

スタニスラフスキー・システムを めぐる一考察

齋 藤 陽 一

今年度（2008年度）より、「超域文化論C」という科目を担当することになり、学生達の演技指導をすることになった。その際に、具体的な脚本の読み方（解釈ということではなく、文字通り声を出して読むということ）についてコメントをするという、日頃、教室で行っていることとは別の要素を取り入れることが必要となった。自分自身驚いたのだが、その際に頼りにしようと考えたのは相変わらずスタニスラフスキー・システムであった。現代の日本においては、いくつかの演出法、俳優養成法が存在しているが、例えば、鈴木忠志の鈴木メソッドなどは、俳優を職業として選択して、長くそれを続けようという人間には有効であっても、素人役者が成長するためには、やはりスタニスラフスキーのシステムが頼りになるのではないかと考えたのである。つまり、いわゆる「魔法のif」であるとか「感情記憶」と呼ばれているものを手がかりに、どう台詞を読めばよいのかを考えさせようと思ったのである。

以前、むしろツルゲーネフ研究の一環という形で、「スタニスラフスキーによる『村の一月』演出についての一考察」という小論¹を書いたが、スタニスラフスキーの名をいれながら、むしろツルゲーネフ論が大半を占めたことに恨みが残った。1909年にスタニスラフスキーはこの作品を演出しているのだが、後年、彼は、レオニードフ宛の手紙（1925年3月24日付）で、「『村の一月』は全体が、外面を描くことなく、繊細な内面の描写、体験（переживание）の上に作られている」から「難しくて時間がかかる。心理学者としての演出家とい

¹ 齋藤陽一「スタニスラフスキーによる『村の一月』演出についての一考察」『欧米の言語・社会・文化』（新潟大学大学院現代社会文化研究科）1998年3月

う意味では、『村の一月』の演出は他の戯曲よりも興味深い。それ無しでは戯曲の成功が覚束ない、まさに複雑な予備的な作業を必要とする。戯曲自体は退屈で、どの劇場のレパートリーにもなっていない。外面的な演出では、この戯曲の中にある何物をも獲得することはできない² (IX p.179) と述べている。さらにその後で、「『村の一月』は、よい上演であっても騒がしい成功というのは得られないと思う。これは非常に数少ない慧眼な通のための戯曲だ」(IX p.180)と書いて、『知恵の悲しみ』やチェーホフの戯曲のどれかならももっと成功するだろうとしている。

実際、『村の一月』は、主人公のナターリヤが、年若い家庭教師、ベリヤーエフに対する自分の気持ちに気づき、さらには嫉妬から自分の養女であるヴェーラと彼が愛し合っていると誤解、二人を遠ざけようとするうちに、若さ故にそうしたことを自覚していなかった二人も意識し始めて互いに気まづくなり、さらには、それまで夫の目を盗んで通じ合っていたナターリヤとラキーチンの関係もおかしくなり、結局、それらの人々がナターリヤの屋敷（正確には夫、イスラーエフの屋敷）を相次いで去るという結末を迎えるという作品で、何か大きな事件が起こって話が展開するというわけではなく、それこそ、ナターリヤの心理的な変化が物語の起点となっているような作品である。上述の小論では、ツルゲーネフがこの作品を通して長編小説作家へと成長していくのだと捉え、スタニスラフスキーの演出は、意外なほど、中心となる人物への関心が強く、むしろツルゲーネフの戯曲の持つ豊かさを生かしきれていないのではないかと結論づけたのだが、役者の養成という観点から見ると、つまり『村の一月』自体を役者養成のための素材と捉えるならば、スタニスラフスキーが書き記している演出上のコメントは別の解釈ができるのではないかと考え直した。そこで、今回は、スタニスラフスキー・システムの確立にあたって、「難しい」この作品の演出が、どういう意味を持つのかということについて、もう一度考えてみたいと思う。

² К. С. Станиславский Собрание сочинений в 9 томах Т.9.-М.: Изд-во Искусство, 1999. 以後、この著作集からの引用は、巻数（ローマ数字）とページ数のみを括弧内に書く。

スタニスラフスキーと言えば、1898年にネミロヴィチ＝ダンチェンコとともにモスクワ芸術座を立ち上げ、同年の『かもめ』を手始めに1904年までに『ワーニャ伯父さん』、『三人姉妹』、『桜の園』といったチェーホフの主要な戯曲を成功裡に演出したことで知られている。また、これらの公演にいずれも俳優として関わり（それぞれ、トリゴーリン、アーストロフ、ヴェルシーニン、ガーエフを演じた）、その俳優としての体験ももとに、役者を養成するシステムであるスタニスラフスキー・システムを確立したことでまた知られている。

