

クレイグとスタニスラフスキー-『俳優と超人形』と『俳優と劇場の倫理』をめぐって

メタデータ	言語: jpn 出版者: 明治大学文芸研究会 公開日: 2009-02-02 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 武田, 清 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/1188

クレイグとスタニスラフスキー

——『俳優と超人形』と『俳優と劇場の倫理』をめぐって——

武 田 清

スタニスラフスキーの『俳優修業』を読み進んでいくと、第二部の終わり近く第一章「劇場の倫理」のためにVに至って、われわれはそれまでとは全く異なる激しい語調で語るトルツォフスタニスラフスキーに出くわすことになる。

次章へ習得したことの図式Vでは、コースチャたち附属演劇学校の学生たちは、二年にわたった俳優養成の課程を無事終了し、習得した課程の内容を図式を用いて要約していくことになる。卒業と同時に、いよいよ両首都や地方の中小都市で俳優修業を開始することになるだろ

う彼らに対する、はなむけの言葉と注意とが、この章には随所にちりばめられている。その前章で、突然トルツォフは、つぎのように激しい語調で語り始めるのである。

おのれにおける芸術を愛せ、芸術におけるおのれであつてはならぬ。

「俳優の生涯というものは……それに献身し、これを理解し、まことの光に照らして見る人々にとっては素晴らしいものだ。」

「若しも俳優がそれをしなかったとしたら、どうでしょう？」と学生の一人が尋ねた。

「それは彼を人間として不具にするだろうから、不幸な生涯だ。若し劇場が諸君を高貴にし、諸君をよりよ

人間にするのではないならば、諸君は劇場から逃れ去るべきである。」

トルツォフリスタニスラフスキーの語調がこれほどに厳しくなる背景には、彼が「俳優の倫理」ないし「劇場の倫理」としか名づけようがなかった、劇場に不可欠な一種の創造的精神状態のことを、個々人の演技創造における諸要素と同等の重みをもった要素であると思なしていたことがあった。いや、彼は、モスクワ芸術座設立以前から、この要素が俳優芸術の最大の問題点の一つであると見なしていたらしいのである。いいかえれば、この問題は、スタニスラフスキーをして芸術座設立へと促した最も強い衝動の一つでもあったと言えるだろう。

スタニスラフスキーに、この「倫理」の問題を真剣に考えさせる契機となったのは、彼がまだモスクワ芸術文学協会でアマチュア俳優として活動していた頃に経験した出来事であった。『芸術におけるわが生涯』の中の八本の役者たちとの経験Vの章を読むと、スタニスラフスキーが、後年の彼の活動に直接結びつく、二つの貴重な経験をしていたことが理解される。

将来の劇場の仕事のパートナーとなるべき人物を探して、本物の俳優や興行主とつき合い始めた彼は、モスクワ近郊の別荘地劇場の一つで、いわゆる「プロの」俳優

を相手にゴーゴリの『検察官』の演出にとりかかることになった。俳優たちは、既に定型化した室内配置とミゼンセーヌと紋切型の台詞まわしとで第一幕を稽古した。

スタニスラフスキーは、おきまりの『検察官』ではなくて、ゴーゴリの『検察官』を演りたくはないのか、と彼らをたきつけた。すると、彼らは、まさしくそういった上演がしてみたかったのだと答えたのである。そこでスタニスラフスキーは、専制的に舞台配置をすべて左右逆にし、「では劇を最初から、新しいミゼンセーヌで演ってください！」と命じた。

すると、俳優たちは、どこに立ち、座り、どこへ歩いていってよいものか全く分からなくなって立往生してしまつたのであつた。まるでアマチュア同然になつてしまつたのである。この経験を、スタニスラフスキーはつぎのように回想する。

「逆に、彼らは私に多くのことを教えてくれた。私は役者の中傷、嘲弄、嘲笑の何であるかを身をもって知つた。私はまた、何世紀もの伝統を打ちこわすことは、新しいものを作り出すことよりはるかにたやすいという⁽²⁾ことを理解した。」

この第一の経験で、スタニスラフスキーは、いわゆる職業俳優という存在の多くがいかに創造性を欠いた、因

習的伝統にがんじがらめに縛られた存在であり、しかも、その精神的、芸術的な束縛を断ち切ろうともしない人種でもあることを身をもって理解したのであった。新しい俳優を創造することはまことに困難であるが、古い俳優を破壊することは余りにもたやすいことを認識したのだ、とも言えるだろう。

スタニスラフスキーの、俳優に対するこの失望の想いは、その後永く彼の心の中に潜在していつたらしく思われる。そして、その想いは四十年余の伏流を経て、『俳優修業』という場を得ると突然甦ってきたかのように思われるのである。△劇場の倫理のためにVの章には、つぎのようなトルツォフの言葉がここに読みとられるのである。

スタニスラフスキーの説く、理想の劇場のヴィジョンに対して、学生の一人グリーンシャがした、「しかし、そんな劇場はこの世に存在しません。」という抗議に答えて、トルツォフは、彼の言を認めつつ、つぎのように語る。

「人間というものは、実に愚かで、意気地のないものであり、依然として、けちくさい、退屈な口論や、遺恨や、策謀を、創造的芸術のためにとりのけてあるつもり(3)の場所にまで持ち込もうとするものである。」

この章に読みとられるスタニスラフスキーの、俳優の

本性に対する容赦のない態度には、これから俳優修業に乗り出していこうとしている若者たちに対する忠告をはるかに越えたものが感じとられる。彼がそうした発言をくり返す根底には、彼がまだアマチュア俳優であった若き日々に経験した、俳優という職業とその存在に感じた、失望と怒りと、そして、おそらくは絶望感とが深く根ざしていたのではなかったか。そして、その、生涯忘れることのできぬものとして脈づいていた体験が、機会を得ると一気に噴き出してきたものではなかったか。

いわば彼は、近代演劇における俳優の芸術を確立しようとする、彼の生涯にわたる活動のまさに出発点で、既に、克服されるべき条件の一つとして、この俳優への絶望の克服を、重要課題として受けとめていかなければならないと考えるに至ったと思われるのである。

