

| | |
|--------------|---|
| Title | キーワードから振り返るミハイル・チェーホフの生涯 : Л е г к о с т ь (Feeling of ease) |
| Author(s) | 西田, 容子 |
| Citation | 言語文化共同研究プロジェクト. 2019, 2018, p. 43-52 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://doi.org/10.18910/72695 |
| rights | |
| Note | |

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

キーワードから振り返るミハイル・チェーホフの生涯 —— “Легкость (Feeling of ease)” ——

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世紀前半のロシア演劇を代表する俳優の一人であり、当時から現代まで引き継がれる演技メソッドを考案した教育者でもある。1912年から母国ロシアで演劇活動を始めた彼は、ディケンズの『炉端のこおろぎ』のケイレブ役(1914)、ゴーゴリの『査察官』のフレスタコフ役(1921)、シェイクスピアの『ハムレット』のハムレット役(1924)など、劇のジャンルや役の年齢・性格にとらわれず、幅広く多様な役を演じた。師でありロシア演劇の祖ともいえるスタニスラフスキーもその才能は認めており、「私のシステムで演じるなら、ミハイル・チェーホフのように演じれば良い」²とチェーホフについて言及を残している。1928年に政治的理由で母国を後にしてからは、ドイツ、フランス、ラトビア、リトアニア、イギリス、アメリカと世界各地で演劇活動を続けた。特に、ドイツ、イギリス、アメリカでは自身の演劇スタジオを開設し、次世代育成のための教育活動に力を入れた³。このチェーホフ・スタジオからは、後にイギリスで著名な俳優となるポール・ロジャースや映画「王様と私」で知られるユル・ブリンナーなどが輩出された。また、教育活動に従事だけでなく俳優として映画に出演することもあり、ヒッチコック監督の映画「白い恐怖」(1945)ではアカデミー助演男優賞にノミネートされている。

このように東ヨーロッパ、西ヨーロッパ、アメリカで演劇活動を行なったチェーホフの演技メソッドは、現代においても世界各地で活用されている。ロシアの演劇大学では彼の考案した演技メソッド専門の授業が行われているし、ヨーロッパ全土に渡る非営利組織“マイケル・チェーホフ・ヨーロッパ”はドイツ、イスラエルなどで精力的にワークショップを行なっている。また、アメリカにはチェーホフの生徒であったジョアンナ・メルリン率いる非営利団体“MICHA”やレナード・ペティト率いる“マイケル・チェーホフ・アク

¹ 英語表記は、Mikhail Aleksandrovich Chekhov。ロシア語表記は、Михаил Александрович Чехов。日本語ではマイケル・チェーホフと表記されることもある。同姓の近親者に著名人が複数いるが、以後“チェーホフ”と表記されたものはすべて、ミハイル・チェーホフを指すものとする。

² Кнебель, 1967. С. 58.

³ イギリス、アメリカではこの教育活動は功を奏し、スタジオでのレッスンだけではなく、公演活動も行った。代表的な上演演目はドストエフスキーの『悪霊』を翻案した「とりつかれた人々」(1939)、シェイクスピアの『十二夜』(1940)などである。

ディング・スタジオ”が設立され、ミハイル・チェーホフ・メソッドを用いた俳優教育が実践されている。日本でもミハイル・チェーホフに対する関心は近年さらに高まっており、この春、先に挙げた“ミハイル・チェーホフ・ヨーロッパ”からウルリッヒ・マイヤー・ホーシュを招聘しワークショップが行われるほか、日本人の若手講師が海外で学んだチェーホフ・メソッドを教えたりする活動も行われている。また、表立って“チェーホフ”と銘打っていないワークショップ内でもミハイル・チェーホフ・メソッドについての言及が認められるなど⁴、今後ますますの発展が期待できる。

ミハイル・チェーホフが亡くなってから 60 年以上の歳月が経ち、一時はその名が聞かれなくなることもあったが、21 世紀の今日では再びチェーホフに注目が集まってきている。近年のワークショップの開催頻度を見ても、彼が現代演劇に未だ刺激を与え続けていることは疑いない。ミハイル・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理解するだけでなく、今後の演劇界発展のためにも重要なことだと言える。