チェーホフの作品を上演していた頃には、徹底的に細部にこだわった演出で有名となったが、やがて、そうした細部に内面からの動機付けがなければ、劇的効果が得られないということが問題となってくる。1906年にモスクワ芸術座は最初の海外公演を行い、各国の観客に感動を与える。しかし、その時のレパートリーは、『ワーニャ伯父さん』、『三人姉妹』というチェーホフの2作品とゴリキーの『どん底』、それに芸術座の記念すべき上演第1作目の『皇帝フョードル・ヨアノヴィチ』、そして、イプセンの『民衆の敵』だった。いわば、すでにスタンダードとなっていた作品³であった。そして、演劇的には成功を収めたものの、経済的には行き詰まりを見せており、彼は疲れ切っていた。そのためスタニスラフスキーは休暇を取るつもりで家族とともにフィンランドに行くが、結局、そこで新たに演技について考えることになる。そして、ここからいくつかの作品を演出することとなった⁴。

その中にツルゲーネフの『村の一月』もあるが、この作品については、すでに述べたようにスタニスラフスキーは「これは非常に数少ない慧眼な通のための戯曲だ」と言っている。また「外面的な演出では、この戯曲の中にある何物をも獲得することはできない」というスタニスラフスキーの言葉もすでに引

³ 1958年から1959年にかけて、モスクワ芸術座は初来日して日本で4本の芝居を上演したが、その時も、そのうちの3本は、チェーホフ（『三人姉妹』と『桜の園』）とゴリキー（『どん底』）であった。

⁴ 1907年以降に演出するのは、1907年にハムスの『人生のドラマ』、アンドレーエフの『人の一生』、1908年にメーテルリンクの『青い鳥』とゴゴリの『検察官』。そして、1909年にツルゲーネフの『村の一月』をモスクワ芸術座で演出している。尚、このリストは、ベネディディ『スタニスラフスキー伝』の資料（p.xiii）による。

いておいた。その難しさを証するかのように、この芝居で主人公のナターリヤを演じたオリガ・クニツペルは、この役を稽古する際に、スランプに陥った。あるいは、スタニスラフスキーの実験的な稽古の進め方にとまどったとも言えるかもしれない。とうとう1909年の11月7日には、稽古の中断が言い渡され、スタニスラフスキーはクニツペルを気遣って、手紙を送っている。勿論、そういう状況であるので、演技論は少なく、体調や精神の状態を気遣う言葉が多いのだが、彼女が演技上のスランプから脱することを願っているのであるから、そこには、システムの有効性についての言葉が見られる。

役全体を見返し、それがどのような細部に分かれるかをはっきりと決めなさい。

(VIII p.166 これに関する以下の引用も同様)

これが、まず、スタニスラフスキーが指示したことである⁵。スタニスラフスキーの公刊されている演出ノート⁶では、この『村の一月』のみ、戯曲を部分にわけるといふ指示が明確になされている。本人がそうした手法でこの戯曲を理解しようとしたことが分かる。そして、「ここでは——私は自分の興奮を隠し

⁵ そこにいたるまで、延々と彼女の才能を称え、これが本人の才能のためだけでなく、劇団のためでもあることを説いている。参照した版で、全体2頁弱の手紙のテキストの約1頁になる。尚、前述の『スタニスラフスキー伝』では、それよりも前に、「もしご希望なら、あなたの役をいくつかの「部分」に分解してあげましょう。専門用語を使ってあなたを驚かせたりしないことを約束します。」という言葉を紹介しているが、この前半部分は原文では、Если моя помощь была бы Вам нужна, — я разорвусь на части となっていて、仮定法で条件節が書かれているが、帰結（に見える）の部分は、その形式をとっていない。また、я разорвусь на частиを「あなたの役をいくつかの「部分」に分解してあげましょう」と訳せるのかという疑問も残る。主語が сердце などであれば、「心がずたずたになりそうだ」と訳すのが自然であろうから、「私の心は張り裂けそうだ」とでもしておいて、この部分では、相変わらず、演技論は出てきていないと取っておく。

