



Title	ミハイル・チェーホフが目指した演劇：第二モスクワ芸術座とダーティントン・ホール芸術センターでの活動の比較から
Author(s)	西田, 容子
Citation	大阪大学言語文化学. 2017, 26, p. 31-42
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/62199
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

ミハイル・チェーホフが目指した演劇

—第二モスクワ芸術座とダーティントン・ホール芸術センターでの活動の比較から—*

西田 容子**

キーワード：ミハイル・チェーホフ、ロシア演劇、演技論

Данная работа посвящена Михаилу Александровичу Чехову, русскому актеру, режиссеру и педагогу, внесшему огромный вклад в мировое театральное искусство. Он всегда страстно искал новую актерскую технику и пробовал различные методы со своими учениками.

Существующие исследования в основном посвящены его актерской деятельности. Он уехал из России в Германию в 1928 г, затем посетил Францию, Латвию, Литву, Англию и США. В нашей работе мы обращаемся к периодам его пребывания в Москве (1920-х) и Англии (1930-х). В Москве он, находясь в должности главы Второго МХАТа (бывшей Первой студии), поставил спектакль «Гамлет», пробуя заодно создать новую актерскую технику. В Англии, с помощью Дороти Элмхерста, Чехов открыл свою театральную студию, и его слово было решающим в выборе ее руководства. В данной студии он также активно экспериментировал с целью найти новые возможности для театрального искусства.

Путем сравнения двух вышеназванных периодов его жизни мы можем узнать, как менялось мнение Чехова об актерской технике. То, что осталось после него 10 лет спустя, представляет собой воплощение представлений Чехова о том, каким должен быть идеальный театр.

Объектом исследования являются публикации М. А. Чехова, его коллег-актеров и театроведов в сочетании с современной театральной теорией.

1 はじめに

1.1 ミハイル・チェーホフに対する評価

ミハイル・アレクサンドロヴィッチ・チェーホフ (1891-1955)¹ は、20 世紀のロシア

* Идеальный театр для Михаила Чехова:

Что он добился в периоде с «МХТа Второго» до «Дартингтона Холла». (НИСИДА Йоко, NISHIDA Yoko)

** 大阪大学大学院言語文化研究科博士後期課程

¹ 以後、“チェーホフ”と表記されたものは全て、ミハイル・チェーホフを指すものとする。

演劇を代表する俳優の一人である。日本ではあまり知られておらず、一般的にはかの有名なアントン・チェーホフの甥として認識されることも多い。しかし、演劇界においては、「間違いなく才能にあふれ、魅力的な俳優である。将来もっとも有望な一人²⁾」と評され、「多大な才能を持った俳優でさえも、生涯を通じて2、3の当たり役を持つのが関の山だが、チェーホフの場合は演じた役全てが当たり役だった³⁾」と賞賛されるなど、その才能は高く評価されている。持ち役も、『皇帝フョードル』のフョードル役、『査察官』のフレスタコフ役、『ハムレット』のハムレット役など、悲劇喜劇を問わず幅が広い。チェーホフが亡くなって60余年経つが、現代でもロシア、デンマーク、アメリカなどを中心として、彼の演技論に即したワークショップが定期的に開催されている。また、モスクワのシューキン演劇大学ではチェーホフが考案したエチュードで演技を学ぶ授業も開講されている。英語のみの出版であった著書⁴⁾も、ロシア語に翻訳され出版された。そのほか、生誕120年を記念した伝記映画⁵⁾が撮られたり、チェーホフを特集したテレビ番組も複数本製作されるなど、演劇界に限らず多方面から注目が集まっている。このように彼のメソッドが現代においても注目されている点から考えると、ミハイル・チェーホフ研究は20世紀前半のロシア演劇を理解するだけでなく、現代演劇をよりよくすることにもつながるといえる。