第二の経験は、当時有名であったある興行主との交際を通じて、ハウプトマンの『ハンネレ』をソロドヴニコフ劇場で演出するよう依頼された時のことである。劇団に使う俳優たちの下見に招かれたスタニスラフスキーは、モスクワのうす汚い役者市場で「俺、お前」で応対されている俳優たちを目撃することになる。彼は、その有様にほとんどたまりかねた。

「失礼ですが」、私はできるかぎり慎重に、ていねい

にと努めながらはじめた、「私にはこの仕事を続けることはできません。あなたはどうか考えです、牛小舎のなかで芸術や美に取り組むことができるのですか？……しかし今は私にはできません、吐気をもよおしそうですね。それからもう一つ条件があります。あなたは社会を啓蒙すべき機関の管理者です。そして役者は——あなたのもっとも近い文化的協力者です。このことをいつも覚えていきましょう。そしてこの人たちは、娼婦や奴隷に対するようにはなく、高い使命をになうに値する人たちに対するように話そうではありませんか。」

約三十年後に書かれた自伝の文章ではあるが、当時の私営劇場の惨憺たるありさまと俳優たちの待遇のひどさとが彷彿としてくる。

できうる限りの慎重、丁寧な話し方で、なお「娼婦」や「奴隷」の語が出てくるのである。怒りを抑えながら、スタニスラフスキーは自らの要求をすべて通させ、そして演出を始めてから、ようやく、なぜ彼らが娼婦や奴隷扱いされるのかを嫌というほど思い知らされることになる。彼らには、芸術家としての倫理観が全く欠けていたのであった。

ここで、われわれが注意しておかねばならないこと

は、彼がそうまで俳優に失望を感じながらも、彼の表現をかりれば、三度の「クレーダ」を起こしてまで俳優たちに規律を教えこみ、道徳的かつ創造的な生活を劇場に持ちこもうとしたことである。彼が俳優という存在に絶望したままに終われば、われわれの前にはモスクワ芸術座も何も残されなかったであろう。

彼は、この失望感を心の中に、おそらくは潜在させたまま、やがてネミロヴィチ・ダンチェンコと巡り会うことになる。スラヴァンスキー・パザールでの二人の会合でも、まず俳優たちを人間的な条件のうちにおかねばならないということは、すぐさま話し合いのついた一致点の一つであった。そうして、彼はこの俳優と劇場の倫理の問題の解決について生涯を通して取り組んでいくことになる。そうした事情を知って初めて、われわれは、△劇場の倫理のためにVの章に見られた、トルツォフ・スタニスラフスキーの激しい語調、墮落した俳優への追放宣言に等しい厳格さの持つ本当の意味が理解できるのである。

二

劇場の倫理を守ろうとしない俳優は劇場を逃れ去るべ

きである、と厳しい語調で語るトルソオ・フリスタニスラフスキーの言葉を読むとき、われわれが思い出さざるをえないのは、ゴードン・クレイグの『俳優と超人形』である。

クレイグの書いた文章は、演劇史の上で重要な価値をもつものと常に見なされていながら、論理の整合性に乏しく、かつ飛躍が多いため、彼の言わんとするところがストレートに伝わってこない憾みがある。彼が主張しようとしたと思われる思想を何とか要約すれば、つぎの四点にまとめられるだろうか。

第一に、俳優はその身体を用いて表現するが、身体はたやすく情緒の支配をうけ、理性のコントロールを失う。そこに偶然の要素が侵入する。偶然の要素を持つ創造は芸術とはいえず、したがって俳優は芸術家とはいえない。

第二に、俳優は役に扮し、自然を模倣し、現実を再現しようとするが、再現したものが美とは余りにも遠いため、そのリアリズムによる創造は芸術とはいえない。芸術家が創造し、表現すべきは美とその精神であって、自然の再現ではない。

第三に、演技とは、一つの偉大な個性が操る諸手段のうちの一のものにすぎず、俳優が個性や情緒そ

れ自体を表現しようとするとき、詩人の創造したものは消滅せざるをえない。個性そのものを表現する者を芸術家と呼ぶことはできない。

第四に、自然の再現をめざす低劣なリアリズムを舞台から追放し、芸術として完全さを備えた上演としての演劇をめざすべきである。舞台上で表現されるべきは、再現ではなく象徴であるべきである。偶然に支配されやすい俳優には、現在のところ、その力も資格もない。

以上の理由によって、俳優は——現在舞台に在る俳優は皆——舞台から追放され、その座には、喝采にも情緒にも影響を受けずに超然としてゐる存在、完璧な意志と計算とによって完全な芸術を創造しうる存在が座るべきなのである。その存在を、クレイグは「超人形」と呼んだ。彼によれば、超人形とは神の墮落した姿なのだ、という。

クレイグが、現存する俳優すべての追放の後に招来すべき演劇のヴィジョンを思い描いていたことは確かである。但し、彼はその理想の演劇を、彼自らの手で実現することはついになかった。

クレイグが『俳優と超人形』という刺激的なエッセイを書いた動機については、かつて論じたことがあるので、繰り返さない。ただ、彼がこのエッセイを書いた根

源に、俳優という存在への絶望があつたことだけは確かなことなのである。

三

クレイグの『俳優と超人形』をもつて、スタニスラフスキーの『俳優と劇場の倫理』に結びつけるのは牽強附会ではないか、と思われるかもしれない。クレイグが問題にしているのは、リアリズム追放後に舞台上に実現しようとした演劇のヴィジョンではなかつたのか、というわけである。しかしながら、私の考えでは、クレイグが問題にしていたのは（少なくともその半分は）十九世紀から続いている劇場と俳優の伝統、特にそのスター・システムであつた。近代劇の舞台ですら、クレイグにとつては「雑草のはこびるみすばらしい荒野」にすぎなかつた。

確かに、彼は未来の演劇のヴィジョンを夢想し、それをデッサンや木版画に表現はした。しかし、『俳優と超人形』を支配しているのは、そのヴィジョンではなく、彼がこれを書くほんの数年前まで彼がその身を置いていた十九世紀イギリスの劇場と俳優の伝統に対する訣別の念なのである。