1.2 先行研究および本稿の目標

実践の現場では今後の発展を期待され注目を集めているミハイル・チェーホフだが、学術研究の面においては今後研究されるべき余地を多く残している。チェーホフに関する先行研究は決して多くはなく、その主たる原因は師であるスタニスラフスキーに注目が集中してしまったこと、活動場所が世界各方面に渡ったため研究に必要な情報・資料が拡散してしまったことなどが考えられる。チェーホフとスタニスラフスキーは、時代も出生地も近いと、彼らの演技システムは大差ないと誤解されることが多い。しかし、レントゲン、精神分析、飛行機や自動車の発明など、学術面においても人々の日常生活においてもめまぐるしく変化した 20 世紀前半における 30 年の差は著しいものがある。また、出生国こそ同じではあるが、チェーホフとスタニスラフスキーには活動場所の違いがある。チェーホフは西ヨーロッパ・アメリカでも演劇活動を行っており、“閉ざされた”国であったソ連で活動するスタニスラフスキーがよくは知りえなかった西側の思想や概念も身をもって体験している。確かに、2000 年を越したあたりから、スタニスラフスキーにはないチェーホフ独自の演技論を分析する試みがなされてはきた。アメリカのチェンバレン (Chamberlain, 2003) は、スタニスラフスキー・システムではなくチェーホフ・メソッドには確認できる“オカルト”という要素について論じている。これは 20 世紀前半のソ連では危険視されていたオーストリアの思想家ルドルフ・シュタイナーが提唱する人智学からヒントを得たもので、当時は科学的に証明されていなかった無意識や靈感といったものをチェーホフがどのように演技の役作りに活用していたかを明らかにするものである。また堀江 (2007) は、チェーホフはスタニスラフスキーの説く“Фантазия (Fantasy)”という概念に、独自

⁴ 2015 年秋に京都で行われたアンドレイ・マーグーチー（ロシア功労芸術家。サンクトペテルブルクのボリショイ・ドラマ劇場の芸術監督）のワークショップ、2018 年夏に大阪で行われたセルゲイ・チェルカフスキーのワークショップでは、レッスン中にミハイル・チェーホフ・メソッドへの言及が確認できた。

のニュアンスを付け加えていたと主張している。師であるスタニスラフスキーは“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)”にはユングの説く集合的無意識の概念が含まれていたということが論文内で示されている。しかし、これらの研究はまだ端緒についたばかりで、今後さらなる研究は必須であると言える。また、活動場所が多岐に渡り資料が拡散してしまったという問題については、全研究者が未だ同様に抱える問題であると言えるだろう⁵。とはいえ、ロシア(ソ連)時代、ヨーロッパ時代、アメリカ時代の各時代においては、先行研究のおかげで多くのことが明らかになりつつある。ブラック(Black, 1987)は、英語で刊行されたチェーホフの著作、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・テープを主な研究対象とし、晩年におけるチェーホフの演劇活動を明らかにした。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利用しているのは彼女だけで、西側に移ってからのチェーホフの演劇観を知る貴重な手がかりとなっている。ビュックリング(Бюклинг, 2000)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、チェーホフのヨーロッパ・アメリカにおける演劇活動の詳細を明らかにした。イギリス南部のダーティントンに開設され、アメリカへと引き継がれたチェーホフの演劇スタジオの生徒たちに直接行ったインタビューは、いつどこでどのような公演を行ったかという単なる史実だけでなく、当時のチェーホフの生活環境や精神状態から彼の演劇観を探る助けとなっている。キリーロフ(Кириллов, 2008)は、ロシア(含ソ連)時代にチェーホフが演じた役をすべて列挙し、ロシアでの彼の演劇活動の全貌を明らかにした。チェーホフがモスクワ芸術座に入団する前にペテルブルグのスヴォーリン演劇学校やスヴォーリン(現マールイ)劇場で演じた小さな役柄についても言及しているところは注目に値する。

しかし、これらの先行研究はチェーホフの全生涯を総括的に研究したのではなく、チェーホフが最終的にどのような演劇観を持ちどのような演技を後世に残していきたくったのかということを明確にはしていない。本稿では、先行研究で明らかになったことを踏まえ、チェーホフの全生涯を“Легкость (Feeling of ease)”というキーワードから再考する。すでに、彼のメソッドについては同じキーワードで分析を試みたが、本稿ではテキストとして書き残された演技メソッドだけでなく、チェーホフの演劇活動、人生そのものを対象