1.2 先行研究および本稿の位置づけ

日本国内におけるチェーホフの演技論に関する主な先行研究には、堀江の論文(2007)がある。堀江は、チェーホフの説く“空想”という概念とユングの集合的無意識との類似性を述べ、演劇と精神医学の関連性について論じた。そのほか国外の主な先行研究としては、グローモフ(Громов, 1970)、クネーベリ(Кнебель, 1967)、キリーロフ(Киллиров, 2008)、ブラック(Black, 1987)、ビュックリング(Бюклинг, 2000)がある。グローモフ、クネーベリ、キリーロフは、主に1928年のロシア出国までのチェーホフの演劇活動を研究対象とし、ブラックとビュックリングはロシア出国後、ヨーロッパとアメリカでの演劇活動を研究対象としている。

グローモフとクネーベリはチェーホフの直弟子であり、チェーホフのモスクワ芸術座での演劇活動だけでなく、私設スタジオでの授業内容についても記述を残している。特に、グローモフは、ロシア国内でチェーホフが演じた役のうち、フレスタコフ役やハムレット役など主なものを取り上げ、その演技がどのようなものであったのか、当時の観

²⁾ Виноградская, И.Н. 1971. С. 362.

³⁾ Бабочкин, Б.А. 1968. С. 21.

⁴⁾ Michael Chekhov *Lessons for the professional actor* Performing Arts Journal Publications N.Y. 1985.

⁵⁾ Реж. Гусева, А. Москва Михаила Чехова Становление Мастера, 2009.

客にはどのように受け入れられたのかということについて、自身の記憶と当時の劇評をもとに考察している。彼は、チェーホフがヨーロッパに移った際にも同行し、その演劇活動を目撃した数少ない人物である。グローモフがモスクワに帰ってからも文通という形でチェーホフとの交流は続き、その友情の長さも深さも注目に値する。キリーロフは、グローモフ同様、チェーホフの演じた役を対象とし、彼の演劇活動の軌跡を追っている。グローモフが主な役しか扱っていないのに対し、キリーロフは演劇学校時代にチェーホフが演じた端役に至るまで分析し、より緻密な研究を行っている。チェーホフが悲劇の中に喜劇的な要素を取り入れ、独自のスタイルを構築したというのが、彼の主張である。

ブラックは、英語で刊行されたチェーホフの著作⁶、コロンビア大学古文書館に所蔵されているインタビュー録音を主な研究対象とし、晩年におけるチェーホフの演技活動について論じている。ロシアを出国してからのチェーホフの演劇活動における情報は限られており不明な部分が多かったが、ブラックの研究のおかげでアメリカでの活動がどのようなものであったか概観することができる。特に、チェーホフの肉声がおさめられたインタビュー・テープを資料としているのはブラックだけであり、アメリカに渡ってからのチェーホフの演劇的方向性を確認できる貴重な資料となっている。ビュックリングは、チェーホフ自身の著作、手紙、同時代人のインタビューをもとに、チェーホフがいつどこでどのような公演を行ったかということを明らかにした。ヨーロッパ・アメリカ時代のチェーホフを経済的に支えたベアトリス・ストレートや、イギリス南部のダーティントンに開設された演劇スタジオの生徒たちに直にインタビューを行っており、母国を離れたチェーホフが、いかに演劇活動を継続していったかが確認できる。

これらの先行研究により、近年まで謎とされてきたアメリカ時代を含む、チェーホフの全生涯に渡る演劇活動の詳細が明らかとなってきている。しかし、その内容は、チェーホフの活動を正確に記録するといった資料発掘を中心としたものがほとんどである。言い換えれば、十分な資料が揃っていなかったため、分析段階にある研究が非常に少ないということだ。本稿では、先行研究から明らかになったチェーホフの演劇活動を時代ごとに比較することで、チェーホフが目指した理想の演劇とはどのようなものだったかを考察する。特にグローモフ、ブラック、ビュックリングの論文に注目し、1920年代前半と1930年代後半のチェーホフの演劇観を比較する。ロシア時代とヨーロッパ・アメリカ時代の演劇観を比較した先行研究はなく、新たな成果が期待できる。ロシアにいた1920年代前半は、チェーホフが師であるスタニスラフスキーと意見を異にし始め、新しい演劇を求めて模索していた時期であり、チェーホフの初期の演劇観を語るうえで重

⁶ Chekhov, M. (1953) *To the Actor on the Technique of Acting*. New York.