スタニスラフスキーと違って、クレイグは最初からプ

ロの俳優であつた。一八八九年、彼は十六歳で、ヘンリー・アーヴィングと母エレン・テリーの下、ライシナム劇場に入団した。以後、八年間、クレイグは一途に俳優修業に励んだ。ライシナム劇場で多くの舞台を踏んだだけでなく、ほぼ毎年、地方の中小劇団に加わつて巡業に出、ロンドンではまだ演じることのできない大きな役を演じた。こうした劇団の中には、三日で一本の戯曲を稽古して、すぐ舞台にかけるといふ猛烈な劇団まであつた、とこれはクレイグ自身が回想しているところである。

俳優クレイグが最も脚光を浴びたのが一八九六年のシーズンであつた。この年、彼はハムレットを演じて（オリンピア劇場において）、詩人コールリッジやイエーツの心に消しがたい印象を刻みつけた。コールリッジは後年、クレイグの演じたハムレットを評して、「その若さ、知性、完全無欠な台詞まわし、そして特に即興的気分において、……今までに見た最高のものであつた。」とまで書いた。⁽⁷⁾当時、クレイグは将来を嘱望される有望な若手俳優の一人だったのである。

ところが、翌一八九七年の終わりに、クレイグは舞台上上がることを一切止めてしまう。以後、二度と俳優として演じることとはなかつた。この突然の、俳優廃業の理

由は一体いかなるものであったのか。

クレイグがフィレンツェの古代劇場の跡地アリーナ・ゴルドーニに開いた学校（それはワークショップと呼ぶにふさわしいものだった⁽⁸⁾）の生徒の一人であり、後にクレイグの生涯とその仕事を論じた一書をものしたドゥニ・パブレは、クレイグの俳優廃業の理由を、単純には割り切れないがと前置きしつつ、つぎのように推測する。

クレイグもまた、劇団の他の若手メン・パー達と同じようにハもう一人のアーヴィングVになることを夢見たが、結局、彼は自分の演技には十分な生命力がなかったこと、ハ何かを表現するVという深いところからの欲望が生じないままにアーヴィングから学んだテクニクを単に使っていたにすぎなかったことを悟ったのだ。つまり、クレイグはアーヴィングの単なる非力な模倣に終わるといふ強迫観念をふり払おうとしたのだ、と⁽⁹⁾。

しかしながら、クレイグ自身のつぎのような発言を読むとき、そこに全く別の面が見え隠れする。

「これらの役（巡業にしたがった他劇団での大役のこと——筆者）を演じながら、私は自分が第二のアーヴィングではなかったことを発見した。ライシナムへもどると、（それが）なぜかがわかった。（傍点は——筆者）」

この発言には、クレイグがアーヴィングの非力なコピーになってしまふことを恐れたという以上の幾つかの理由、事情が読み取られるのである。

まず、クレイグは第二のアーヴィングになれなかったのではなく、第二のアーヴィングではなかったことを発見したのである。「なかった」とは、どういう意味なのか。ここにはおそらく、一八九三年にクレイグが知り合っている、多大な影響を受けたイギリス新美術運動のメンパーであるジェイムズ・プライドとウィリアム・ニコルソンの存在が関係しているだろう。彼らは、クレイグに、ハ芸術のための芸術Vという思想の存在を教えた。彼らとの交流を契機にして、クレイグはアーヴィングに学んだ細部を忠実に再現するリアリズムの方法から離れ始める。（ちなみに、クレイグに木版画のテクニクを教えたくれたのはニコルソンであった。）

クレイグが自分を「第二のアーヴィングではなかった」と発見した、ということは、とりもなおさず彼が既に、アーヴィングとは別の方向に歩み出していたこと、別種の新しい演劇を理想として想い描くようになっていたということである。クレイグを後年、世界的に有名な数々の舞台背景のデッサンや木版画は、このプライドとニコルソンとの出会いの後に、クレイグの仕事の主

要なものになっていく。

つぎに注目したいのは、「ライシナムにもどると」という部分である。ここには、様々な事情が推測されるだろう。

第一に考えられるのは、ライシナム劇場にもどったときに、既に師アーヴィングと演劇の理想を異にしている自分を発見したという意味である。事実、クレイグは一八九五年以降めったにライシナムの舞台に立たなかつた。師への尊敬の念の故に、一緒に舞台に立てば起こるであろう衝突を避けていたのだろうか。それともアーヴィングの影響下から必死に逃れようとしていたのだろうか。おそらく、そのどちらもがクレイグの心中にはあつたらうと推測される。パブレが語るところによれば、クレイグが後に、彼の理想とする「超人形V」について書くことになったとき、彼の心中にある理想に最も近いもの、すなわち「超人的自制心V」を持つていたのがアーヴィングであつた、と語つた⁽¹¹⁾という。彼のアーヴィングに対する尊敬の念は、終生変わることがなかつた。

第二に、クレイグは、ライシナムの舞台にめつたに立たなくなつた時期も、巡業劇団には参加してゐたことがある。先にふれたが、三日で戯曲を一本稽古して舞台にかけるというお粗末さの中で、クレイグはライシナムで

はめつたにもらえない大役を次々に演じていたと想像される。俳優修業の最中に、いわば、俳優としての資質を荒らしてゐたのだ、とも言えなくはないだろう。余暇は、専ら舞台用のデッサンと音楽の作曲に費やしてゐたと伝えられる。そこには、かつての、俳優修業に精進してゐたクレイグの姿はもはやなかつた。後年、彼がこの当時のことを回想しているつぎのような発言を読むと、彼がこの数年間を、一方では大役を演じて有頂天になりながら、また一方で、いかに混乱と不満と疑惑のうちに過ごしてゐたかがうかがえる気がする。

「当時、イギリスの舞台は何という空虚で怠惰な生活をわれわれに提供してゐたことだろうか……」⁽¹²⁾

四

スタニスラフスキーが『わが生涯』の中で回想してゐるような、当時の俳優と劇場とに対する激しい怒りと絶望とを、クレイグの発言の中にも読み取られるのだとしたら、事情は極めて単純なものとなるだろう。しかし、幸か不幸か、クレイグは俳優に対する怒りと絶望を率直かつ具体的に述べることはしない。いや、できなかったのだと考える方が当を得てゐるだろう。彼は、// 役者の

