The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	ミハイル・チェーホフ・メソッド形成過程についての一考察 ：”イマジナリー・ボディ”
Author(s)	西田, 容子
Citation	言語文化共同研究プロジェクト. 2018, 2017, p. 55-66
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/69915
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・メソッド形成過程についての一考察
――“イマジナリー・ボディ”――

西田　容子

1.　はじめに

1．1　研究対象について

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 世紀前半にロシア、ヨーロッパ、アメリカで活躍した俳優である。1912 年から 1928 年までは、母国ロシアで舞台活動を中心に演劇活動を行い、その持ち役は喜劇から悲劇、若者から老人までと実に幅広かった[2]。1928 年に政治的なプレッシャーを感じるようになりドイツに亡命、演出家ラインハルトのもとで俳優活動を行うほか、次世代育成のための教育活動も行った。その後 1936 年には、イギリス南部のダーティントンに演劇スタジオを開設し、本格的に教育活動に力を入れた。1939 年に渡米。プロの映画俳優たちを対象に授業を行ったり、ハリウッドで映画に出演したりした。アメリカでの映画出演は母語ではない英語での演技となったが高く評価され、アカデミー助演男優賞にもノミネートされた[3]。

このように晩年におけるまで、活動場所こそ変わったものの、チェーホフは一貫して自らの理想とする演劇を追求していった。1946 年、彼は自らの演技論の集大成とも言える著書『俳優術について[4]』を出版する。この演技論は現代でも活用されており、モスクワのシューキン演劇大学、デンマークのチェーホフ・シアター、ニューヨークのマイケル・チェーホフ・アクティング・スタジオ[5]などで活用されている[6]。ミハイル・チェーホフの業績

---

[1] ロシアを代表する文豪アントン・チェーホフの兄アレクサンドルの息子でもある。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。

[2] 代表的なものは、ディケンズの『炉辺のコオロギ』のケイレブ役、ゴーゴリの『査察官』のフレスタコフ役、シェイクスピアの『ハムレット』のハムレット役などである。その演技は高く評価され、俳優・演出家・評論家であったバーボチキンは「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」(Бабочкин, 1968. C. 21.)と評している。また、「チェーホフはフレスタコフ役において一時代を築き上げたと言える。なぜなら、“チェーホフ以降”は“チェーホフまで”のようにフレスタコフを演じることはもはや不可能であったからである」(Ходасевич, 1991. C.575.）という、詩人・批評家であったホダセーヴィッチの劇評も残っている。

[3] ノミネートされたのは、ヒチッコック監督の「白い恐怖」(1945)での精神分析学者ブルロフ役での演技においてである。

[4] «О технике актера»

[5] 英語圏では、ミハイル・チェーホフは“マイケル”・チェーホフと表記されることが多い。

[6] 特に、デンマークのチェーホフ・シアターでは、チェーホフが傾倒していたオーストリアの神智学者シュタイナーのオイリュトミー理論を用いてチェーホフのメソッド研究を進めるなど、多角的にチェーホフを理解しようという試みが行われている。また、チェーホフの母国ロシアでは、ミハイル・チェーホフ・

は、彼が生きた時代にとどまらず現在においても活用されている。チェーホフを研究することは、20 世紀ロシア演劇をよりよく知るためだけでなく、現代演劇をよりよくすることにもつながると言える。

1．2 先行研究および本稿の目標

チェーホフに関する先行研究は、決して多くはない。1928 年に母国ロシア(ソ連)を去り 1939 年に終生の地となるアメリカに渡るまでの 11 年の間に、チェーホフはドイツ、フランス、ラトビア、リトアニア、イギリスを渡り歩いてきた。活動の拠点を移した理由は、経済的理由、戦争などの社会情勢、新たな支援者の出現など様々である。しかし、言語や文化の違う土地を転々としたため、研究に必要な情報・資料が拡散し言語的な障壁が生まれたことは否めない[7]。それゆえ、先行研究では様々な資料から彼の軌跡を正確に記録し直すことを目的としたものが多く確認できる。代表的なものは、ブラック（Black, 1987）、ビュックリング（Бюклинг, 2000）、 キリーロフ（Киллиров, 2008）などである。他にも、2000 年を越えたあたりからは、軌跡を追うだけでなくチェーホフの演技論そのものに切り込む研究も発表されてきた。チェンバレン（Chamberlain, 2003）は、“オカルト”をキーワードに、オーストリアの人智学者シュタイナーの説く深層意識の捉え方やオイリュトミーがチェーホフの演技論における“意識の分断”や“サイコロジカル・ジェスチャー”につながっていったことを論じている。堀江（2007）は、チェーホフはスタニスラフスキーが新たな“リアリティ”を求めて模索していた実験の渦中にいたことを指摘したうえで、チェーホフは師であるスタニスラフスキーとは違い“Фантазия (Fantasy)”という概念を重要視していたと主張している。スタニスラフスキーが“Воображение (Imagination)”と“Фантазия (Fantasy)”をほぼ同義で用いていたのに対し、チェーホフは両者をはっきりと区別し、“Фантазия (Fantasy)”にユングの説く集合的無意識の概念が含まれせていたというのが論文の主旨である。