要である。この時期の演劇観は、1924年に初演を迎えた『ハムレット』の稽古、およびその出演者たちに要求した8項目から確認する。イギリス南部のダーティントンにいた1930年代は、チェーホフが演劇スタジオを開校し、教育活動を行っていた時期である。ロシアを離れ西ヨーロッパに移った際、チェーホフは商業演劇の洗礼を浴び、非常に落胆した。その彼が、ドイツ、フランスでの演劇活動を経て、どのような方針のもとイギリスでの教育活動に就いたかは興味深い。イギリスでスタジオを開設するにあたり、チェーホフはスタジオの教育方針をスピーチとして述べた。本稿ではそのスピーチおよびスタジオでの授業計画を分析対象とし、1930年代のチェーホフの演劇観を考察する。

第二モスクワ芸術座とダーティントンでの活動には10—15年の年月が流れている。その間、チェーホフの中で何が残り、何が排除されたのか、時代を超えて彼の演劇観を考察することで、チェーホフの演劇観の変遷を明らかにすることが本稿の目標である。

2 第二モスクワ芸術座時代

2.1 新しい俳優芸術の模索

先にも述べたように、1920年代はチェーホフが師であるスタニスラフスキーから離れ、独自の演技論を模索し始めた時である。私設のスタジオを開くなど1917年からその兆候は見られたが、1917年に開設された最初のチェーホフ・スタジオは俳優志望の若者たちが中心メンバーとなっており、プロの俳優を相手にした本格的な活動ではなかった。チェーホフの新しい俳優芸術模索の試みが本格化するのには、プロの俳優集団であるモスクワ芸術座第一スタジオ（後の第二モスクワ芸術座）の代表となつてからのことである。第一スタジオは、スタニスラフスキーが新しい演技術の実験を目的として開設した個別のスタジオであり、すでに新しい俳優芸術を確立しようという目標がスタジオ内では共有されていた。実質的な指導者はスレルジツキーとヴァフタンゴフだったが、彼らは2人とも志半ばというところで亡くなってしまった。チェーホフはスタジオの指導者亡き後、彼らの教えをさらに発展させるため、新しい俳優芸術を求めて第一スタジオの代表に就任した。

新しい俳優芸術を発見するため、チェーホフがまず取り組んだのはシェイクスピアの悲劇『ハムレット』の上演だった。チェーホフは今までにない新たな俳優芸術を確立するため、『ハムレット』の稽古と上演に、自らが考える身体と心理の関係の論理を取り入れた。