子”として生まれ、劇場の中で母親とその周囲（ほとんど女性だけであった）に溺愛されて育てられ、ものごとろつく頃には俳優になり、そして養父アーヴィングの庇護の下、俳優修業に精進していたのであった。つまり、俳優と劇場とは彼が生まれながらにして得た存在と環境であったのである。そして、それを彼は、数年間にすぎなかつたにせよ、己に最適な環境として選び、本気で俳優になることをめざしていた。十九世紀的な俳優と劇場に怒りを浴びせ、絶望することは、彼のそれまでの人生のアイデンティティを否定し去ることに等しかつた。それ故、彼は、何も語らぬまま俳優をやめたのだとはいえないだろうか。以上、述べてきたような彼自身の俳優としての人生の軌跡をたどる時、クレイグの『俳優と超人形』を単なる俳優否定論とも俳優激励論とも片づけることはできない。

彼は劇場の改革を夢想し、理想とする劇場の設計図まで書いたが、自らの手で実現させることはできなかった。俳優の改革についてはもはや言うまでもない。彼は、俳優を廃業し、そして『俳優と超人形』を書いたのであつた。ただ、忘れてならないのは、『俳優と超人形』の半分は演出家としてのクレイグのヴィジョンに支えられていたということである。

クレイグとは違って、スタニスラフスキーは、俳優への怒りと絶望を感じた時でさえアマチュアであつた。つまり、同時代の俳優の側に身を置いたことも、俳優として生活したこともなかつたのである。そのことは、『わが生涯』の中で、彼がマールイ劇場の俳優たちと地方で舞台をともしたとき、彼が後年主張することになる俳優と劇場の倫理をはかならぬ彼自身が備えていなかったために起こつた齟齬について語るのを読むとき、いっそう明瞭になる。

しかしながら、逆に言えば、アマチュアであつたからこそ、スタニスラフスキーは俳優と劇場の改革を夢想し、希求し、そして着手し、最後にはモスクワ芸術座として実現しえたのではなかつたか。職業俳優としての生活にどっぷり浸ってゐなかつたからこそ、彼自らが劇場の革命家になぞらえることができたのではなかつたかと思われるのである。

俳優と劇場の改革とはいつても、俳優たちが一致団結して待遇改善を要求したのでも、地位向上を叫んだのもなかつた。改革せねばならない俳優という存在に革命を起こすことができるほどのヴィジョンを、彼スタニスラフスキーは持っていたし、また、それを実現させるだけのエネルギーを持っていたということである。そし

て、おそらくはクレイグも、ヴィジョンとしてだけは持っていたであろうと思われる。

クレイグの場合、それは彼が抱いた多くのヴィジョンの一つに留まり、そして、『俳優と超人形』を生み出し、賛否両論を巻き起こし、結果多くの誤解を受けることになった。スタニスラフスキーは、彼のいう「例の熱中」そのままに、ダンチェンコとの出会いにも大きな力を得て、改革に着手していくことになる。彼をして改革に赴かせた、俳優に対する怒りと絶望とは、その後、俳優がやすやすと陥りがちな危険とその克服という課題に姿を変えて、△俳優と劇場の倫理▽という彼の生涯を通してのクレド（信条）の一つとなっていくことになった。

五

スタニスラフスキーには『エチカ』と題する、彼の死後に刊行されたブックレットがあり、現在も刊行され続けている。¹⁵日本では、遺稿として発表された段階で、『俳優と劇場の倫理』という題名で翻訳された。¹⁶

編者によると、『エチカ』は推定で一九〇七～八年に書かれたとし、その根拠として、当時スタニスラフスキーが妻リリナにあてて書いた書簡を紹介している。しか

し、つぎの二つの理由によって、執筆時期の確定に疑義をさしはさまなくてはならない。

まず、このブックレットの本文中にすでに『わが生涯』の書名が出てくること、また、『俳優修業』でおなじみのトルツォフやゴヴォルコフらの名が登場してくることなどから、執筆期間はかなりの長期間にわたったものと考えられる。つぎに、一九三八年、スタニスラフスキーが死亡する直前、彼が別荘で休暇を過ごすために手荷物をもとめていたその中に、書きかけの倫理に関する原稿が入っていたと伝えられる。¹⁷その事実からして、繰り返しになるが、『俳優と劇場の倫理』の問題は、終生スタニスラフスキーの脳裡から離れることがなかったのだと言ってよいだろう。

それよりも、『エチカ』は、その中から『俳優修業』の第二部第一四章△劇場の倫理のために▽が書かれた、残りのヴァリアント（異本）の集積であると見たほうが正しいのではあるまいか。一九〇七年当時から、スタニスラフスキーは「倫理」の問題について様々なスタイルで文章を書き続けてきており、その原稿からの抜粋で△劇場の倫理のために▽の章が執筆されたと見るほうが、はるかに実情に近いだろうと思われる。

俳優は演劇芸術の中心的存在であり、その目的であっ

て手段ではない、とスタニスラフスキーが実感したのは、一九〇五年に、彼がメイエルホリドを招いて開いたボヴァルスカヤ街の演劇スタジオでの実験の結果であった。この実感は、翌一九〇六年の夏、フィンランドでの休暇中に、彼がこれまでの演劇人生を内省し、観照することによって得たものと結びついて、やがて、スタニスラフスキー・システムの萌芽となっていく。その過程については、以前論じたことがあるので、本稿では詳しくは触れない。⁽¹⁸⁾

演劇芸術上、俳優はその中心的存在であるのだと、いまさらのように気づいたと彼は書いているのであるが、モスクワ芸術座の内部をのぞいてみれば、劇場の倫理という面で、彼がいかに早くから様々に心を砕いていたかがうかがわれる。

たとえば、一九〇二年よりボジェドムカの稽古場で催されていた夜会「カブーストニク」のことがある。日常、俳優たちに規律と倫理の遵守を厳しく要求し続けたスタニスラフスキーも、冬のシーズンが終了した際は、他の俳優の先頭に立って小舞台上に上り、夜通しパロディやコミカルな小品を演じ、歌いしてうち興じた。小舞台の片側はバーに作りかえられ、もちろん酒食が提供された。