本稿では、これらの先行研究をふまえ、チェーホフの演技論の“イマジナリー・ボディ”という概念がいかに形成されていったかということについて検証する。先行研究では、“イマジナリー・ボディ”とも関連が深い「想像」という概念がチェーホフ独自のものである

センターが発足され、演劇人、演劇研究者が中心となり、チェーホフのメソッド保存活動が続けられている。

[7] アメリカの演劇研究者であるブラック(Black)は、チェーホフの母語の露語ではなく英語の資料をもとに論文を作成している。チェーホフ自身の著作物に関しても、露語の出版物ではなく英語の翻訳のみを採用している。このような問題は、ブラックだけに留まらない。チェーホフが一定期間居住していたにもかかわらず、独語、仏語の資料が引用されることがほとんどないことから考えると、チェーホフに関する資料発掘がまだ課題を残していることは疑いない。またチェーホフの母国ロシアでは、彼が亡命した 1928 年から 1970 年代まで政治的理由からその名がタブー視されており、チェーホフ研究に一定期間のブランクやバイアスがかかっていた。これは、チェーホフの弟子であり、演出家・女優として活躍したクネーベリが 1967 年に出版した著作内の以下の記述からも明らかである。「チェーホフの創作活動については、今でも十分に研究されていない。彼は、自分の創作活動の功績を長年正しく評価できなくするような、自分にとって悲劇となるような行いをした。ミハイル・チェーホフは祖国を捨てた亡命者となったのだ」(Кнебель, 1967. С. 57.)。

こと、スタニスラフスキーの言う「想像」より広義の意味を持つのではないかということまでは論じられた。しかし、チェーホフがいかに「想像」という概念を定義するに至ったかというプロセスや、晩年に形成された演技論にどう繋がるのかということについてはまだ論じられていない。そのため本稿ではまず、チェーホフがどのような過程を経て「想像」という概念を形成するに至ったのかを、時代ごとの彼の演劇活動を通して検証する。その後、チェーホフが各時代で発見していった要素が最終的にどのような形で “イマジナリー・ボディ”というメソッドに組み込まれていったかを確認し、チェーホフの演技論形成過程についての一考察を示したい。

2. 演技における無意識の重要性

チェーホフは演技における無意識の重要性を、師であるスタニスラフスキーだけでなく実際の舞台経験から学んだ。それは、彼が絶賛された演技の中に、自らが意図して行ったものではなく偶然に“出来てしまった”ものが含まれていたという経験がもとになっている。例えば、1927 年 1 月、レニングラード・アカデミー・ドラマ劇場の俳優たちとゴーゴリの「査察官」を演じた時のこと、フレスタコフを演じるチェーホフが座る小道具の椅子が不具合で壊れてしまうというハプニングがあった。その時、チェーホフは「慌てることなく、そこから脱出するのに気まずそうにすることもなかった。むしろ逆に、彼はこのハプニングをまるで贈り物や大きな幸運であるかのように受け入れ、大胆に積極的に即興を始めたのだ。まず、彼は肘掛椅子にさらに深く無理やり入り込んだ。滑稽にもがく細い手と脚だけが見えた [8]」。この演技は、「ペテルブルグの“十四等官”が、肘掛椅子にはまり込むように自分のついたウソにはまってしまい、その中で頼りなさ気にじたばたしている[8]」様子を絶妙に表現したと絶賛された。また、別のエピソードもある。「私はラッキーだった。私が見たものは演出家も俳優自身も想定外のもので、単なる偶然だった。チェーホフがマリヤ・アントーノヴナの前にひざまづき愛を説くシーンで、彼のズボンの裾についている紐が切れてしまったのだ。細身のズボンはつっぱり、紐が切れたためにズボンの片方は上にあがってしまっている。皆、立ちすくんだ。どうなってしまうのだろう？ フレスタコフはまだ出番があり、何も起こらなかったようなふりはできない。チェーホフはどうしたか？彼は長いこと引きちぎられたズボンの紐を見つめ、その後、色っぽく市長の娘を見つめた。そして、またズボンの紐を。チェーホフは優雅に紐を引きちぎると、上品に、しかしどこか滑稽な足取りで、片方がまくれ上がったズボンのまま窓の方に近寄った。窓際にはゼラニウムの植木鉢があり、チェーホフはその花の枝に蝶々結びを作ったのだ。私は感動で真っ赤になり、拍手して、隣の人に敬語を使うのも忘れて叫んでいた。『あり得ない！ねぇ、天才的だろ！』[9]」。他にも、700 ルーブルのスイカを正方形に空中に指で描い