⁶ «Режиссерские Экземпляры К. С. Станиславского»として公刊されたシリーズで、6巻シリーズと書かれているが、筆者の知る限りでは、5巻まで発行されている。「スタニスラフスキーの演出例」とでも訳すべきロシア語だが、日本語にすると、若干、違和感があるので、書名としては『スタニスラフスキーの演出ノート』としておく。また、以下、このシリーズからの引用は、巻数（算用数字）とページ数のみ記す。

たい」(Ⅷ p.166)のように、ナターリヤの立場からそれぞれの部分の気持を説明している。最後には、「(彼女は) ついに理解した—— 地主夫人 (барыня) の役をものにして、彼女 (ヴェーロチカ) に嫁に行かなければならないと説得しようとする」のように、「役」という語があり、役者としてのクニツベルが現れるようにも見えるが、恐らく、ナターリヤがヴェーラに対し、しっかりと立場をわきまえるという意味であろう。そして、その直後に「役のそれぞれの場において、自分自身のために、そしてただ自分自身のために何か欲望を探さなければならない」とスタニスラフスキーは書いている。ここでの「自分自身」という言葉はナターリヤでありながら、俳優であるクニツベル自身の過去の体験から導き出される感情の記憶とも結びついて、クニツベル自身とも取れるのではないだろうか。それに続けて、「他の卑俗な欲望はすべて追い払って下さい—— 観客のためなんていう」⁷と書いている。そして、このあとで、システムの重要ターム、переживаниеが出てくる。「舞台に出たら…… (中略) …… 追体験 (переживани) に身を任せて下さい。」

クニツベルの役に対しての戸惑いの理由については、実は、スタニスラフスキーの演出方法の変化に求めることができるかもしれない。少なくとも、この時点では、モスクワ芸術座の看板女優にスタニスラフスキーの方法が理解されていなかったことはよく分かる。

クニツベルへの手紙の少し前、1909年のドゥリゼン宛の手紙では、スタニスラフスキーは『村の一月』の演出に関連して次のように書いている。

すべては追体験(переживани)とイントネーションの上に築かれるのです。戯曲全体が、作家と俳優達の感覚と感情とともに編み合わされるのです。ど

⁷ この部分の原文は、В каждом месте роли ищите каких-нибудь желаний для себя и только для себя и гоните все другие пошлые желания — для публики.となっていて、 только からをひとまとまりにして、「そしてただ、自分自身のために別の卑俗な欲望はすべて追い払って」と読めないこともない。いずれにせよ、 для публики の部分は、前に“—”があるために、「観客のために卑俗な欲望を追い払え」ではなく、「卑俗な欲望」の説明として、 для публики を付け加えていて、例えば、「格好良く演じよう」などといった、「観客のために」演技を考えることは止めよと言っていることは間違いないだろう。

のようにこの感覚と感情を記述するべきか、演出家が俳優に働きかける、その捉えがたい方法をどのように伝えることができるでしょうか。これは独特の催眠術なのです。その作業の瞬間の俳優の気分、そして、知識や性格、欠点、その他に基づいた。この戯曲同様、すべての戯曲において、この作業が、ただ、この作業のみが本質的で、注目に値するのです。

(VIII p.163)

このように、ある役柄を演じるときの俳優の気持ち、そして追体験(переживание)がいかに大事であるかを、『村の一月』を例として、さらに他の戯曲にまで敷衍して語っている。そしてその直後に次のように書いている。

演出の細部、リアリズムについて語られていることは、偶然的なことであって、最後の瞬間には、1番主要なものあとに来る。

(VIII p.163)

演出の細部、リアリズムに関しては、主要なものではなく、何よりも、舞台上で俳優が体験する感覚が第1であると言っているように理解できる。実は、スタニスラフスキーが演出を始めたばかりのころは、そうした細部にかなり重きを置いていたように感じられるのだが、それについては、あとで述べたいと思う。ここでは、『桜の園』の演技に関して、別の劇団で演じていた女優に対して送ったアドバイスに触れることで、上のクニッペル宛のアドバイスに関してさらに考えておこうと思う。

スタニスラフスキーは、これよりも4年前、ペテルブルクのアレクサンドリンスキー劇場での『桜の園』の公演でシャルロッタを演じたコトゥリャレフスカヤに対して、演技のためのアドバイスを送っている⁸。そこから、比較のためにいくつか引用しておこうと思う。彼はシャルロッタの役について、まず、「この役は、形象(образы)を作り出したい人にとっては、すばらしい」と書

⁸ 1905年7月1日付けの手紙 (VII pp.588-589)