この行事は、やがて一九〇六年に陽気で達者な司会者

パリーエフを得て、モスクワ芸術座の私設ナイトクラブとなり、一九〇八年にはキャバレーへこうもりVとして生まれ変わる。ここは、俳優だけでなく、演出家はじめ、座員すべてが常連であった。⁽¹⁹⁾

俳優という存在は、その創造する芸術の特殊性からして、自ら墮落し、朽ち果てる何らかの危険な誘因を持っている。喝采に有頂天になりながらも、自らの創造したものを自分で確かめることができない芸術家なのである。そのうえ、舞台にいる間は絶えざる緊張状態に置かれている。喝采を受け、そして、幕が降りて緊張から解き放たれた俳優が、劇場の外でどうなるか。そのことまでスタニスラフスキーはしっかりと見つけているのである。△劇場の倫理のためにVの章で、彼が若い頃出会ったある名高いスターが、舞台の上から忘れ難い印象を刻みつけてくれたにも拘わらず、その夜レストランで、「我々の眼の前で彼は前後不覚に酩酊してしまったものだ。見かけの美しさの蔭には、そういう人間としての腐敗が、そういう我慢のならぬざぼらさが、まやかしが、だらしなさが隠されていたのだ——俗悪なひけらかしのあらゆる属性が」と、トルツォフに激しい口調で語らせるのもそのためなのである。デイドロの『逆説・俳優について』を見るまでもなく、俳優の劇場生活は嫉妬と不

満と中傷と妨害と、ありとあらゆる悪徳に彩られてきていたのであった。それらのことをもトルツォフは学生たちに語るのである。

「劇場では、少数の例外を除くと、このことがまざまざと実証されるものだ。俳優や演出家の間の勢力争い、お互い同士の成功に絡まる嫉妬、給料や役のタイプの相違によって惹き起される分裂——こういったことはすべて我々の仕事の途上でしつこく繰り返されることであり、その最大の害悪をなすものである。我々是我々の野望や、嫉妬や、策謀を、『明朗な競争』というような、ありとあらゆる種類の耳触りのよい美辞麗句で包み隠すけれども、いつでも雰囲気は舞台裏の蔭口が発散する毒ガスで充満しているものだ。」

ところが、またそれが、悲しいことに俳優芸術の魅力の一部でもあったことは否めない事実なのである。スタニスラフスキー自身、モスクワ芸術文学協会時代には、女学生の喝采に有頂天になり、彼女たちを相手にやりすぎに陥り、舞台の上でのアンサンブルを壊しながら、仲間の忠告に貸す耳を持たなかったことが何度もあったと『わが生涯』の中で告白しているほどなのである。そして、皮肉なことに、邪道に陥った俳優の中にこそ才能ある者が多いのだ。再び、トルツォフは語る。

「諸君はいうかも知れない、創造的イニシアティブや、それに対応する技術の発達していない、そういう俳優は追い出してしまった方がいいのだ、と。しかし不幸にして、彼らの間に、才能のあるものが沢山いるというのがほんとうなのである。」

したがって、このままでは、いかに優れた俳優が輩出しても、数百年の後にはこの地上に演劇芸術は何一つ残らないということにもなりかねないのである。絵画は残り、彫刻は残り、音楽の楽譜は残るのにである。同じ芸術でありながら、演劇は俳優芸術とは何と不幸な芸術なのか。しかし、だからこそ、俳優芸術の価値は他芸術のそれと比較しようのない魅力を持っているのだ。それならば、俳優芸術を守り育てる方法はないのかと、スタニスラフスキーは真剣に考え続けたのである。

俳優芸術の特殊性とその魅力という、その一点で、スタニスラフスキーとクレイグは俳優芸術に対して、正反對の声明と行動をとることになった。

スタニスラフスキーは、いまある劇場環境と俳優に対して、俳優と劇場の倫理Vという武器を手に、果敢かつ永続的な闘争を開始する。A倫理Vがないがしろにされた瞬間に、俳優芸術とそれを支える劇団と劇場は滅び始めると、彼は心底から信じていたに違いない。ゴルチ

ヤコフの回想によれば、彼はそのためには、孫ほど年の離れた相手に対しても、自らに対して課したのと同程度の厳格さを要求した。これは、スタニスラフスキーによる、俳優芸術を内部から護ろうとする彼の闘争であった。

これに対してクレイグは、不幸な芸術を救い、完全さをもたらして、他の芸術と同等の尊敬と賞賛と伝統を勝ち取るために、俳優という存在に代えて、超人形Vという不可思議な存在を考え出すことになった。これならば、嫉妬や中傷とも無縁で、自ら墮落して朽ち果ててしまふ危険性はなかった。そして、彼は実際に、マリオネットによる演劇を構想してもいたのである。

六

クレイグが主張した、いま在る俳優の地位を襲うべき超人形Vとは、人形でもロボットでもなく、俳優を越えたものでもない。超人形とは、彼が俳優の存在を否定しようとした際に脳裡に描いた理想の俳優の隠喩（メタファー）であったにすぎない。超人形がメタファーであったからこそ、クレイグのこの説は多くの誤解を呼び、彼は批難と中傷を浴びることになった。しかし、クレイ

グは意図的に超人形をメタファーとして持ち出してきたのではなかったと思われる。『演劇芸術論』初版（一九一一年）の序文の中で、彼自ら、知らずに人を不快にさせ怒らせてしまう、と自分の性格を述べているし、また彼の行動がまさにその通りであるからだ。意外に思われるかも知れないが、クレイグは実践の人であって理論の人ではなかった。実際、クレイグの理想とする演劇には、プロの俳優は——特にスターは——不要なのであった。イギリスにおいて、演出家としてのクレイグの名を高からしめた、一九〇〇～〇二年におけるパーセルのオペラ、『ダイドレーとイーニアス』、『アシスとガラテア』などの上演では、彼はプロの歌手をわずかしか使わず、自分の指示通りに歌い、動くアマチュアを使って成果を取めた。これらの上演の際に、成功を取めた根本条件として、クレイグは「徹底した準備と厳格な規律」を求めた、とパブレは伝えている。言葉の正確な意味だけに限って言えば、スタニスラフスキーが俳優に要求し続けたことと何と酷似していることであろうか。

