことが分かる。ただし、「物質的の事や機械的の事で、教えられもし覚えもして

来た事」とあるのは、どういう意味だろうか？ 小道具、衣装や照明など、直接に教えられたとも読めるが、見て教えられたとも解釈できる。さらに、このあと、次のような言葉が続く。

ここに、私が第二回の時に作ったプロンプト、ブック（プロンプト・ブックであろう 筆者）の一頁がある。私は舞台のプランを石版刷にして百枚ほど作った。それから、人物の名を略したゴム印を人物の数だけ作った。そして、脚本二冊をつぶして、その二頁宛を順に一枚宛のプランの上にはりつけて、ゴム印で人物の運動をきめて行ったのである。（同書 369-370頁）

「第二回」とあるのは、第二回公演ではなく、再演の時と解釈できるだろう。注目すべきなのは、「人物の名を略したゴム印」を作って、それで「人物の運動をきめて行った」という部分である。1980年代に出版された、スタニスラフスキーの『演出ノート』には、手書きで舞台セットが描かれた上に、登場人物の頭文字が書かれ、それらから矢印が引かれて、どのように動くのかが詳細に指示されているのである。小山内が再演からそういう方法を使ったということは、やはり、モスクワでそうしたやり方を聞いたと考えるのが、妥当ではないだろうか？

また、未定稿として全集に収録されている『『夜の宿』演出覚え書』という文章の中では、「序幕の極初めのところだけ出して見た。諸君が無意味だと思いか、私が厭になるか次第で、いつ中止するか分からない」（同書 377頁）と断りながら、『夜の宿』の演出覚え書を公開しようとしている。「演技注意」とある部分には、役者の動きを指示しているのだが、これと1902年にモスクワ芸術座でこの作品が上演された時のスタニスラフスキーの『演出ノート』における記述を比較してみると、異なっている。小山内自身も、訪口した際に、初演から10年ほど経っていたために、『夜の宿』は見られないだろうと予想していたくらいだが、時間が経って、俳優の動きは変化していたのかもしれない。だが、小山内がモスクワ芸術座の動きを忠実に真似たのではなく、名前のゴム印と矢印を使うという演出の際のテクニックを導入したのだと、考えられなくもない

であろう。

終わりに

スタニスラフスキー・システムがどのように日本に紹介されてきたのか、それを明らかにすることを最終的な目的としつつ、新劇の黎明期の頃の、小山内薫とシステムとの関わり、その最初期の接触の様子を、まとめてみた。「移植」、場合によっては、「模倣」とまで言われた小山内のロシア演劇の演出であったが、意図的であったか、そうでなかったか分からないものの、漸く本国でスタニスラフスキーの著書が出版され始めた頃に、スタニスラフスキーの基本的な演出法にも似た方法が使われていたと思われる。こうした方法が、どのように発展していったか、それについては、次回以降、さらに考えていきたい。

参考文献

- 大笹吉雄『日本現代演劇史 大正・昭和初期篇』白水社 1986年
 大笹吉雄『新日本現代演劇史1 脱戦後篇 1955-1958』中央公論新社 2009年
 大笹吉雄『新日本現代演劇史2 安保騒動篇 1959-1962』中央公論新社 2009年
 小山内薫『小山内薫全集』第6巻 臨川書店 1975年
 小山内薫『小山内薫全集』第7巻 臨川書店 1975年
 小山内富子『小山内薫 近代演劇を拓く』慶應義塾大学出版会 2005年
 久保榮『小山内薫』影書房 2009年（1946年に出版されたものを復刻）
 佐藤晃一編『ドイツ文学史』明治書院 1972年
 曾田彦彦『小山内薫と二十世紀演劇』勉誠出版 1999年
 武田清『新劇とロシア演劇 築地小劇場の異文化接触』而立書房 2012年
 築地小劇場公演パンフレット 不二出版 1986年
 ジーン・ベネディティ（高山図南雄 高橋英子訳）『スタニスラフスキー伝 1863-1938』晶文社 1997年
 «Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского» Т. 3.- М.: Изд-во Искусство, 1983
 «Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского» Т. 4.- М.: Изд-во Искусство, 1986