く。そして、「何よりもその役（образом）として生き、その役（роли）の台詞に手を付けたり卑俗なものにしないこと。閉じこもって、頭の中に入ってくるものを演じなさい」と続けている。役自身として生きることを勧めているのは、上記のクニッペルへのアドヴァイスに通じるところがあるが、まだ、役者自身の記憶と結びついた「感情の記憶」についての言及や、追体験（переживание）といった言葉は出てきていない。

このあと、スタニスラフスキーは次のように続けている。「次のようなシーンを想像してみよう。ピーシチクがシャルロッタにプロポーズする。それで、彼女は花嫁だ... 彼女は どう振る舞うだろうか。」あるいは、「あなたを好きになったドイツ人にロシア語で話させなさい。そして、心にとめるのです。どんな風に彼が単語を発音するか。発音の特徴はどこにあるかを。彼女の人生の劇的な瞬間におけるシャルロッタを演じることを忘れないようにしなさい。彼女が自分のことで誠実に泣くようにしなさい」とも書いている。ここでの「あなたを好きになったドイツ人」とは、その前のピーシチクのプロポーズと関係があるようにも読めるが、この間には、「シャルロッタが解雇されて、サーカスとかショーを見せるレストランなどで仕事についたら？」という場合の振る舞いについての記述があるし、ピーシチクはカリグラ帝の馬との関係はあってもドイツ人ではないので、また別の仮定の話と思われる。また、実際にこの女優がドイツ人に気に入られ、その彼にロシア語を話させ、それを演技の参考にするようにというアドヴァイスとも取れる。そして、そうした研究を通じて、シャルロッタの役柄が理解出来るとアドヴァイスしているのである。手紙のこの段落の最後で、スタニスラフスキーは次のようにまとめている。「このようにして、あなたは、必要なすべての音階（の音符）を見いだすのです。」

このように感情の記憶についての明確な記述はないが、ある役を演じる際に、その人物をある状況においてみて、仮定のもとでその人物が感じるであろう気持を想像するように指示している。むしろ拍子抜けするようなアドヴァイスであり、また、だからこそ冒頭でも述べたように、学生の指導にも利用可能なのであるが、あくまでもエチュード的な発想であり、舞台上で追体験する、役を生きてしまう『村の一月』の際のアドヴァイスへは、まだ距離があると言

えるであろう。そして、その分、『桜の園』の演出においては、他のチェーホフ作品の演出と同様に、別の角度からのアプローチがある。それは（リアリズムに関しては）「あとで述べたい」と上で私が書いたことと関係がある。

『桜の園』では、全4幕とも冒頭に「雰囲気」という表題で、それぞれの幕の出だしの雰囲気を記述している。第1幕では、冒頭で会話をするロパーヒンとドゥニャーシャの動きを記述しているが、チェーホフの戯曲のト書きには書かれていない「犬の吠え声」（しかも括弧書きで「この領地の複数の」という指示までである）であるとか「蒸気機関車の長く続く汽笛」であるとかについて言及されている。第2幕では、チェーホフのト書きで「野原」とあるので、必要ではあろうが、「何か鳥が、執拗に単調に鳴いている」とか「人々が森を通過して、この時に、小枝が折れる音が聞こえる」というように音に関する記述がある。また、「クイナ、蛙、歌」という言葉も見られる。第3幕の最後では、「群衆場面の参加者の性格付け」と題して19項目に渡って舞踏会に参加する人物について説明がなされている（尚、引用は、いずれも«Режиссерские Экземпляры К. С. Станиславского»シリーズの第3巻の各幕の冒頭より）。つまり、スタニスラフスキーは、本来は細部やリアリズムについては得意な演出家だったのだ。少なくとも、『村の一月』よりは成功が期待できると彼自身でみなしていたチェーホフの戯曲の演出に際しては、そういう手法を取っていたのである。

同じく、鳥や蛙の声が予想される野外のシーンということでは、『かもめ』が考えられる。『かもめ』は1896年にアレクサンドリンスキー劇場で初演された時には大失敗に終わり、それをスタニスラフスキーが演出して大成功をおさめ、現代に至るまで世界中の劇団で上演されている作品である。その第1幕の冒頭のコメントは次のようになっている。