俳優という存在を否定し、追放に処すべきだと叫ぶクレイグの言説の裏に、われわれは、彼が優れた俳優でありながら、ある時点で舞台上立つことをきっぱりと止めた人間であったこと、さらに、演出家としてプロの俳優

を不要とする演劇を標榜し、かつ実践していたことを認める必要がある。そうしないと『俳優と超人形』はいつまでも誤解されたままに終わりがかねないだろう。

結果から言えば、クレイグは、革新的考えを持たない一般の演劇人たちの前に、彼らには理解不可能であり、かつ想像は可能だが決して実在しない概念、すなわち△超人形Vというメタファーを作り出し、芸術の創造とは無縁な泥沼に生息している俳優たちに取って代えるという論を展開して、衝撃を与えることになったのである。

その際、彼はこのメタファー論の展開だけにとどまらず、芸術に奉仕するという意識を持たない俳優たちの起源を求める儀式探求の旅に出るといふ構成をとって、ますます論を錯綜させることになってしまった。したがって、『俳優と超人形』は前半がメタファーの提示とその展開で、後半はメタファーを生み出した論の韜晦に入りこんでしまっていると言えるだろう。『俳優と超人形』を理解しにくくしているのは、実にこの後半部分なのである。

△超人形Vというメタファーを生み出させたものは、クレイグの、俳優に対する絶望であり、また、彼の俳優不要な演劇の理想であったと言ってよいだろう。だが、このメタファーに類似した欲望は、クレイグだけにとど

まらず優れた演出家たちに共通のものであったように思われる。もちろん、その実現の仕方はそれぞれに異なっていた。

△俳優への絶望↓超人形Vというメタファーの構図は、演出家中心主義という立場にたった演出家であればだれしもが一度は感じたことがあるような、ある願望に基づいているのである。つまり、演出家たるものは、自分の要求するものを完璧に見事に易々と実行してくれるような俳優を欲しがるだろうということである。できれば俳優全員がそういう存在であって欲しいと願うだろうということである。しかも、己の個性や魅力だけに頼って、これをひけらかすようなことの絶対のない俳優を、である。

『わが生涯』には、スタニスラフスキーが、俳優の未熟さの故にと断りながらも、自分の意のままに俳優を動かそうとする専制的演出家に否応なく陥ってしまったことを謙虚に告白している部分がある。彼にさえ、そうした立場に陥らざるをえない面があったことが、逆にわれわれにとっては、△超人形Vというクレイグのメタファーを解くにあたっての大きな助けとなった。ここまでメタファーが解ければ、なぜメイエルホリドがあれほどクレイグ（と彼の思想）を崇拜し、アリーナ・ゴルドーニ

まで訪ねていったかが理解できるのである。彼が、ロシア十月革命後に考案した演技システムであるビオモハニカは、彼の超人形を創り出すシステムであったと言つて過言ではあるまい。

ともあれ、クレイグは俳優という職業を放棄し、俳優という存在を否定し、追放宣言を行い、そして「超人形V」というメタファーを突然人々の前に放り出した。しかし、演劇という世界からは決して離れることなく、舞台装置のデッサンや設計、舞台模型の製作、演出そして著作という形で関係が続けた。彼のこうした一連の行動の底流となつていたものを、私は「俳優への絶望V」と名づけるのである。

クレイグは、後年（一九三五年）、彼のメタファーが見事に読み解かれ、舞台上に実現されていることをメイエルホリドの演出に認めることになる。クレイグは、彼の演出を絶賛した。

七

スタニスラフスキーは、モスクワ芸術文学協会での活動を通じてアマチュア俳優として演じ続け、やがて俳優芸術を首位においた劇場と劇団を作りたいという願望を

抱くようになる。いつまでもディレッタントという立場には、彼自身耐えられなくなつていた。彼が本物の俳優や興行主と出会い始めるのは、ちょうどこの時期なのである。そして、そこで彼は、俳優という存在に怒りと絶望を覚えたのであった。

『わが生涯』の記述を読むと、スタニスラフスキーは俳優に対する怒りと絶望とを、すぐさま改革への情熱へと転化させた、というふうに書かれている。先にふれた、三度にわたるクーデタがその間の事情をよく表している。

しかし、約三十年後に自伝として書かれたものをそのまま事実として飲み込むわけにはいくまい。「本物の役者」と出会つたスタニスラフスキーが最初に感じたのは、彼らが自分の考える俳優とその芸術とは余りにも遠い存在にすぎなかつたという失望と落胆とであつたと思われる。というのも、彼はフェードトワラのマールイ劇場の俳優たちとの交際を通して、俳優の規律のみならず、その自己鍛練、研鑽を目的あたりに経験していたからである。しかし、それらは、帝室劇場のそれも優れた俳優たちのみ当てはまることであつた。民間の劇団の俳優たちには、とても望みうべくもないことがあつたことを、スタニスラフスキーはいやというほど実

感したに相違ないのである。モスクワ芸術座を設立するにあたって、俳優は、モスクワ芸術文学協会での仲間のうち最も信頼できる者と、ダンチェンコが教えていたフイルハーモニック附属演劇学校の卒業生のうちの優秀生とによって構成されたことは、その意味で、スタニスラフスキーのぎりぎりの選択であったのである。

彼が、俳優と劇場の革命家としての役割を果すことになり、また、その情熱がモスクワ芸術座を実現させて行くことになるその裏には、以上見てきたように、彼が「イレッタントであったが故に感じとることができた」「本物の役者」への深い絶望があったと言つてよいように思われる。そして、彼はいつまでも「イレッタントではないたくない、俳優の、俳優による劇場をいち早く創りたい」という願望を持っていた。だからこそスタニスラフスキーは、他ならぬプロの俳優たちが嫉妬と中傷と自堕落とにあけくれていることに我慢がならなかったのではなかったか。イレッタントであったからこそ、彼らの自覚することのできない多くの欠陥にすぐさま気づくことができたのだという点を見逃してはならないだろう。この事情は、クレイグの場合と際立った対照をなしている。