⁵ アメリカの演劇研究者であるブラック(Black)は、英語の資料をもとに論文を作成しており、チェーホフの母語であったロシア語の資料については言及していない。チェーホフ自身の著作物に関しても、ロシア語の出版物ではなく英語の翻訳のみを採用している。また、一定期間チェーホフが居住していたにもかかわらず、ドイツ語、フランス語の資料が引用されることはほとんどないことも言語面での障壁と言えるだろう。さらに、チェーホフの母国ロシアでは、彼が亡命した1928年から1970年代までの間、政治的理由からその名がタブー視されていた。その間、チェーホフ研究は表立ってなされておらず、その後の研究にも一切のバイアスがかかっていなかったとは言いがたい。この点については、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確認できる。「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.)。

とする。ロシア（ソ連）、ドイツ、フランス、ラトビア、リトアニア、イギリス、アメリカと、言語も文化も異なる国々で、チェーホフが演劇活動を続けられた秘密は何だったのか。金銭面での援助や運といった表面的な理由ではなく、チェーホフの内面に深く関わる理由の一つを本稿で提示することを目標としたい。

2. “Легкость (Feeling of ease)”

2017年に発表した拙稿⁶では、チェーホフが書き残した演技論を“Легкость (Feeling of ease)”をキーワードに再検討した。“Легкость (Feeling of ease)”という単語は、辞書本来の意味では「軽さ」という意味を持つ。「私たちが仕事をする際、重要なことは легкостьである⁷」や「Легкостьは、真の創作のもっとも重要な特徴である⁸」というチェーホフ自身の言葉から、彼がこの単語を重要視していたことはすぐに確認できたが、全テキストを洗い直しその用法を分類分けして分析した結果、以下のことが明らかとなった。チェーホフは“Легкость (Feeling of ease)”という単語に、辞書の定義にはなかった“自由”というニュアンスを含ませて使用していたということである。チェーホフの説く“Легкость (Feeling of ease)”とは、簡潔に定義すれば「何ものにも縛られない状態」である。演技論のテキスト内においては、自分の体重や緊張など演技の妨げになり得るものから“解放”され、“自由”の境地に到達することが“Легкость (Feeling of ease)”の極地であると結論づけることができた。

では、チェーホフはどのように“Легкость (Feeling of ease)”という単語に、本来はなかった“自由”というニュアンスを付け加えたのだろうか。本稿では、チェーホフの人生を“Легкость (Feeling of ease)”というキーワードで振り返ることによって、彼の中で“Легкость (Feeling of ease)”がいかに重要な意味を持っていたことなのかを示したい。人生の転機に度々“Легкость (Feeling of ease)”に助けられることがあったからこそ、晩年、演技論をテキストとして書き残す際に、チェーホフはこの言葉を意図的に選択し特別な意味を込めたのではないだろうか。章をあらため、モスクワ時代、ヨーロッパ・アメリカ時代と順番に、どのような時期にどのような“Легкость (Feeling of ease)”と出会うことがあったのかを論じていこう。

3. モスクワ時代

3.1 意識からの解放 一無意識

チェーホフがまず“Легкость (Feeling of ease)”を体感したのは、1915年に初演を迎えた劇「洪水」のゲネプロの時である。「洪水」は、ヴァフタンゴフが演出した劇で、チェ

⁶ 西田容子「キーワードから分析するミハイル・チェーホフの演技メソッド—“Легкость (Feeling of ease)”—」『表象と文化』言語文化プロジェクト 2016、大阪大学、2017年、51-60頁。

⁷ Чехов, М.А. 1995, Т. 2. С. 398.

⁸ Чехов, М.А. 1995, Т. 1. С. 324.