芝居は、暗闇の中で始まる。（8月の）夕方。照明はほんやりと当たっている。気晴らしに一杯やった、遠くの酔っぱらいの歌声。遠くの犬の吠え声。蛙の鳴き声、クイナの鳴き声。遠くの教会のまばらな鐘の音。これらが観客に登場人物達のさびしく単調な生活を感じさせるのに役立つ。稲光、遠くで聞こえる雷鳴。緞帳が上がってから10秒間の間。

(2 p.55)

そして、この10秒間の間（ま）の後、漸く、最初の登場人物であるヤーコフについての記述がある。ここでも音があふれかえっている。

では、『村の一月』の場合はどうだろうか。第1幕が室内であるため、『かもめ』におけるような外部の鳥などの鳴き声は、可能性が当然低くなるが、それ以上に、第1幕を13に分割するという指示のあとは、すぐに台詞へのコメントに移行している。庭園が舞台となっている第2幕においても、それは同様である。

上で見た『桜の園』の第2幕では、舞台が野原で、まず召使い達（エビホードフ、ドゥニャーシャ、ヤーシャ）の会話があり、その後で主人達（ラネーフスカヤ、ガーエフ、そしてロパーヒン）が登場という始まりかたをするが⁹、『村の一月』も第2幕は、舞台は庭で、最初に召し使い達（マトヴェイ、カーチャ、シャーフ）の会話があり、その後で主人達（ナターリヤとラキーチン）が登場する。ところが、上で述べたように、この幕を15の部分に分けるといふ指示はあるものの、この庭で聞こえる音の指示などはいっさいない。そして、カーチャとマトヴェイのシーンに関しては、「カーチャは自分の歌の最初の部分を歌う」といふコメントしか付していない。全5幕のうち、第3幕のみ、分割の指示のあとに、台詞に対してでないコメントが見られる。しかし、それも

ラキーチンはナターリヤ・ペトローヴナを待っている。ラキーチンの気持ちは、次のようなものだ（第2幕のモノローグ以降）。この後、何が起こるのかを待っている。腕を組んでしまって（仕事はやめてしまって）、当面のところは、つらく、苦しい。

ナターリヤ・ペトローヴナは立ち止まる——会いたくなかったのだ。（後

⁹ ただし、現行のチェーホフ全集では、第2幕の冒頭にシャルロッタが登場するが、スタニスラフスキーが使っているテキストは、それよりも前の形で、一番最後、アーニャとトロフィーモフが退場した後に、フィールズとシャルロッタが入って来て、会話を交わすことになっている。また、第2幕の冒頭に少しだけ、アーニャとトロフィーモフが登場する。

略)

(5 pp.457-458)

といったように、二人の心理描写が20行近くにわたって続く。『桜の園』や『かもめ』と『村の一月』のこうしたコメントの相違を、単に、スタニスラフスキーの手法の変化を証するものとしてことさら取り上げるつもりはないし、また、それは危険であろう。コメントとして書かれていないからといって、スタニスラフスキーがそれらの音を入れなかったという証拠には、恐らくならない。スタニスラフスキーのそれまでの手法が、まわりの人間には完全に理解されていて、ここに敢えてコメントを書き込むまでもなく用意されていたということも考えられるからである。

また、実際に音を入れなかったとしても、それが演出方法の変化によるものではなく、この二つの作品の本質的な相違に基づいてそうされたということも考えられる。しかしながら、ツルゲーネフの小説に親しんだ者であれば、ロシアの地主屋敷が舞台であるこの作品にも、当然、鳥の鳴き声などが聞こえてきても不思議ではない。何しろこの作品が書かれた1850年は、あの『狐人日記』が書かれた少し後である。ということは、少なくとも、スタニスラフスキーの関心が、ノートにわざわざ書きたくなるほど音をふんだんに使い、観客に対して、舞台上で起こる出来事を理解するための手がかりを与えようとする演出方法から、それとは異なったやり方で芝居を成立させることに移っていったということだけは言えるのではないだろうか。そして、二つの戯曲の本質的な違いがもしそうさせたのだとしたら、逆の言い方をするなら、『村の一月』の演出が、スタニスラフスキーが新たな方法を開発することの契機になったとも言い得るかもしれない。が、そこまでの結論はここでは出すことができないので、もう少し、チェーホフの戯曲へのコメントとの比較を続けよう。

チェーホフの戯曲に関するスタニスラフスキーの演出ノートには、役者達の動きを図示したものが多く見られる。多くは、動きを上から見た図であるが、例えば、『かもめ』の第1幕では、まず、セットの配置図(Планировка)があり、その後、1幕全体で38個の図と絵が描かれている(同じ場面で上からの図