俳優芸術に対する理想を抱いて、ダンチェンコとともに設立したモスクワ芸術座も、俳優の倫理の面では例外

でなく、幾度も危機にさらされたであろうことは想像に難くない。そうでなくては、スタニスラフスキーが生涯を通して、俳優と劇場の倫理をなぜかくも執拗に問題にし続けたかの理由が分からないだろう。こうした危機に關して、彼は『わが生涯』の中では一切触れることをしないが、『俳優修業』という、半ばフィクションのような形式をとった書の中では、トルツォフスタニスラフスキーはこの永遠の問題について容赦なく語るのである。

△劇場の倫理のためにVの章には、つぎのような場面がある。劇団の俳優の一人があるスキャンダルをひき起こし、劇場では大変な議論が持ち上がった。彼は厳しく叱責され、同じ落度を繰り返すようなことがあったら、放逐だと警告される。この事件に關して、トルツォフはつぎのように学生たちに語るのである。

「諸君には、自分が一方の手で建設しようとしているものをもう一方の手で打ちこわすのは不合理とおもわれないか？ しかし、多くの俳優が、ほかならぬそういう真似をやるものである。」⁽²⁵⁾

しかし、今まで述べてきたように、俳優への絶望を契機とし、俳優と劇場の改革への情熱をバネとして、その演劇芸術の人生を開始したスタニスラフスキーにとつ

て、残された道は徹底的に俳優を信頼しようとするのと、俳優と劇場とを理想的な創造的狀態に置くことのできる方法を探り、そして確立させることであった。それにはまさしく想像を越えた忍耐と粘り強い努力とが必要であったと思われる。スタニスラフスキーの、この俳優への絶望とその後に彼が選んだ信頼の気持ちは、△劇場の倫理のためにVの章の中によりも、ヴァリアント（異本）の中によりよく読み取られるものがある。少し長くなるが引用しよう。

「だが俳優の嫉妬、策謀、役もめ、他人よりもっと目立つための競争はどういうことになるのだ、と反問するものがある。私はそれに対して次のように答えよう。策略をめぐらす者、嫉妬する者は劇場から情け容赦なく追放しろ、役のない俳優も同様だ、と。役の大小についてとやかく言う俳優は、決して小さい役というものはなく、あるのは下らない役者であるということもよく覚えておくがいい。劇場自身を愛さないで、劇場で自分を愛するものもまた同じく追放だ。

だがあのように劇場を有名にした策謀、告げろノ才能のある人間を、その性格が悪いとか、他人を妨害するとかの理由で劇場から除名してはならない。才能ある人に対しては、できるだけ許してやるがい

い、しかしみんなの力で彼の欠点にならないようにしなければならぬ。もし劇場内にこのように全組織にとつて危険な細菌が現れた時には、集団から危害を除くところの抗毒素を繁殖させるために接種することが必要である。これによって天才の策謀は劇場生活のあらゆる安寧をみださなくなる。」

八

今世紀初めを代表する二人の偉大な演出家、クレイグとスタニスラフスキーを△俳優Vという問題にしぼって比較対照してきたのは、二人の間に演出家としての共通点を捜し出すためではない。逆に、二人がいかに異なつた経歴を持ち、同時代人でありながら、いかに異なつた演劇理想を抱き、これをどのように実践してきたかを見ていくことで、二人の相違点の中に、近代演劇が直面したはずの△新しい俳優Vの問題を考えてみるためであつた。

二人の演出家は、この問題に関して、必ずしも同じレベルにおいてではなかったが、同一の問題に直面し、その結果、全く正反対の方向へと進んでいくことになつた。スタニスラフスキーは、曲折を経た後ではあつた

が、俳優を演劇の中心に置いて演出家との共働によって演劇を創造するという方向へ進み、一方クレイグは、俳優という存在の否定、追放を唱えることとなった。二人の見解の相違は、それぞれ『俳優と劇場の倫理』および『劇場の倫理』のためにVの章と『俳優と超人形』の中に、際立った対照を描いて表現されることとなった。

それよりも、私が着目したかったのは、これほどまでに演劇理想を異にした二人の演出家が、シェイクスピアの『ハムレット』上演にあたって、共働して演出をしたという事実であった。それは、一体いかにして可能であったのだろうか。

一言にして言えば、クレイグは、スタニスラフスキーとモスクワ芸術座に、戯曲『ハムレット』の新しい解釈、上演のヴィジョン、演出プランとしての舞台模型と多くのデッサンを提供した。そして、その実現、達成、上演はスタニスラフスキーと助手のレルジツキーの手に委ねられた。しかし、クレイグのヴィジョンを実現することは、彼らにとって多大の困難を強いられるものであった。スタニスラフスキーは嘆息する。

「画家ないしは演出家の軽快な、美しい舞台的梦想と、現実の舞台的表現とのあいだには、なんと巨大な懸隔があることだろう！」

現代の劇場の舞台機構のメカニズムとテクノロジーをもってすれば、さほどの困難もなく達成されるであろう程度のことであるが、当時スタニスラフスキーとモスクワ芸術座は、試行錯誤を重ね、三年余りの年月をかけてようやくクレイグのヴィジョンの達成、実現に成功した（初演一九二二年十一月）。俳優の演技についても、クレイグの承認が得られるまで、実に様々のスタイルでの演技の実験が繰り返された。「生きた人間感情の素朴な、力強い、深い、昂揚した、美しい表現を欲していた」クレイグは、「ふつうの劇場を連想させる約束性に抗議し、また他方では、演技から詩をうばってしまふ日常的な自然さ、単純さを受けつげなかつた。」演技の面では、スタニスラフスキーは、満足のいくスタイルの発見には至らなかつた、と謙遜に記しているだけである。

しかしながら、クレイグの演劇のヴィジョンは、スタニスラフスキーとモスクワ芸術座が示したような、粘り強く忍耐力に富んだ舞台の現実面でのたゆまぬ努力と度重なる実験の果てに、ようやく実現が可能になるようなものであったのである。スタニスラフスキーには、このクレイグのヴィジョンとそれを実現するためのプランとディテイルが欲しかつたのである。それを実現するため、彼と俳優たち、そしてモスクワ芸術座全体の努力と