2.2 新しいトレーニング法 ―身体から心理へのアプローチ―

チェーホフが『ハムレット』の稽古に取り入れたのは、“ボール”と名づけられたトレー

ニング法である。実際に体験した女優のクネーベリは、その様子を以下のように記述している。「新しいトレーニング法の一つは、“ボール”という名前だった。(中略)劇場の一室で、レスコフ原作の劇の稽古が大声でなされている一方、別の部屋では『ハムレット』の稽古が完全なる静寂の中、行われていた。声は聞こえなかった。『お互いにボールを投げ合いながら、黙っている』と、俳優たちは語った⁷⁾。「チャーホフは、テキストを声に出して読み、私たちは声には出さず、ただテキストの意味を注意深く聴きながら、自分の内面にわきあがる衝動を受け入れた。その衝動が、私たちにボールを投げさせるのだった。チャーホフは、作者が示唆した内容を私たちが自分の動作にはめ込むのを見守っていた⁹⁾」。つまり、“ボール”と名付けられたこの訓練法は、テキストに触れた時の印象を台詞として口に出して表現するのではなく、無言のままボールを投げる動作で表現するというものだった。ここには、役の心情を真に理解せぬまま、ただ口先だけでそれらしく演じる演技に対するチャーホフの戒めが込められている。俳優たちは、「驚くほど間抜けだが優雅かつコケティッシュな動作で⁸⁾ ボールを投げたり、「用心深くゆっくりボールを投げたり、素早く力強く投げたり、丁寧に¹⁰⁾ 投げたりした。その様子は、「図解的、説明的なジェスチャーが一切ない、素晴らしい無声映画に似ていた¹⁰⁾と、クネーベリは表現している。俳優たちはボールを投げている間、「唇も動かさず、顔では何も表現せず、役の感情と考えを生きることで、内的モノローグを体験していた¹⁰⁾。ボールを投げ合う俳優どうしの間には、「無言の、しかし驚くほど満ち足りた交流が生まれた¹⁰⁾」とも、クネーベリは証言している。

“ボール”と名付けられたこの新しいトレーニング法は、身体と心理の密接な関係に着目して作り出されたものである。両者の関係について、チャーホフは以下のように説明している。「ジェスチャーは願望(意志)を物語る。願望が大きければ、それを表現するジェスチャーは強いものになる。願望が弱くあいまいなものであれば、ジェスチャーも弱くあいまいなものになる。ジェスチャーと意志の間には、このような相関関係がある。また、逆も然りである。強く、表現力に富んだジェスチャーをすれば、それに見合った願望が自分の中に生まれることとなる⁹⁾」。彼は、『ハムレット』での実際の演技にも、この相関関係を利用した。チャーホフといえば、『査察官』のフレスタコフ役に代表されるアクロバティックな演技が持ち味の一つである。フレスタコフ役での演技は、「歩いているのではなく、飛んでいた¹⁰⁾と評されるほど、身の軽さには定評があった。しかし、ハムレットを演じるときは、同僚のグローモフが「チャーホフは大体、どの役を

⁷⁾ Кнебель, М.О. 1967. С . 127.

⁸⁾ Там же, С. 128.

⁹⁾ Чехов, М.А. 1995. Т . 2. С . 189.

¹⁰⁾ Кнебель, М.О. 1967. С . 104.

演じて動き回っているが、ハムレットは比較的落ち着いた動きだった¹¹と語ったことからわかるように、抑えめの演技をしていた。これは、身体行動を抑えることにより、ハムレットの持つ複雑で重苦しい心情を表現するためである。稽古中から、チェーホフは身体行動に特別の注意を払い、「わざとらしい動きを避けていた¹²」という証言も残っている。また亡霊と出会うシーンでは、極力身動かないようにした。「ほとんど動かないようにするだけで、戯曲の最後までハムレットがとらわれる“狂気”と心理的な衝撃を自動的に“呼び起こす”ことができる¹³」と、チェーホフはその効果について語っている。チェーホフの計画は上手くいったようで、「彼のハムレットは悲劇そのものだった¹⁴」という劇評が残っている。

このようにチェーホフは新しい俳優芸術を体現していったが、当時のロシアで主流となっていた演技システムは、言うまでもなくスタニスラフスキー・システムである。しかし、当のスタニスラフスキーが身体行動を注視し始めたのは1930年代に入ってからで、それまでは俳優個人の記憶や感情を使って役の心理を体験する方法が一般的だった。ある人物（俳優）の個人的な記憶を使って、別の人物（役）の心理に近づいていくこと、つまり心理から心理へのアプローチ法がこれまでの主流であったのに対し、チェーホフは身体から心理への新しいアプローチ法を1920年代にすでに実践していたことが、新しいトレーニング法から確認できる。このトレーニング法を行うことで、俳優は「台詞と動きの深い関係を習得し¹⁵」、「表現力に富んだ動作を繰り返す俳優は、結果として、それに伴った感情と台詞に見合った内面の説得性を得る¹⁵」と、チェーホフは結論づけている。

2.3 チェーホフが目指した演劇 —1920年代—

『ハムレット』稽古時に、チェーホフが考案した“ボール”というトレーニング方法は、新しい俳優芸術の一つであった。そして、チェーホフは俳優芸術の新しい要素として、他にも以下の8つを重視した¹⁶。

1. 俳優・表現媒体としての自己研鑽。
2. ユーモアのセンス。
3. リズムの新たな解釈。
4. 矛盾の統合。

¹¹ Громов, В.А. 1970. С . 113.