と役者の姿をスケッチしたものを別々に数えている)。また第2幕は、後半にニーナとトレプレフの二人、そしてニーナとトリゴーリンの二人で話すシーンがあり、人の出入りはその分少なくなっているが、その二人ずつで話す部分だけでも10個の図と絵が描かれている。トリゴーリンがやってきて、トレプレフが去る部分には、二人がどこを通過して登場、あるいは、退場するのかがしっかりと指示されている。

これに対して、『村の一月』での図示はどのようになっているだろうか。これもチェーホフの演出の場合とは異なり、第1幕から第3幕までは皆無で、第4幕で3カ所、第5幕になって、漸く、13カ所で図が見られる。さらに、この版では、登場人物の衣装の指示が第5幕の後ろにまとまっているのだが、その一方で、次の三つのシーンについて、「スタニスラフスキーの演出ノートの基本となるテキストへの補足的な文書」が1ページずつ掲載されている。1番目は、「ラキーチンの役に対して、第1幕のナターリヤ・ペトローヴナとの最初のシーン」。2番目が、「ナターリヤ・ペトローヴナの役に対して、第3幕からラキーチン、ベリヤーエフそれぞれとのシーン」¹⁰で、3番目が「第4幕からシュピーゲリスキーとリザヴェータ・ボグダーノヴナのシーンに対して」となっている。そして、ここでは、「おしゃべりする」というような動詞も見られるが、多くは「陽気に」とか「ぼんやりして」というように、心理を説明するようなコメントとなっている。つまり、服装の指示で細部への関心も見られるのだが、心理的な部分への補足がこれでもかというように付け加えられているのである。

さらにこの『スタニスラフスキーの演出ノート』では、編集部の方から付録が三つ加えられている。1番目には、ネミロヴィチ=ダンチェンコからスタニスラフスキーに渡された演出の「文学的」(観点からの)プラン、3番目には、スタニスラフスキー自身が、自分の役であるラキーチンを演じるために自らつけたメモが掲載されているのだが、2番目には「舞台効果の面での指示がスタ

¹⁰ この部分のコメントは1から28まであり、「No. 1 茫然自失 No. 2 誘惑 No. 3 義務」というようになっているのだが、本文中に注として振られている1から28までの部分にはナターリヤ・ペトローヴナとラキーチンしか登場せず、ベリヤーエフはいないので、表題がこれでよいのか疑問が残る。

ニスラフスキーの『村の一月』の演出例には皆無なので」と編集部が断って、1909年の10月17日、18日の「稽古場日記」から抜き書きをして、大道具や小道具の説明が加えられている。これは、もともとのテキストに、本来は、あるいは、スタニスラフスキーのそれまでのチェーホフの演出ではあるはずのもの、細部についての説明がないために加えられていると考えることができるだろう。

この『スタニスラフスキーの演出ノート』シリーズでは、チェーホフの戯曲からもう一つ、『三人姉妹』についてのコメントも公刊されているので、それについても触れておきたい。『三人姉妹』は第1幕から第3幕までは室内のシーン、第4幕も屋敷に隣接する庭が舞台となっている。『桜の園』の場合に、「雰囲気」とされていた各幕の冒頭の雰囲気を記した部分も第1幕以外、すべての幕にあるし（ただし、「雰囲気」という語自体は第3幕のみにある）、登場人物の動きを指示した図もある。それに加えて特徴的なのは、各幕の最初に、上から見た図とともに、小道具リストが事細かく書き込まれていることである。ここからも、チェーホフの戯曲の場合の演出方法が、細部を固めることから行われていたことが分かるだろう。

ところで、『三人姉妹』と『村の一月』では、ともに主人公の不倫が物語に大きく関わっている。『三人姉妹』では、三人の姉妹のうちの一、マーシャは、ナターリヤと同じく夫のある身でありながら、ヴェルシーニンの登場とともに心をときめかす。勿論、ナターリヤの場合にすでにラキーチンと不倫状態であること、また、マーシャがヴェルシーニンと愛し合う関係になるのに対し、ナターリヤとベリヤーエフの関係はそうでないという相違があるが、夫のある身でありながら、別の相手に心をときめかすという点では共通である。そこで、それに関係している部分のスタニスラフスキーのコメントを比較することで、演出方法の差を見る一助としてみたいと思う。