力量については、スタニスラフスキーは自信と、俳優たちへの信頼とをしっかりと持っていた。

スタニスラフスキーはどうやら、クレイグのヴィジョンを実現するのに伴うであろう困難を余りよく考えてみもせず、彼に接触していったように見受けられる。イサドラ・ダンカン(28)の書簡によると、スタニスラフスキーがなかなかクレイグに直接に接触しようとしなかったのは、このヴィジョンの実現に伴う困難さを予想してのことではなく、単にクレイグに支払う報酬の額が少ないことによる遠慮からであったようだ。つまり、クレイグに断られることを心配しての躊躇であったらしい。(29)

この時期、クレイグへの仕事の依頼、共働への勧誘が、ラインハルト、ブラトム、ピアボム・トゥリーほか、様々な方面から寄せられていた。それにもかかわらず、クレイグは彼のヴィジョンと舞台装置の設計に対する、巨大な自尊心と完全主義、そしてその裏返しである、アイディアを盗用されることに對するパラノイアの恐怖心のために、しばしば極度の気まぐれによって、彼らの申し出を拒否したり、共働への勧誘に對して明確な返答をしないまま放っておいた。(30)したがって、クレイグの壮大で、魅力的ではあるが実現するには相当の困難がつきまとうヴィジョンの実現に着手しようという演出

家はめったにいなかったのである。第一、クレイグその人が、つき合っていくのが苦痛であるような人間であった。

『わが生涯』を読むとき、何度か彼に訪れた芸術的転機に際して、その悟りの悪さにしばしば呆然とすることがある。これは、かれの「例の熱中」という、アイディアとその実現に對する熱中の度合が深すぎて、直面している困難の大きさやその意味に気がつかない状態である。おこがましいようであるが、彼の悟りの悪さには、後代のわれわれをして驚かしめるものがある。

しかし、いや、だからこそ言うべきか、その悟りの悪さが、彼にとつては、実験の失敗に終わった瞬間に、全く別種の価値を与えるのである。不思議な、何とも説明しようのない方向転換が、突如として彼に訪れるのである。クレイグのヴィジョンの実現は、そのような、度重なる困難への直面と失敗の後、あきらめずに実験を続ける彼の中に、突如として解決の糸口が見つかっていくのである。

悟りよく、クレイグのヴィジョンは実現不可能として断念しなかったことよって、スタニスラフスキーはクレイグのヴィジョンを実現できただけでなく、他の演出家の得ることのできなかった巨大な啓示を受け取ったは

ずなのである。

偉大な二人の演出家の、ウィジョンと実践的努力の結晶である『ハムレット』は、四〇〇回の上演回数を数えることになる。

注

- (1) 『俳優修業』スタニスラフスキー著 山田 肇訳 未
来社 一九五六年) 第二部 三七九頁
- (2) 『芸術におけるわが生涯』スタニスラフスキー著 蔵
原惟人、江川卓訳 岩波書店 一九八三年) 上巻二九六
〜七頁 本文中では『わが生涯』と略記した。
- (3) 『俳優修業』第二部 三三二頁
- (4) 『芸術におけるわが生涯』上巻一九九頁
- (5) 『大正演劇研究』(明治大学大正演劇研究会編) 第一
号(一九八〇年)、第二号(一九八二年)に『俳優と超
人形』の拙訳を分載し、第二号の解題で、クレイグの執
筆の動機を探った。
- (6) Craig, E. G. 'The Actor and the Über-Marione-
tte' (1907) ('On the Art of the Theatre' 1980
New York 1st published 1911) p. 94
- (7) Babel, Denis "Edward Gordon Craig" (1966
New York) p. 24
- (8) Steegmuller, Francis "Your Isadora" ——The
Love Story of Isadora Duncan and Gordon Craig
——(1974 New York) p. 336
(抄訳に『あなたのイサドラー——愛の手紙』阿部千
津子訳 富山房 昭和五五年がある)

- (9) Babel, *op. cit.* pp. 26-30
- (10) *ibid.* p. 26
- (11) *ibid.* p. 14
- (12) *ibid.* p. 23
- (13) Craig, *op. cit.* ix~xii
一九二四年版への序文の中で、クレイグは、「私も木
製の人形にその座を奪われた生身の俳優を見たいとは思
っていないことはご承知のことだろうと思う。我々が
「ええい、くたばっちまえ」と叫んだとしても、実際に
そうなることを決して望んではいないのだ、というのが
本当ではなからうか。我々の言いたいのは、『ひらめき
を少し手に入れて立ち直れ』ということなのである。」
「超人形とは、俳優にインスピレーションのひらめきを
加え、利己主義を差し引いたものなのである。」と述べ
た。クレイグの考えが明らかに後退してしまっているの
がわかる。
- (14) Steegmuller, *op. cit.* pp. 314-315
- (15) 私が持っているのは、一九八一年版で、演出家のアレ
クセイ・ポポフが序文を書いている。
- (16) Станиславский, К. С. "Этика" (1981 Москва)
志訳・未來社 一九五二年)
- (17) 同書 三頁
- (18) 拙稿「スタニスラフスキー試論」(明治大学文学部紀
要『文芸研究』第六十四号 一九九〇年)
- (19) キャバレー劇場へごもりぐの沿革と内容について
は、拙稿「ロシア・キャバレー演劇の研究 1908—
1924」(『文芸研究』第四十六号 一九八一年)で詳
しく扱った。

- (20) 『俳優修業』第二部 三八四頁
- (21) 同書 第二部 三八七頁
- (22) 同書 第二部 四〇二頁
- (23) Babler, *op. cit.*, p. 46
- (24) 『芸術におけるわが生涯』上巻三八二頁
- (25) 『俳優修業』第二部 三八三頁
- (26) 『俳優と劇場の倫理』五三頁(引用にあたっては新字
新かなに改めた。)
- (27) 『芸術におけるわが生涯』下巻二〇〇～〇一頁
- (28) 同書 二〇四～〇五頁
- (29) Steegmuller, *op. cit.*, p. 292
- (30) *ibid.*, pp. 295-296