[8] Громов, 1970. С. 91.
[9] Жаров, 1967. С. 143-144.

たり[10]、「洪水」のフレーザー役で稽古では一度も出てこなかったユダヤ訛りが突然出てきたり[11]と、無意識下で行われた即興の記録が残っている。重要なことは、チェーホフが意図してこれらの演技を行なったわけではないということだ。ハプニングの例はもちろん、他の例も稽古中には一度も見られなかった、舞台上で瞬間的に生み出された演技であったことが確認されている[12]。このようにチェーホフは、周囲に絶賛された自身の演技の中には自分が意図的に行なったものだけでなく無意識的に出て来たものがあるということを確認した。この経験から、彼は演技における無意識の重要性を学んでいった。

3. モスクワでの試み

3. 1 スタジオでの実験 ―無意識への直接的なアプローチ―

演技における無意識の重要性を理解したチェーホフは、無意識が偶発的に生み出す演技を意識的に生み出すことができないか実験を始めた。実験が行われたのは、1918 年にチェーホフが自宅に開いた私設スタジオである。このスタジオで学び、後に著名な女優・演出家となったマリヤ・クネーベリは、スタジオでの授業はエチュードが中心となっていたと述べている。エチュードとは即興演技の一種で、人物の基本的な特徴(性別・年齢など)、性格、置かれた状況など演技の外枠部分だけを設定し、残りは自由に演技するというものだ。チェーホフ・スタジオでは、以下のようなエチュードが行われた。“精神病棟で患者が強迫観念に囚われ怯えている”、“夫が妻を捨てようとしている”、“木の実をもごうとしたら突然毒蛇が現れた”。これらのエチュードは、内容的には普通でこれといった特徴はない。しかし、チェーホフが工夫したのはエチュードが行われる過程だった。彼は、演じる俳優のそばで次の行動を指示し、瞬間的に演じさせるというアプローチを選択した。その様子は、以下のクネーベリの記述から生き生きと伝わってくる。「『君はエレベーターの中に入る』と、チェーホフはスタジオに入ったばかりの私に言った（私は入団したのだ)。ドアを閉める（閉めた)。『スタニスラフスキーのところへ行くところだ。君の朗読を聞きたいらしい。詩の練習をする。不安はあるが嬉しくもある。今からスタニスラフスキーに会うのだ。手には花束を持っている。上にあがって。バラが落ちたよ。気をつけて。棘が刺さらないように。もう 1 度詩の練習をする。さあ、エレベーターのボタンを押そう。6 階だ。（私はボタンを押すジェスチャーをした。しかし、その時、チェーホフの慌てた声がした)。ボタンがない。どうしたことだろう？どこにあるのだろう？もしかすると、反対側かな？君は空っぽの箱の中に入ってしまった！（まだ何もわかっていなかったが、私は不安になった)。どうしよう？』と彼は突然慌てふためいて言った。『エレベーターよ、上がってくれ！落ちていく！出て！すぐに出るんだ！』。（しかし、私が動こうとすると、チェーホフ

---

[10] Рудницкий, 1984. С. 17.
[11] Чехов, 1995, Т. 1. С. 12.
[12] それぞれの演技の後、チェーホフは演出のヴァフタンゴフや共演者のモスクヴィンから「一体どうやって思いついたのか？」と尋ねられたが、「気がついたら口から出ていた」「突然そう思った」と無意識の行動であったことを説明している。