『三人姉妹』の第1幕では、かつてモスクワで近所に住んでいて知り合いであったヴェルシーニンが訪ねてきて、色々と思い出話にふけるうち、それまでは自宅に戻って食事をすると言っていたマーシャが、結局、帽子を脱いで、「(実家に)残って食事をしていくわ」(3 p.112)と言うという一連のシーンが

あるが、ヴェルシーニンの登場からこのマーシャの台詞まで、実に82個のコメントが付されている。が、多くは、役者の動きなどを指示した1, 2行のものである。一番最後のマーシャの「残って食事をしていくわ」という台詞に付されたコメントは次のようなものである。

マーシャはエネルギーに立ち上がり、帽子を脱ぎ、そしてそれをピアノの上に置く。ヴェルシーニンが話し終わるまでにアンドレイとチェプトゥイキンはライトの外へ出る。チェプトゥイキンは回転する小さなベンチに座り、ソリョヌイと話す。アンドレイが近づき、しばらく立っていて、(ヴェルシーニンの)話の終わりを聞く。

(3 p.113)

マーシャの決心は、このあとのヴェルシーニンとの恋愛の先触れともいえるもので、重要なシーンであると思われるが、それに対するコメントはごくわずかで、むしろ、その周りの人間の動き、それも、そこまで長々と演説しているヴェルシーニンの台詞の最中の動きについて指示していることが分かる。

一方、『村の一月』では、第1幕、ベリヤーエフが、彼が家庭教師として面倒をみているナターリヤの息子、コーリヤとともに入ってくると、彼が一言も言葉を発しないのにもかかわらず、次のようなコメントが付されている。ナターリヤは息子のコーリヤと会話をしているのだが。

ベリヤーエフが入ってくる。するとナターリヤ・ベトローヴナは、彼に対して自分が美しく、よい母親であることを見せびらかす。コーリヤを充分にかわいがり、念のためちらりと、しかし注意深くベリヤーエフを観察する。コーリヤが彼女に近づくと、その子の身だしなみを整える。

(5 p.385)

第1幕では、そのあとでナターリヤがベリヤーエフを引き留めて二人きりになるシーンがあるが、

彼女が彼を観察して、彼が何者であるか、感覚的に知ろうとする。そして、彼女が何者であるのかを見せたいと思う。次第にこの作業に熱中していく。ベリヤーエフの大きな手を見ている、というように演じること。

(5 p.409)

というように、外面的な動作だけでなく、内面的な心理状態に関して、多く、コメントが書かれている。

また、この両作品における不倫は、いずれも破綻するが、『三人姉妹』では、それを知った夫のクルイギンは、知らぬふりをする。一方、『村の一月』では、ベリヤーエフに対して心ときめかせ、精神的に不安定になっていたナターリヤが、そのことでそれまでの不倫相手のラキーチンに相談をしているところを夫に見られ、皮肉なことに、夫は、今はすでに冷えつつあった二人の関係を疑うことになる。

『三人姉妹』で、不倫相手のヴェルシーニンが去っていく際のマーシャの演技には、さすがにたくさんコメントが付されており、クルイギンが彼女を慰めるのに対して、泣くのをこらえながら、『ルスランとリュドミラ』の引用句を口にするところには、合計、三つのコメントがある。それを引用すると、「No.249 涙を払い落とし、じっとこらえる。号泣のなごり」「No.250 頭を振って、自分自身を扇ぐ」「No.251 頭を振って、額をこすり、ため息をつく」(以上、3 p.281)となる。また、彼女のことをオリガが慰め、「私はもう泣かない」と言うところには、「No.253 押しのけながら」「No.254 マーシャは再び座り、顎を手の上に載せる」(以上、3 p.283)とある。「じっとこらえる」などは別として、おもに、外面的な行動の指示になっていることが分かるだろう。

一方、『村の一月』ではどうであろうか。第3幕で、ナターリヤがラキーチンの肩に身をもたせかけている時に、夫が入ってくる。その時のナターリヤの演技について付されているコメントを見ておこう。もちろん、『三人姉妹』では、不倫相手が去ることであられもなく泣くのを夫に見られる時の行動がどのようになるかというコメントで、若干、シチュエーションは異なるのだが、三者の

関係の中での気まずさを女優がどのように表現しなければいけないかという点では共通するものがあるであろう。この部分はかなり長い（20行）のだが、『三人姉妹』の場合の、小さなコメントの連続との違いを明らかにする意味でも、No.155となっているコメントをすべて訳出しておこうと思う。