注7同様、キーワードとなる“Легкость”という単語はあえてロシア語のまま残すこととする。

ーホフはユダヤ人投機家のフレーザーという役を演じる予定だった。しかし、稽古は決して順調には行かず、チャーホフは役作りに悩んでいた。以下は、チャーホフ自身の言葉である。『洪水』や『エリック十四世』の時は、稽古中ほとんどずっと“役作り”で悩んでいた。演出のヴァフタンゴフは、絶望していた⁹。チャーホフとヴァフタンゴフはどうかして演技のヒントを得ようと、当時モスクワにあった違法の闇取引場にまで顔を出すようになっていた。結局、何のヒントを迎えられないままゲネプロを迎えるのだが、舞台裏のチャーホフの様子は惨憺たるものだった。ヴァフタンゴフは、チャーホフの様子についてこう語っている。「楽屋にチャーホフに会いに行きメイクをした彼を見た時、私には気に入らないことがあった。それは、彼が不安そうだったからというわけではない。俳優が皆不安になるのは当たり前だ。チャーホフはその時、意気消沈し心ここに在らずといった感じだったのだ。(中略)私は憤慨して、肩をすくめることしかできなかった。チャーホフの出番は迫っていたが、もう惨事にしかならないことはわかっていた。どうせ、彼は舞台には立てないだろう¹⁰」。当時の様子については別の証言もある。以下は、チャーホフの生徒のマリヤ・クネーベリの回想である。『洪水』の初期の稽古時、チャーホフはひどい精神状態にあった。理由のない恐怖に襲われたり、途方もなく母親のことを心配したりしていた。時には、かなり変わった行動を取ることもあった。このことは演劇界ですでに広く噂になっており、その事実もチャーホフの気分を一層暗くするのだった。(中略)ヴァフタンゴフは舞台裏ですでにメイクをしたチャーホフに出会ったが、チャーホフは顔面蒼白で震えていた。声も出すのもやっとなんか言っただけで、彼はこう言った。『ジューニャ、怒らないでくれ。フレーザー役をどう演じれば良いのかわからないんだ』。(中略)あの時ほど怒り狂ったことはない、ヴァフタンゴフは私たちに語った。(中略)後にチャーホフは、ヴァフタンゴフの目は恐ろしいものだったと語っている¹¹。しかし、実際の舞台は大成功をおさめた。「チャーホフは水を得た魚のようだった！台詞という台詞が堂々と自信を持って軽々と流れ出るように発せられ、いつもこんな風に稽古していたのだと思わせるほど、性格づけもぶれずにきっちりと固定されていた¹⁰」。スタニスラフスキーは、この成功の秘訣を無意識だと説明した¹¹。ヴァフタンゴフもチャーホフの演技を見た後、「無意識とは、おどろくべきことをやってのけるものだ！¹⁰」と証言している。また、チャーホフ自身も当時を回想して、『洪水』の上演時、無意識はより大きな力を発揮した。フレーザー役の形象そのものが変わったばかりか、観客の前に初めて現れた時、フレーザーは突然ユダヤ人になったのだ！そして、ずっとユダヤ人のままだった⁹」という言葉を残している。

この無意識こそが、“Легкость (Feeling of ease)” が形を変えたものだと筆者は考える。先に、“Легкость (Feeling of ease)” は「何ものにも縛られない状態」であると定義した。「洪水」の稽古時、チャーホフは意識にがんじがらめになっていた。実際、彼はフレーザ

⁹ Чехов, 1995, Т. 1. С. 229.

¹⁰ Кнебель, 1967. С. 86.

¹¹ Чехов, 1995, Т. 1. С. 12.

一役の役作りが上手いかず、闇取引場に「フレイザー役に合った“型”¹⁰⁾」を探しに行っている。演劇における“型”とは様々なものがあるが、20世紀前半のロシアにおいては、“型”とは忌み嫌われるものであり¹²⁾、この時のチェーホフはよほど追い詰められていたと考えられる。しかし、チェーホフは紋切り型の“型”やこう演じなければならないという意識から解放され“Легкость (Feeling of ease)”を感じることで、「洪水」のフレイザー役を自分のものにした。フレイザー役はチェーホフの当たり役となり、回想録の中でも度々逸話が登場する。無意識という要素は後のチェーホフの演技論に大きな影響を与えたことから、“Легкость (Feeling of ease)”が重要な役割を担っていることは疑いない。