がすぐそばにいてドアを開けようとしていた）　彼は言った。『怖がらないで。助けてあげるから。ドアは閉まっている。鍵のないドアを閉めてしまったんだ。みんな、どうして座ったままなんだ？』と、チェーホフはスタジオ生たちに叫んだ。『彼女を救うんだ！駆け上がれ！エレベーターを止めろ。もしかすると、上には誰かいるかもしれない。寝て。床に寝転んで…（私はもう何も話せなかった。恐怖のあまり気絶したのである）』[13]」。このようにチェーホフは、演じる俳優の横に立ち、次の行動を指示したり状況が変わったことを知らせたりした。これは、考える間が与えられなければ“無意識”的に反応せざるを得ないと、チェーホフが考えたためである。つまり、チェーホフは意図的に無意識を働かせるアプローチ法を模索していたということだ。しかし、忘れてならないのは、意図的にコントロールできるようになるという課題である。先に引用したクネーベリの体験で、彼女は恐怖のあまり気絶してしまった。その後、チェーホフは彼女に無意識にすべてを委ねてしまうということは「雑な自然主義[13]」であり、状況によっては「芸術とは全く関係のないヒステリー[13]」に陥る危険性があると説いている。

以上のように、モスクワでスタジオ活動を行なっていた時のチェーホフは、考える間が与えられず瞬間的に反応するように演じれば、無意識に働きかけることが可能になるのではないかと考えていた。ここでの対象は無意識そのものであり、当時のチェーホフは無意識に直接的にアプローチする方法を選択している。しかし、この方法はチェーホフにはできてもスタジオ生たちには上手く適合せず、クネーベリは「課題の多くは難しく、上手くいかないエチュードの数が多かった[14]」と回想している。チェーホフの試みは課題を多く残したまま、1921 年のスタジオ閉鎖とともに一時中断された。

3．2　劇「ハムレット」の稽古時の実験　－身体から無意識への間接的なアプローチ－

スタジオ活動で、無意識への直接的なアプローチに限界を感じたチェーホフは、次に身体行動から無意識へと間接的にアプローチする方法を考案する。これは、1924 年に初演を迎えた劇「ハムレット[15]」の稽古時に実験されたもので、「ボール」と名付けられていた。スタジオでは、瞬間的に反応することで無意識を呼び起こそうとしたが、ここでは物理的な刺激を加えることで無意識にアプローチしようする方法が試みられた。具体的には、ボールを投げながら台詞を発するというもので、物理的な刺激および課題を加えることで、余計な緊張や意識から自己を解放するという趣旨のものだった。スタジオを卒業し、チェーホフと同じ第一スタジオに入団したクネーベリは、このトレーニング法について以下のように述べている。「チェーホフがテクストを声に出して読み、私たちは声には出さず、た

---

[13] Кнебель, 1967. С. 63.

[14] 同上、С. 62.

[15] 指導者であったスレルジツキーとヴァフタンゴフを相次いで亡くした第一スタジオが、新しい方向性を模索するために制作したのが劇「ハムレット」である。このような背景から、チェーホフも新たな実験を試みやすい状況にあったと言える。

だテク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。チェーホフは、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[16]」。ここで言う「自分の内面にわき上がる衝動」というのが、無意識のことである。俳優は役作りを行う際、頭で考え、その枠内にすべてを押えこもうとする傾向があることを、チェーホフは危惧していた。例えば、セリフの間やイントネーション、ジェスチャーの形や角度までも頭で決めてしまい、それを忠実に再現しようとする俳優がいるが、その方法で役作りを行うといかにもわざとらしい演技になるといった具合である。しかし、この“ボール”というトレーニング法を行うと、俳優は「驚くほど間抜けだが優雅かつコケティッシュな動作で[17]」ボールを投げたりするようになった。また、「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、丁寧に投げたりするようにもなった。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[17]」と評されている。つまり、単純にボールを投げて台詞を話しているだけにもかかわらず、無声映画にも見え得る“演技”が成り立ちつつある状態に導かれているということである。また、実際の体験者が「無言の、しかし驚くほど満ち足りた交流が生まれた[17]」と感想を述べていることから、舞台に必要不可欠な共演者どうしの交流も生み出す可能性を秘めていることも確認できる。これは、スタジオ活動時代に行なった、無意識への直接的なアプローチでは見られなかった効果である。