¹² Там же, С. 114.

¹³ Там же, С. 115.

¹⁴ Бродского, А. М. 1925. С . 74.

¹⁵ Чехов, М.А. 1995. Т . 1. С . 103.

¹⁶ Громов, В.А. 1970. С . 148-149.

5. 言語を操る技術。
6. 動きの正確さ。
7. 観客の理解。
8. 総体的な劇の理解。

それぞれの要素に検証が必要ではあるが全体的な方向性としては、役を理解するための心理面の強化と舞台上で巧みに表現するための身体面の強化の両方に重きが置かれていることがわかる。後に出版される演技論に関する著作でも、心理と身体は互いに影響し合い補う関係性であり、それぞれの能力は別個に訓練されるのではなく、同時に伸ばしていく必要があると説かれている¹⁷。これらの考えは、『ハムレット』の稽古に取り入れられた“ボール”という新しいトレーニング法に総括された。同時代の演劇人たちが精神から精神へと踏み込もうとしていた中で、身体から心理へ向かおうとしたこの新しいアプローチは、1920年代のチェーホフの演劇観を語るうえで重要な要素である。

3 ダーティントン・ホール芸術センター時代

3.1 新しい実験の場

第二モスクワ芸術座で『ハムレット』を上演した4年後の1928年、チェーホフはロシアから出国する。その後、ドイツ、フランスなどヨーロッパで演劇活動を行い、1935年にイギリスの南西部にあるダーティントンに移住した。ダーティントンに移ったのは、後にチェーホフの後援者となるドロシー・エルムハーストの招待があったからである¹⁸。ドロシーは夫のレオナルドとともにダーティントンの地で、「村の住人たちに仕事を提供するだけでなく創造活動に参加させ、教養をつける機会を与える¹⁹」活動を行っていた。夫妻によって創設された芸術複合施設はダーティントン・ホール芸術センターと名付けられ、舞踊家、作曲家、画家、俳優など様々なジャンルの芸術家が世界中から集められた²⁰。チェーホフは、その演劇部門を任されることとなる。

当時のチェーホフは、エルムハースト以外に、アメリカのステラ・アドラー率いるグループ・シアターからも演出家として招待を受けていた。しかし結果として、アドラー

¹⁷ Чехов, M.A. 1995. Т. 2. С. 34-35.

¹⁸ チェーホフは、ドロシー・エルムハーストの娘、ベアトリス・ストレートに才能を買われ、ダーティントンに招待された。彼女がチェーホフの演技を見たのは、彼がモスクワ芸術座出身の俳優たちと“The Moscow Art Players”という名義でアメリカ公演を行い、『査察官』のフレスタコフ役を演じた時である。ベアトリスは、「自分が追い求めてきたものが、眼前にあった」と、回想録に書き残している。

¹⁹ F Dartington Anthology (1975) p. 50.