3.2 固定概念からの解放 —現代性—

次に、チェーホフが“Легкость (Feeling of ease)”の重大さに気がついたのは、モスクワで『ハムレット』に出演していた時のことである。当時は21世紀の現代とは違い、まだ古典は古典らしく上演されていた。つまり、時代考証をしっかりと行い、ハムレットは昔の(少なくとも作品が書かれた17世紀よりも前の)デンマークの王子らしい格好をし、それらしい台詞回しと所作を身につけていなければならなかった。舞台上の時代は戯曲の設定に忠実であるべきで、俳優本人が生きる時代(チェーホフの場合は20世紀)を引きずったままでは本当のハムレットとはみなされなかった。現代のように、古典の時代設定を変更したり、ロックやパンクといった他ジャンルと融合して新しい『ハムレット』を作り出したりするということは、チェーホフが生きた時代には考えられないことだった。しかしチェーホフは、この時代にすでに古典が持つ新たな可能性を主張していた。彼は、以下のように述べている。「現在、『時代に適応することについて』多くのことが語られているが、『適応する』ということがどういうことなのかについてはまったく理解されていない！私は、現代には必要ない『ハムレット』を演じていると非難されることが頻繁にある。しかし問題なのは、『ハムレット』や他の古典戯曲なのだろうか？¹³⁾

まずは、『ハムレット』を演じることが時代遅れだと批判されていたことに注目してみよう。20世紀初頭あたりから、イプセンやチェーホフといった劇作家に恵まれた演劇界は、“現代”を生きる劇作家が書いた戯曲を“現代”を生きる舞台人が演出・上演するということが「現代性」だと考えていたふしがある。よってチェーホフが受けた批判は、17世紀に書かれた『ハムレット』はすでに時代遅れであり、20世紀に上演する戯曲としては相応しくないという意味であったと推測できる。しかし、チェーホフは古典の中にも現代に通ずるテーマが盛り込まれていると主張し、以下のように書き残している。「古典作品の偉大さは、時代の枠を越え、来るべき時代の人々の関心についてすでにその作品内で言及して

¹²⁾ スタニスラフスキーは、これまでの紋切り型の演技から脱却しようと、己の中から役を見出す新たな手法を模索していた。当時のロシア演劇界において、“型”とは日本の歌舞伎界などの“型”とは違い、固定されたパターンの“いかにも”で“わざとらしい”演技を指していたと言える。

¹³⁾ Чехов, 1995, T. 1. С. 117.

いるということにある。このような古典は、私たちがその息の根を止め見捨ててしまわない限り、再び命を取り戻しわれわれの言葉で話しかけてくることだろう¹⁴。チャーホフは古典作品内の設定という表面的な縛りから解放されることで、古典に新たな命を与えようとしていた。この考えはその後引き継がれ、ヨーロッパ・アメリカに渡ってからの彼の上演作品選びにも大きな影響を与えている¹⁵。既存の固定概念から解放されるという“Легкость (Feeling of ease)”を想起させる考え方は、生涯を通してチャーホフの劇作品に対する基本的なスタンスになった。

4. ヨーロッパ・アメリカ時代

4.1 自分という枠からの解放 —イマジナリー・ボディ—

シェイクスピアの時代は、劇作家が俳優一人ひとりに当て書きをするのが普通だった。スタニスラフスキーは、俳優個人の中に役を探すよう主張した。アプローチ法は異なるが、どちらの場合にも重要となるのは俳優その人の個性である。チャーホフの知る今までの演劇では、俳優＝役であり、両者は表裏一体の関係にあった。しかし、彼はこのような演劇に限界を感じるようになり、俳優と役を別個の人間として捉えてはどうだろうと考えるようになった。チャーホフは、想像の中で“役”という俳優とは別の人間を作り出し、彼にたくさん質問をすることで役作りを行おうとした。チャーホフは、この方法を「質疑応答法¹⁶」と呼んでいる。後に、チャーホフはこのテクニックをさらに応用し、イマジナリー・ボディという新たな演技法を提唱した。本章では、このイマジナリー・ボディにも“Легкость (Feeling of ease)”の概念が確認できるということを明らかにしたい。

イマジナリー・ボディとは、端的に言ってしまえば、“役の身体”である。チャーホフは、演じる者＝俳優、演じられる者＝役という演劇の基本的な考えを発展させ、演じる者の身体＝俳優の身体、演じられるものの身体＝役の身体という公式を打ち出した。もちろん実際には、俳優と役は同一人物であるから、舞台上に存在する身体は一体しかない。そこで彼は、物理的には存在しない役の身体の方を「イマジナリー（想像上の）・ボディ」と名付けることにした。イマジナリー・ボディは、その名の通り、想像世界の中で作られる。しかし、俳優個人と異なる役固有の性質・性格を帯びるほどリアルに作られなければならない。チャーホフは、イマジナリー・ボディについて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さ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。その精神

¹⁴ Чехов, 1995, T. 1. С. 118.