スタジオでの試みと劇「ハムレット」の稽古時の試みを比較し、チェーホフは無意識へ直接働きかけるのではなく、物理的な行動という新たな過程を加えた方がより高い効果が得られることを確認した。彼は実際に演じたハムレット役の演技について、「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[18]」と述べている。ここで、“自動的に”と書かれているのが無意識のことである。つまり、動きを抑えるという物理的な過程を経ることで、無意識へのアプローチに成功したと主張していると言える。

4. イギリスでの試み

4. 1 身体感覚への気づき

モスクワでの試みで、無意識には直接働きかけるよりも間接的に働きかけた方が有効であることをチェーホフは明らかにした。似たような考えは以前からスタニスラフスキーも説いていたが、彼はこの時点でまだ明確な方法を確立するには至っていなかった。スタニスラフスキーが動作を通して無意識に働きかける身体行動メソッドに本格的に取り組んだのは 1930 年代のことであり、チェーホフは師より一足先にその手がかりを手にしたことになる。以降、チェーホフの興味は身体そのものに向けられていく。これは、身体を通し

[16] Чехов, 1995. Т. 2. С. 189.
[17] Кнебель, 1967. С. 128.
[18] Громов, 1970. С. 115.

て無意識に働きかけることが有効ならば、身体そのものが変われば無意識を介して生まれる心理にもまた変化が生じるのではないかと、チェーホフが考えたためである。1936 年に開設されたイギリス南部ダーティントンのスタジオでは、様々な身体訓練教育が試みられている。ここでは、その身体訓練法について論じる前に、まずまたチェーホフ個人の身体感覚について検証したい。

俳優にとって身体感覚とはいかなるものか。よく例に挙げられるのは、俳優にとって身体とは音楽家にとっての楽器のようなものであるということである。俳優は、自らの表現媒体となる身体を知り尽くし、自由にコントロールできなければならない。チェーホフは、元来その能力に長けていた方であり、アクロバティック的な動きを得意としていた。彼にとっては激しい動きも苦にはならず、「大体どの役を演じても動き回っている[19]」と評されることもあったほどだ。最も有名なのが「査察官」のフレスタコフ役での演技で、ゴーゴリが原作に書いた「考えなしに話し、行動する。何か一つのことに絶え間なく注意を向けているということができない。話は脈絡がなく、言葉は突発的に飛ぶように口から出てくる」[20]という人物描写を、チェーホフは体重を感じさせない軽やかな動きで表現した。この演技については、以下のような批評が残されている。「チェーホフのフレスタコフの中で、最も見惚れたのは、その軽さである。行動における軽やかさ、(中略) チェーホフ以前も以後も、ドラマ劇において、あんなにも身体の無重力さを印象づけるような俳優を見ることはなかった[21]」。「チェーホフはすでに歩いていなかった。彼は飛んでいたのだ。飛び跳ね、そして踊っていた[22]」。「煙草を勧め、ろうそくを持って行ったかと思うと、ろうそくに火が届きそうになった瞬間、それを片づけてみる。ルカー・ルーキッチ(『査察官』の中の登場人物 : 筆者注)が煙草を逆さまにくわえているのを見て本気で喜びつつ、老人が金髪女性と黒髪女性に関するいかがわしい話に赤面するのを面白がったりした[23]」。「腹ぺこのフレスタコフは気を紛らわすために、ホテルの窓から通行人につばを吐いたり、熱情のラブシーンで椅子の脚を噛んだり、市長登場のシーンで恐怖にかられ市長夫人のふんわりしたスカートの下に隠れたり、“700 ルーブル”のスイカを正方形に空中に指で描いたりした[24]」。これらの批評でも指摘されているように、チェーホフは役の内面的な性格づけを外的な動作で表現しようと試みている。

このようにチェーホフの身体感覚は、比較的優れたものだった。しかし、俳優はスポーツ選手とは異なり、単純に身体能力が優れていることが良い演技を生み出すとは限らない。先に、チェーホフは喜劇から悲劇、若者から老人までと実に幅広い役を持ち役としていたと述べた。彼は、これら多様な特徴を持つ役を演じていく中で、役の心理的なリズムを身

---

19 Громов, 1970. С. 113.
20 Гоголь, 1959. Т. 4, С. 9.
21 Кнебель, 1967. С. 100.
22 同上、С. 104.
23 同上、С. 105.
24 Рудницкий, 1984. С. 17.