²⁰ チェーホフは、ドロシー・エルムハーストの娘、ベアトリス・ストレートに才能を買われ、ダーティントンに招待された。彼女がチェーホフの演技を見たのは、彼がモスクワ芸術座出身の俳優たちと“The Moscow Art Players”という名義でアメリカ公演を行い、『査察官』のフレスタコフ役を演じた時である。ベアトリスは、「自分が追い求めてきたものが、眼前にあった」と、回想録に書き残している。

ではなくエルムハースト夫妻の依頼を彼は引き受けた。ここには、新しい演技術を思う存分創作したいというチェーホフの願いが隠れている。ステラ・アドラーなど、当時のアメリカの演劇界は、チェーホフを“スタニスラフスキーの弟子”、“システムの継承者”とみなし、スタニスラフスキー・システムの実践者としてのミハイル・チェーホフを求めていた節がある。一方、イギリスのエルムハースト夫妻はミハイル・チェーホフ自身に魅力を感じており、センターの芸術管理部門を設けたものの、演劇部門の最終決定権はチェーホフに託した²¹。ダーティントン・ホール芸術センターは、チェーホフが“スタニスラフスキーの弟子”という枠に縛られることなく、自由に創作活動ができる場であったといえる²²。

3.2 ダーティントン・ホール芸術センターの授業科目 一俳優芸術への多角的なアプローチ

ダーティントン・ホール芸術センターでも、チェーホフは引き続き、新しい俳優芸術を追い求めた。ダーティントンで彼が行った授業の中には、第二モスクワ芸術座時代のトレーニング法を発展させたと考えられるものが存在する。“心理的ジェスチャー”と名付けられたその訓練法について、スタジオ生の一人であるフェリシティ・カミングは次のように述べている。「私たちは想像のトレーニングの続きをした。身体の状態がいかに人間の心理に影響するかである。トレーニング法 1. 様々なポーズで立ったり座ったりし、それに伴う気持ちの変化を感じる。2. 同じ課題だが、わき起こる感情を表現する簡単なフレーズをつぶやく²³」。ここでも、第二モスクワ芸術座時代に行われた“ボール”という名のトレーニング方法同様、心理（俳優）から心理（役）ではなく、身体から心理へというアプローチ法が選択されている。

この他にも、チェーホフは新しい俳優芸術の開発に勤しんだ。スタジオの授業計画には、演劇に関係した科目の他に、音楽、声楽（独唱と合唱）、絵画、製図などの科目が含まれていた。ダーティントン・ホール芸術センターには、演劇の他にも様々な芸術コースがあり、チェーホフ・スタジオの生徒たちは音楽家、画家、建築家などそれぞれの芸術の専門家から直接教わる事ができた。スタジオ生のポール・ロジャースは、スタジ

²¹ Бюклинг, Л. 2000. С. 232.

²² チェーホフ同様、ダーティントン・ホール芸術センターに呼ばれた芸術家の中には、ドイツの振り付け家であるクルト・ヨース率いるバレエ団があった。ヨースは、表現主義舞踊の流れをくむ振り付け家だったが、既存の舞踊に飽き足らず、舞踊にクラシック・バレエの要素を融合させた、今までにない新しい形式のダンスを創作しようとしていた。チェーホフが新しい形式の演劇を模索している隣で、ジャンルは違えど、新しい芸術を追い求めていたヨースがいたことは、お互いに良い刺激となったに違いない。その意味でも、ダーティントンは新しい俳優芸術創作の土壌として適したといえる。ヨースについては、鈴木（2010）参考。

²³ Бюклинг, Л. 2000. С. 254.

オでの授業について以下のように述べている。「マーク・トビー（戦後の著名なアメリカ人画家―筆者注）は、線でフォルムを形づくる感覚を教えてくれた。つまり、舞台上でどのようにフォルムを創り出すかということだ²⁴」。「ミス・クラウザー（舞台言語の教師―筆者注）の授業のおかげで、身体の新たな可能性に気がつくことができた。私たちは皆、リーザ・ウルマンの舞踊の授業を受けた。彼女は昔、ラバンという一団にいた人だ。ウィリー・スコップは、彫刻の授業をとおして、スタジオ生たちの創造力を活性化してくれた。パトリック・ガルビの授業では、コーラスで歌い、ソロでも歌った。スタカートとレガート²⁵のトレーニングもした²⁴」。その他、フェンシングやアクロバット、陸上競技、体操など、スタジオ生たちの創造力を多方面から発展させるための授業が開講された²⁶。従来の演劇学校にないこれらの科目を取り入れることで、チャーホフは新しい俳優芸術の習得をはかり、より多角的な視点から演劇を捉えることのできる俳優を養成しようとした。