¹⁵ チャーホフはその後さらに考えを発展させ、時代設定や国の別を明確に言及しない寓話にこそ、人類の普遍的なメッセージが語られていると考えるようになる。イギリス南部のダーティントンに開設されたチャーホフ・スタジオではヤン・ライニアの『黄金の馬』が毎日の演技訓練に用いられるようになった。また、ジョン・ショッペルの『2人の王』や『年老いた王』（作者不明）といった童話も積極的に上演されている。

¹⁶ Чехов, 1995, T. 2. С. 231

的・肉体的特徴のすべてをひっくるめてこの人物を具現化するために、あなたは どうする だろう？自らの肉体の代わりに、役のために創り出した別の身体を想像することだろう¹⁷。このように、まずは役の外見的特徴を挙げ、その特徴を持った別の身体を想像世界の中で可能な限りリアルに作り上げる。この身体は、以下のチェーホフの言葉のように俳優自身の身体とは似ていなくても良い。「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。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、あなたのように機敏に素早く動けないといった具合である¹⁷」。

チェーホフが学んできたこれまでのスタニスラフスキー流の演技法では、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った。シェイクスピア時代の当て書きと比べれば俳優自身の個性の割合はやや減ったと言えるが、出発点はあくまで俳優本人であり、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、チェーホフが提唱したイマジナリー・ボディを用いれば、俳優は自らが持つ身体的特徴から解放される。実際、チェーホフはハイアーマンの『“希望号”の難破』のコブス役(1913)、アントン・チェーホフの『桜の園』のエピホードフ役(1914)、ディケンズの『炉端のおろぎ』(1914)と、老人を演じることに定評があった。まだ20代だったチェーホフが、舞台上で「どんどん目が見えなくなり、耳が聞こえなくなり、周囲の人間を困らせ、一言耳にする度に何と言ったかを聞き直そうとしたりする¹⁸」様子は、自らの若い肉体から解放され老人の肉体を自分の肉体として演技していたからに他ならない。イマジナリー・ボディは、チェーホフ独自の演技論で、スタニスラフスキー・システムにはなかったものの一つである。ここでも自分の枠から解放されるという“Легкость (Feeling of ease)”が重要な役割を担っている。

4.2 文化的コードからの解放 —インターナショナル・シアター—

様々なものから脱皮するように解放されていったチェーホフが、最終的に目指したものはインターナショナル・シアターだった。ビュックリングは、チェーホフが理想としたこのインターナショナル・シアターを「全人類に共通する志向や人間の性質といったものを、ジェスチャー、リズム、動きといった表現方法で伝えるシンボリックな舞台芸術¹⁹」と定義している。ここで重要なことは、演劇の基本要素の一つである“台詞”が排除されていることである。この背景には、チェーホフがモスクワで体験したハビマー劇団のゲネプロが影響を及ぼしていると考えられる。ハビマー劇団とはヴァフタンゴフが一時期演出をつとめていたユダヤ人劇団で、チェーホフはヴァフタンゴフの頼みで非公開のゲネプロを見に行ったことがあった。当時の様子を、チェーホフは以下のように書き残している。「言葉がわからないのに舞台上で何が起きているかが理解できると、私は稽古中に何度か自分の

¹⁷ Чехов, 1995, Т. 2. С. 232.

¹⁸ Громов, 1970. С. 27.

¹⁹ Бюклинг, 2000. С. 238-239.

感動をヴァフタンゴフに伝えた。彼は私の賛辞など気にもとめない感じで、稽古が終わるのを黙って待っていた。終演の幕が下りると、ヴァフタンゴフはそのまま俳優たちを観客席に呼び集めた。(中略)彼は皆の前で私に、舞台上で起きたすべてのことがわかったかと尋ねた。私は、ヘブライ語を知らないからいくつかのシーンはわからないままだったと答えた。(中略)ヴァフタンゴフは、俳優たちの方に向き直るとこう言った。『劇中、チェーホフが理解できなかったところがあったが、それは言語の問題ではなく君たちの演技が悪かったためである。良い演技は、どんな言語で演じようと、あらゆる人に伝わるものだ。今、チェーホフが挙げたすべてのシーンをもう一度稽古することとする』²⁰。この体験を通して、チェーホフは以下のことを痛感したと続けている。「俳優が、劇作家の書いたテキストの意味内容に頼るのを止め、俳優としての自らの魂の中に表現方法を模索する時、演技一つでどれほど多くのことが可能になるのか、そのことに私自身驚かされた²⁰」。