体的なリズムに置き換えるということを学んでいった。例えば、軽薄なフレスタコフ役には身軽で俊敏な動き、苦悩に満ちたハムレットには抑制された落ち着いた動きといった具合である。チェーホフのハムレット役は、彼にしては珍しく動きが抑えられており、同僚たちは驚いたという証言が残っている[25]。正反対の性質を持つ役を幅広く演じていくことで、チェーホフはそれぞれの役に見合った身体行動・身体感覚があることを学んでいった。また、これらの要素が身体面だけでなく心理面にも影響を及ぼすことは、先に述べたスタジオ活動や「ハムレット」の稽古から実証済みである。身体と心理の密接な関係に確信を得たチェーホフは、元来身体感覚が優れていたことも手伝って、次に身体そのものを対象とするトレーニング法を考案していくこととなる。

4．2 新たな身体訓練法 ―身体への直接的なアプローチ―

チェーホフは自身の舞台での経験をふまえ、身体そのものを対象とする新たなトレーニング法を研究し始めた。その中には、シュタイナーが考案したオイリュトミーやダルクローズが提唱したリトミックといったものも含まれていた。チェーホフは、これらの新たな手法をイギリスでのスタジオ活動に個別の授業として取り入れた。オイリュトミーとリトミックはどちらもリズムを重視する舞踊であり、オイリュトミーでは言語と身体行動、リトミックでは音楽と身体行動の相関関係が基盤となっている。両者には目に見えないものを可視化するという共通点があり、チェーホフが興味を持ったきっかけもそこにあった。つまり、チェーホフはこれらの舞踊理論を応用して、役の心理という目に見えないものをいかに目に見える動作で表すかという方法論を模索していたということである。また、チェーホフはダンサーが持つ独自の身体感覚にも興味を抱いていた。それゆえ、チェーホフ・スタジオの生徒たちは新しい舞踊の形を模索していたクルト・ヨースの授業にも参加している。チェーホフの狙いは、スタジオ生たちが今まで「習ってきた動きとスタイルをすべて忘れ[26]」、新たな身体的感覚を習得することだった。授業にアクロバットを取り入れることも、「慣れ親しんだポーズを変え、新しい動作の可能性を見つけるため[27]」であったと主張している。

身体感覚についてチェーホフがイギリス時代に新たに学んだことは、東洋特有の心身の捉え方である。ヨーロッパなどキリスト教圏では、どうしても精神が肉体に勝るという感覚が捨てきれない。一方、東洋の基本的な考え方では、精神と肉体の間には優劣がつけられておらず互いに影響し合っている。当時のイギリスはインドを植民地として持っており、東洋の芸術や哲学についての関心が高かった。チェーホフをイギリスに招いたエルムハースト夫妻もインドのタゴールの哲学に強い影響を受け、仕事を共にしている。タゴールはチェーホフがスタジオ活動を行なっていたダーティントンにも招かれているため、チェー

---

[25] Громов, 1970. С. 113.
[26] Бюклинг, 2000. С. 256.
[27] Запись Д. Херст, 1936. (T. Arts. Drama. A. Chekhov Theatre Studio. Correspondence. DHR).

ホフ自身がタゴールと交流を持ったと考えられるし、チェーホフ自身「西側の人間は、東洋からたくさんのことを学ぶべきだ[28]」と書き残している。また、彼はインドの古典舞踊家であるシャンカルの公演を見た時にも「若いダンサーは奇跡だ！彼を見た時、私は天にも昇る心地だった。最高の芸術だ[29]」と絶賛している。チェーホフは後に、シャンカルを特別講師として招き、自分のスタジオ生たちを直接指導するよう依頼している。