3.3 チャーホフが目指した演劇 ―1930年代―

先に述べたように、チャーホフはダーティントンに開設した演劇スタジオで様々な授業を生徒たちに提供し、新しい俳優芸術の確立に専念した。次に挙げるのは、スタジオ開設にあたりチャーホフがかかげた8つの目標である²⁷。

1. 劇の原作となる戯曲を徹底的に分析すること。
2. 俳優の役割を綿密に吟味し、再評価すること。
3. シンフォニーを作曲する時のように、複数の演劇要素を統一して劇を創作すること。
4. 新しいタイプの俳優を養成すること。
5. 劇の上演を通して、社会的な問題に何らかの解決策を提示すること。
6. 劇を通して人類の偉大さを再提示すること。
7. 劇に必ずユーモアの要素を取り入れること。
8. 舞台と観客席の間に新しい関係性を構築すること。

これらの目標から、ダーティントン・ホールに移ってからのチャーホフは、第二モスクワ芸術座時代と比べると、より幅広い視点から演劇を捉えるようになったことがわかる。心身のトレーニングや観客との交流など、俳優としての課題も挙げられているが、

²⁴ Там же, С. 255.

²⁵ チャーホフがスタジオで行った音楽用語を冠した身体トレーニングのこと。それぞれの音楽用語の意味通り、はっきりとした動きやなめらかな動きを身につけるための訓練のことを指す。

²⁶ これらの授業は、身体能力を向上させるだけでなく、フォルムやリズムなどの芸術的要素を身につけることも意図されていた。フェンシングやアクロバットをすることで、日常の慣れ親しんだポーズから離れ、舞台に適した新しい動作が発見できると、チャーホフは考えていた。

²⁷ 7つの目標については、以下の2つの文献を参考にした。

Black (1987) p. 29. Бюклинг, Л. 2000. С. 241.

戯曲の解釈、一定のルールに則った劇構成など、一般に演出家の分野といえる目標も見受けられる。この変化には、時の流れも影響しているだろうが、何よりもまずロシアと西ヨーロッパの演劇文化の捉え方の違いが挙げられるだろう。モスクワ芸術座は、スタニスラフスキーとネミロヴィッチ＝ダンチェンコという飛び抜けた才能を持った演劇人のもと、劇団員全員が同じ目標を共有していた。モスクワ芸術座の団員を形容する時によく用いられる“единомышленники”というロシア語は、文字通り「一つの考えを持つ人々」という意味である。それは観客も例外ではない。ロシアの観客について、チェーホフは以下のように述べている。「ロシアの観客は常に演劇を愛してきた。俳優たちへのこれほど強い愛と畏敬の念は、全時代、全世界をおいても類を見ない²⁸」。チェーホフの言葉通り、ロシアにおいて演劇はまさに“芸術”であり、俳優たちは“尊敬すべき”対象だった。演出家、俳優、観客が同じ方向を向いたロシアでは、古典が主なレパートリーであり、より崇高なものを目指す傾向にあった。

一方、チェーホフがロシア出国後に演劇活動を行った西ヨーロッパでは、演劇は必ずしも一義的な意味を持っておらず、多様な解釈がなされていた。キャバレーやミュージカルのようなものがレパートリーに取り入れられていたことから、それが確認できる。しかし、チェーホフはドイツでもロシア風の演劇活動を継続したがった。モスクワ時代同様、古典を上演したがった彼に、ドイツの著名な演出家であるラインハルトは「今は、そういう時代ではない。観客が求めているのだ²⁹」と論じている。ロシアと西ヨーロッパの演劇観の違いは、チェーホフにとっては衝撃だった。彼は西側の演劇のあり様について、以下のように書き残している。「私のハムレットに対する興味は見受けられない。どうして観客は、私が単純なロシア移民を演じた時には感動し惜しみなく拍手を贈るのに、同じ俳優が重大な役であるハムレットを演じるのを見たいと思わないのだろうか？³⁰」「社会生活において演劇がほんの些細な意味しか持たず、劇団や俳優たちが何とも低いレベルでしか活動していない様子を、私は外国で目の当たりにした³¹」。