（ナターリヤは）弱くなって、小さな子供のように無力である。乳母にしがみつ¹¹。

イスラーエフが入って来た。——強くナターリヤ・ペトローヴナに作用する。彼女はほとんど驚愕し、逆上してイスラーエフを見、去っていく。何故ならば、不安になった良心は、彼がいるということに耐えられないのである。

NB イスラーエフとのシーンにおいて、ラキーチンは、イスラーエフが素朴でナターリヤ・ペトローヴナのことを非常に心配していることに対して、そして、イスラーエフがヒーローのふりをしないということに共感している。

イスラーエフは信頼していて、嫉妬はしていない。ナターリヤ・ペトローヴナがいなかったとしたら、彼は、全く途方にくれていただろう。彼は、疑うということを知らない。彼の口に上ると毒々しきでさえ、毒を失う。イスラーエフは、お人好しである。観察者、心理学者としては、非常に劣っている。

すばらしい妻を持って、落ち着いてしまった。彼にとって、家政はただ気晴らしのたねである。

ナターリヤ・ペトローヴナが去ったのは、神経が締め付けられたからである。彼女は、今となっては、(去ったことの 筆者) 結果についても、ラキーチンをどのような立場に置いたかについても考えることができない。これは、杯が一杯になるあの瞬間なのである。手を振って去っていく。たとえ何があっても。

(5 p.489)

¹¹ このシーンに乳母はいないので、比喩としてこう書いていると思われる。

『三人姉妹』におけるコメントとは異なり、具体的な行動、特に、身体の動作はほとんどない。最後の方に「手を振って去っていく」という言葉があるが、ここは、主語が書かれずに動詞が二人称単数形になっており、人一般の行動について述べている。そして、『三人姉妹』で、「頭を振って、自分自身を扇ぐ」、「頭を振って、額をこすり、ため息をつく」というように、具体的な動きを指示されているマーシャと、この抽象的な指示を与えられているナターリヤを演じたのは、ともにオリガ・クニツベルであった。

以上見てきたように、チェーホフの作品に対するコメントに比べ、『村の一月』へのコメントは、具体的な身体的な動作に関わるものは極めて少なく、登場人物の心理を説明したものが多くなっている。今回は、チェーホフの作品と比較をしたが、印象として、『スタニスラフスキーの演出ノート』で扱われている他の作品¹²と比較しても、それが言えるように思う。

スタニスラフスキーが目指したのは、決して、型としての演技ではなかった。効果音にしる、細かな身体的な動作の指定にしる、彼が作品の本質と考えるものを観客に伝えるためのメソッドとして存在したのであるが、それが習慣化したときには、恐らくマイナスに作用し始めたのであろう。そんな時期に彼が演出した『村の一月』は、チェーホフの先触れとなった作品とも考えられてきたが、彼の目にはタイプの異なる作品に見えた。そして、そのことが、彼をして新しい方法に向かわせたと考えることはできないだろうか。

9月に『村の一月』が上演された、1909年の12月24日付け、グレーヴィチ宛の手紙では、「私達は、賞賛されている。しかし、勿論、多くの人達は、劇団の新しい方向を理解さえしなかった」と書いたあと、「例えば、『村の一月』では…」と続けている。そして、ひとしきり問題点を書いた後、「それにも関わらず、我々の新しい方向は、その役割を果たしつつある」（以上、Ⅷ p.170）と続けている。

¹² このシリーズで扱われている作品は、第1巻が『皇帝フォードル・ヨアーノヴィチ』と『イワン雷帝の死』、第2巻が『かもめ』と『ミカエル・クラメル』、第3巻が『三人姉妹』と『桜の園』、第4巻が『小市民』、『どん底』、『太陽の子』、そして第5巻が『人生のドラマ』と『村の一月』である。

『『村の一月』がスタニスラフスキー・システムを完成に向かわせた』, そういうのは言いすぎだとしても, システムの完成と『村の一月』が関わりがあるということだけは, 言えるのではないだろうか。

参考文献

Станиславский К. С. Собрание сочинений в 9 томах Т.7, 8, 9. – М.: Изд-во Искусство, 1995, 1998, 1999

Театральное Наследие Режиссерские Экземпляры К. С. Станиславского в 6 томах 1898-1930 Т.2, 3, 5. – М.: Изд-во Искусство, 1981, 1986, 1988

ジーン・ベネディティ 『スタニスラフスキー伝』 高山凶南雄 高橋英子訳 晶文社 1997年