こうした経験をへて、チェーホフは新たな身体感覚を自身の演技メソッドに組み込んでいった。それは、心理の方が肉体より崇高なものであるというヨーロッパの伝統的な考え方とは異なり、身体そのものが心理の高みまで引き上げられる可能性を示唆するものだった。実際に、チェーホフの新たな身体訓練法の授業を受けたスタジオ生ポール・ロジャース[30]は、「授業のおかげで、身体の可能性に気がつくことができた[31]」と証言している。モスクワ時代、チェーホフはあくまで無意識に働きかける媒体として身体を捉えていた。しかし、自身の舞台での経験や世界の様々な舞踊に触れることによって、身体そのものに興味を持つようになった。チェーホフが新たに学んだこの身体感覚は、彼の生み出す演技メソッドにおいても重要な意味を持つようになる。

4．3 イマジナリー・ボディの発案　－“身体”と身体と心理の融合－

イギリスで異文化に触れることにより、チェーホフの身体への興味は変化していった。無意識に働きかける手段としてではなく身体そのものを研究し始めた彼は、ダンサーにはダンサーの身体、俳優には俳優の身体があることを発見する。この発見は次第に、役ごとの身体という考え方に発展していった。これは、衣服を着脱するように身体を着脱できないかという、チェーホフ独自の発想がもとになっている。例えば、人間は年齢、性別、生活様式などによって着用する衣服が異なる。また、同じ人であっても結婚式に列席するときと子どもと一緒にスポーツをするときではまったく別の格好をするものである。チェーホフは身体そのものを研究していく過程で、それぞれの役はどのような身体を持っているかを考えるようになり、その身体を衣服のように自分の身体にまとえないかと考えるようになった。彼は、以下のように説明する。「怠け者で（精神的にも肉体的にも）愚鈍で緩慢という性格的特徴を持つ人物を、舞台上で演じないといけないと想像してみてほしい。その人物の身体は肉付きが良く不恰好で、身長は低く、肩や腕はだらんと垂れ下がっている。あなたは、この人物を想像の中で創り出す[32]」。このように、役の性格的特徴に基づいたら新たな“身体”づくりをチェーホフは提唱している。注目すべきは、この役のための“身体”は俳優の実際の身体とは必ずしも似ていないという点である。チェーホフはこう続ける。「その身体は、あなたのものとは似ていない。あなたより肉付きが良く、身長も低い。

---

[28] Письмо 6 марта 1936. (В архиве Жоржет Бонер).
[29] Письмо без даты июня 1936. (同上).
[30] ロジャースは後にプロの俳優となり、舞台・映画で活躍した。
[31] Бюклинг, 2000. С. 255.
[32] Чехов, 1995. Т. 2. С. 232.

腕はもしかするとあなたのものより長いかもしれない。そして、あなたのようには機敏に素早く動けないといった具合である[32]」。そして、このような新たな“身体”を作り出す利点は、動作を行うことで自然と心理が生まれたように、肉体が変わることで異なる心理状態が生み出されるという点にある。「この“新しい身体”の中で、あなたは自分を別人のように感じ始める。その身体は徐々に、あなた自身の身体のようにあなたに馴染んでくる。その身体に合った歩き方や話し方もものにできるようになる。この興味深くかつ簡潔な作業は、一歩ずつ、あなたがあなた自身としてではなく自らが表現する人物のように、正確に本物らしく行動したり話したりするように導いてくれる[32]」。このようにチェーホフは、俳優は役に適した新たな“身体”を作り出すことで、より役に適した心理状態を作り出せると信じていた。

チェーホフは、この“身体”の利用方法について以下のように述べている。「稽古を行う際、想像の中で創り出された役の生活を集中的に観察していると、まるでそのプロセスに参加するかのように、自分の身体が無意識にごくわずかに動き出すことに気がつくだろう。また、想像上の役が発する台詞を耳を澄まして聞く時にも、同じようなわずかな動きを声帯に感じるだろう。想像の中で、役の動きや声をより鮮明に見たり聞いたりすればするほど、実際の肉体や声帯もより強く反応する[33]」。つまりイマジナリー・ボディとは、役に適した“身体”を作り出し動かすことで、俳優の実際の身体に刺激を与え、実際の身体が刺激によって動くことで心理状態に変化を生じさせるという、身体と心理の絶妙な相関関係にねらいを置くものであった。