モスクワでは演出家、俳優、観客が多かれ少なかれ同じ価値観を共有していたため、チェーホフは自分のもっとも興味ある部分、つまり演技論の細部に専念することができた。しかし、演劇が多義的な意味を持つ西ヨーロッパにあっては、まず自分にとっての演劇とは何かを提示する必要がある。1920年代に比べて1930年代のチェーホフの演劇観が視野の広いものになっている理由は、前者のベクトルが自分に向いているのに対し、後者のベクトルが社会に向けられているからである。1930年代は、自分が演劇を通し

²⁸ Чехов, М.А. 1995. Т. 1. С. 135.

²⁹ Чехов, М.А. 1995. Т. 1. С. 184.

³⁰ Там же, С. 206.

³¹ Там же, С. 135.

て何を表現するのか、自分と世界の間を演劇を通して示す必要性があったということだ。

4 結論 —10年の時をこえて—

第二モスクワ芸術座時代、ダーティントン・ホール芸術センター時代のチェーホフの演劇観を比較すると、焦点の当てられ方が違うことが確認できる。前者は俳優の演技論という演劇の一要素が注目されているのに対し、後者は演劇全般について語られている。これは、西ヨーロッパという新たな文化に接触したチェーホフが演劇をより広い意味で捉えるようになった結果である。

しかし、演技論の中身そのものには共通する部分も多く見受けられる。ユーモア、観客との交流、巧みな身体動作といったものは、10年の時を経ても、チェーホフの中で重要な演技要素として残った。これらの要素を、一つずつ分析することを今後の課題としたい。第一の課題は、チェーホフがどのようにこれらの要素を定義付け舞台上で実践していたのかを分析すること、第二の課題は、それらの試みがロシア演劇史においてどのような意味を持っていたかを考察することである。本稿では総体的な変化を確認したが、今後はより焦点を絞り、ミハイル・チェーホフの演技論について論じていきたい。

参考文献

- Бабочкин, Б.А. В театре и кино, М. Искусство, 1968.
- Бродского, А. М. Московский Художественный театр Второй, М., 1925.
- Бюклинг, Л. Михаил Чехов в западном театре и кино, С-П., Академический проект, 2000.
- Виноградская, И.Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского. М., ВТО, 1971.
- Громов, В.А. Михаил Чехов М, Искусство, 1970.
- Кириллов, А.А. Театр и театральная система Михаила Чехова, С-П., 2008.
- Кнебель, М.О. Вся жизнь М., ВТО, 1967.
- Чехов Михаил Александрович : Литературное наследие : В 2 т. М, Искусство, 1995.
- Black, L. C. (1987) *Mikhail Chekhov as actor, director, and teacher*, UMI Research Press, Michigan.
- Straight B, Chekhov at Dartington Hall // *Alarums and Excursions*. Vol. 2. Fall 1988.
- “Tagore’s Dream for Dartington”. F *Dartington Anthology* 1975.
- 鈴木万里子 「ドイツ表現主義舞踊家—Kurt JOOSS について A study of Kurt Jooss, a German expressionist dancer」『大阪信愛女学院短期大学紀要』第 44 号、大阪信愛女学院短期大学、2010 年、35–41 頁。

堀江新二「個人的個性（ЛИЧНОСТЬ）・非個人的個性（ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ）と三つの意識 - スタニスラフスキーとミハイル・チェーホフの演技論」『ロシア・東欧研究』第12号、大阪外国語大学、2007年、63-81頁。