全人類を観客とするインターナショナル・シアターの設立を目指したチェーホフは、この後、台詞(言語)に頼らない演技方法を模索していく。たとえば、ダルクローズのリトミックやシュタイナーのオイリュトミーを応用し、口から発する言語ではない身体言語で観客に舞台上で起きていることを伝えようとしたりした。また、演目についても寓話を積極的に採用するようになった。その背景には、特定の時代や文化に依拠することのない、全人類に理解可能なテーマを扱いたいというチェーホフの強い希望があった。インターナショナル・シアターとは、ロシア、ヨーロッパ、アメリカと世界各地で演劇活動を続けてきたチェーホフが、その集大成として打ち出した未来の演劇の形である。ここにも、特定の文化的コードから解放されるという“*Легкость (Feeling of ease)*”が確認できる。

5. 結論

本稿では、“*Легкость (Feeling of ease)*”をキーワードにチェーホフの演劇生活を振り返った。その結果、転機というべき重要な局面で、彼が“*Легкость (Feeling of ease)*”を体感していたことが明らかになった。チェーホフの演技論の根幹ともいうべき無意識を発見した時に感じた“*Легкость (Feeling of ease)*”、後に演出家となるチェーホフが初めて自らの演出志向について自覚した時に感じた“*Легкость (Feeling of ease)*”、チェーホフ独自の演技法の一つとなるイマジナリー・ボディの基本的な考え方となる自らの枠から解放されるという“*Легкость (Feeling of ease)*”、長い間演劇活動を続けてきたチェーホフが最終的に理想としたインターナショナル・シアターにおける特定の文化的コードからの解放を意味する“*Легкость (Feeling of ease)*”。多様な“*Легкость (Feeling of ease)*”があったが、すべてに共通することは「解放」や「自由」といった概念である。

母国ソ連を追われた後、言語も文化も異なる国々で、チェーホフが演劇活動を続けられた秘密は、彼が“*Легкость (Feeling of ease)*”を持ち続けたからだと筆者は考える。ドイ

²⁰ Чехов, 1995, Т. 1. С. 142.

ソでは、演劇を崇高な芸術と考える母国とは異なりキャバレーやミュージカルといった娯楽性の強いものも積極的に取り入れられており、その違いに驚き落胆した。イギリスでは、「民族を超えたユートピア²¹」を演劇の力で実現させようとしていたエルムハースト夫妻のもと、ロシア風ではないグローバルな演劇活動を目標とした。アメリカのハリウッドでは、イギリス人のヒッチコック監督、スウェーデン人のイングリッド・バーグマン、アメリカ人のグレゴリー・ペックと様々な人種の芸術家と仕事をともにした。これらの過程は、ミハイル・チェーホフがロシアから“解放”される過程であったとも言える。もちろん、チェーホフが生涯ロシアを愛し、師であるスタニスラフスキーを尊敬し続けたことは疑いない²²。しかし、文化の異なる外国で演劇活動を続けるためには、ロシアからの一種の“脱皮”が必要であったことは当然と言える。チェーホフの名が現代においてもこれほど知れ渡っている理由は、チェーホフが自らのアイデンティティの一部でもあるロシア文化を含め、既存の考え方に縛られることなく常に新しいものを追い求めたことにある。あらゆるものから解放され、自らの目指す演劇に向かって邁進するその姿勢こそ“Легкость (Feeling of ease)”を体現している。チェーホフにとって“Легкость (Feeling of ease)”とは、演技論内の重要な用語というだけでなく、彼の生涯を振り返る時に一貫して現れる重要なキーワードであったと言えよう。

主要参考文献

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

²¹ Бюклинг, 2000. С. 224.

²² チェーホフはロシア(ソ連)を後にしてからも、自身の授業内でスタニスラフスキーの教えについて言及している。また、アメリカで公開されたセルゲイ・エイゼンシュテインの映画「イワン雷帝」(1944)におけるロシア式の演技法についても解説を行うなど、母国への興味を失っていないことが確認できる(Бюклинг, 2000. С. 283, 400-401.)。