スタニスラフスキー流のこれまでの演技法では、俳優は自らが持って生まれたものを最大限に活用して演技することが前提であり、俳優は自らが持つ身体的特徴から逃れることができなかった。しかし、チェーホフが新たに考案したイマジナリー・ボディというメソッドでは、俳優は自らが持つ身体的特徴から解放され、自分とはかけ離れた身体特徴を持つ役であってもリアルに演じることができる。チェーホフはモスクワ時代から考えていた無意識への間接的なアプローチを基礎に、身体そのものを作り変えることで多様な心理を生み出すというイマジナリー・ボディという新しい演技法を確立させた。イマジナリー・ボディは、「最後までリボー止まりであった[34]」スタニスラフスキーのシステムを発展させ、当時はまだ疑心暗鬼の目で見られていた無意識を積極的に活用する演技法であったと言える。

5. 結論

チェーホフはモスクワ時代に無意識の重要性を学び、無意識には直接的なアプローチよりも身体を通した間接的なアプローチが有効であることを自らの演劇経験から実証した。次にチェーホフが興味を持ったのは、無意識に働きかける媒体となる身体が変わればその

[33] Чехов, 1995. Т. 2. С. 230.
[34] Билинсик, 1990. С. 304.

刺激により生まれる心理状態にも変化があらわれるのかという問題であった。この時点ですでに、「査察官」のフレスタコフ役、「ハムレット」でのハムレット役の演技などの検証の結果、動作の性質によって生まれる心理の性質が変化することは明らかになっていた。では、動作ではなく、動作を生み出す身体そのものが変われば何が起きるか。チェーホフは、この疑問を解決するために身体そのものを変化させようと、オイリュトミー、リトミック、前衛舞踊など身体のあり方を変えるためのトレーニング法を取り入れた。そして、その最終形態として編み出されたのが想像上の身体、イマジナリー・ボディである。イマジナリー・ボディは、想像で作られた役の“身体”、俳優の実際の身体、その両方を通して生み出される心理を、総合的にとらえた身体と心理の融合からなるメソッドである。ここには、チェーホフがモスクワ時代に学んだ無意識の重要性、無意識へのアプローチ法、イギリス時代に学んだ身体と精神の同位性、新たな身体訓練法など、時間の経過だけでなく他文化に触れることで発展していった要素が多く組み込まれている。現代でこそ、無意識の存在もその有用性も周知のものとなっているが、チェーホフが生きた時代はフロイトが提唱したばかりで、演劇界はおろか医学界でさえ疑問視されていた。チェーホフは自分の実体験からいち早くその重要性に気づき、無意識の世界を自らの演技メソッドに取り入れた。これは、唯物論を提唱していたソ連政府の下では決して許されなかった試みであり、皮肉にもチェーホフは母国から離れることで自らの演技論を完成させるに至ったと言える。

今後の課題として、チェーホフの言う無意識や想像の世界が、彼が影響を受けたとされるシュタイナーの理論とどれほど関連性があるのかを検証していきたい。身体面での訓練において、チェーホフがシュタイナー考案のオイリュトミーを広く活用していたことは明らかにされつつあるが、心理面においてはどれほどの影響を受けたいたのか。シュタイナーの理論はチェーホフの演技論にまで食い込むものだったのか、もしくはモスクワ時代の弟子が主張するように、あくまで私生活レベルでの精神統一に利用されていただけだったのかなど、シュタイナーからの影響について探っていきたい。

参考文献

Бабочкин, Б. А. В театре и кино. М.: Искусство, 1968.

Билинсик, Я. С. Непокорное Искусство. Л.: Советский писатель, 1990.

Бюклинг, Л. Михаил Чехов в западном театре и кино. С-П.: Академический проект, 2000.

Гоголь, Н. В. Собрание сочинений в шесть томах. М.: Художественная литература, 1959. Т. 4.

Громов, В. А. Михаил Чехов. М.: Искусство, 1970.
Жаров, М. Жизнь, театр, кино. М.: Искусство, 1967.
Кириллов, А. А. Театр и театральная система Михаила Чехова. С-П. 2008.
Кнебель, М.О. Вся жизнь. М.: ВТО, 1967.
Рудницкий, К. Л. Реальность и образность. М.: Наука, 1984.
Ходасевич, В. Ф. Колеблемый треножник. М.: Советский писатель, 1991.
Чехов Михаил Александрович : Литературное наследие : В 2 т. М.: Искусство, 1995. Т. 1, 2.
Black, L. C. (1987) *Mikhail Chekhov as actor, director, and teacher,* UMI Research Press, Michigan.
堀江新二「個人的個性(ЛИЧНОСТЬ)・非個人的個性(ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ)と三つの意識 ー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。