



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：エヴゲニー・ヴァフタンゴフからの影響
Author(s)	西田, 容子
Citation	言語文化共同研究プロジェクト. 2020, 2019, p. 47-56
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/77075
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 —エヴゲニー・ヴァフタンゴフからの影響—

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る。生まれはサンクト・ペテルブルグだが、スタニスラフスキーに師事しモスクワ芸術座の看板俳優の一人となった。若い頃から劇のジャンルや役の年齢・性格にとらわれず幅広く役をこなし、ディケンズの『炉端のおおろぎ』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)などを演じた。「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と評され将来を嘱望されたが、1928年に政治的抑圧を理由に母国を去る。ロシア(ソ連)出国後はドイツ、フランス、ラトビア、リトアニア、イギリス、アメリカと拠点を移し、俳優としてだけでなく教育者としても活動を行なった³。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ている。チェーホフが考案したメソッドは、現在でも世界各地の実践現場で活用されている⁴。ここ日本でも近年では定期的にワークショップが開催されるようになり、昨年春にはチェーホフの孫弟子が講師として招かれた。本国ロシアでは、昨年冬よりモスクワのモダン劇場で、チェーホフを題材とした劇⁵が上演されている他、テレビ番組で特集が組まれるなど、メソッドだけでなく人物としてのチェーホフにも注目が集まってきている。

ミハイル・チェーホフは政治的な理由で母国を後にしたため、長年「亡命者」として扱

¹ 英語表記は、Mikhail Aleksandrovich Chekhov。ロシア語表記は、Михаил Александрович Чехов。日本語では英語の発音に順じ、“マイケル”・チェーホフと表記されることもある。

² Виноградская, 1971. С. 362.

³ ドイツでの教育活動は小規模なもので終わってしまったが、イギリス、アメリカでは成功を収め、劇の上演も行った。代表的な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。

⁴ ロシアの演劇大学ではチェーホフ・メソッド専門の授業が行われている他、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直弟子のジョアンナ・マーリン率いる非営利団体“MICHNA”やレナード・ペティット率いる“マイケル・チェーホフ・アクティング・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行われている。

⁵ 劇「Ничего, что я Чехов?»は、2019年2月8日に初演を迎えた。エカテリーナ・ナルツィゾヴァ＝シュブノヴァ原作、ユーリー・グリモフ演出。

われてきた。彼の名は 1970 年代までタブー視され、その活動は正当に評価されていない⁶。しかし、研究者・実践者たちの根気強い活動のおかげで、現代では再び日の目を浴びるようになってきた。近年の注目度から考えると、彼の功績が現代演劇にとって有益なことは疑いない。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、現代演劇発展のためにも必要なことだと言える。

1. 2 先行研究および本稿の目標

ミハイル・チェーホフに関する先行研究は、決して多くはない。現代においても実践の現場でこそ大きな注目を集めているが、学術研究の面においては多くの課題を残している。その主たる原因は、チェーホフの活動場所が世界各地に渡ったことにある。母国ロシア（ソ連）では一種の言論統制が行われ、西ヨーロッパ・アメリカでは外国人のチェーホフよりも自国の演劇人に注目が集まったことは想像に難くない。ゆえに、先行研究ではチェーホフの軌跡を追ひ、その活動の全貌を明らかにすることが第一の課題となった。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、いつでも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サンクト・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ものではない。ブラックとビュックリングはロシア時代についてはほとんど言及していないし、逆にキリーロフはイギリス・ヨーロッパ時代については研究対象から外している。また、チェーホフの演劇活動を細部に至るまで明らかにすることが目的のため、何年にどこで誰と何をしたかという史実は明らかになっているが、それぞれの活動がチェーホフの演劇観や演

⁶ 1928 年から 1970 年代までの間、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いえない。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は、亡命によってチェーホフは正しく評価されなくなったと述べている（Кнебель, 1967. С. 57.）。

技メソッドにどのような影響を与えたのかというところまでは掘り下げられていない。とはいえ、2000 年を越したあたりからは、チェーホフの演技論そのものに切り込む研究も見られるようになってきた。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捉え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。

本稿ではこれらの先行研究をもとに、チェーホフが晩年に書き残した演技メソッドを再考したい。具体的には、1921 年にモスクワ芸術座で上演された『査察官』でのチェーホフの役作り・舞台上での演技を考察し、これらの演劇活動がヨーロッパ・アメリカ時代に執筆され始めた彼の演技メソッドにどのように組み込まれていくかを考察する。『査察官』については先行研究においてキリーロフとビュックリングが言及しているが、どちらもあくまでチェーホフが演じた多くの役の一つとして扱っており深く考察はされていない⁷。本稿では、先行研究では扱われなかった稽古中の様子も視野に入れ、チェーホフのフレスコフ役での演技を論じる。また、役作りの過程にはチェーホフの親友とも言えるエヴゲニー・ヴァフタンゴフからの影響があったことを検証し、その影響が晩年のメソッド作成時まで残っていたことを確認する。一般にチェーホフの生涯は二分され、ロシア時代はスタニスラフスキーのもと自然主義の俳優として舞台に立ち、亡命後は制約のないヨーロッパ・アメリカで自由に演出・教育活動を行なったと解釈される。この見解を真っ向から否定したいわけではないが、チェーホフの根幹にはいつも“ロシア”があったのだということ、ヨーロッパ・アメリカ時代の演劇活動とロシア時代の演劇活動は切り離して考えるべきものではなく、ロシア時代があったからこそヨーロッパ・アメリカでの教育活動が可能になったのだということを示すことを本稿の目標とする。

2. フレスタコフ役における演技

2.1 チェーホフの役作りとヴァフタンゴフの演劇的志向

⁷ ビュックリングはフレスタコフ役こそチェーホフの最良の役の一つであると主張している。その際、メイエルホリドやエフロスなど同時代人の劇評を引用しているが、それ以上の考察は見られない（Бюклинг, 2000. С. 18.）。また、キリーロフは、チェーホフがフレスタコフ役で見せた身体性の高い演技や即興こそが彼の演技の独自性であり魅力であると主張しているが、あくまで舞台上の演技のみを対象としており稽古のプロセスには言及していない（Кириллов, 2008. С. 64-67.）。

1836年にサンクト・ペテルブルグのアレクサンドリンスキー劇場で初演を迎えたゴーゴリの戯曲『査察官』は、観客からすると抱腹絶倒の喜劇だが、演者からすると課題の多い厄介な作品である。特に、主役の一人であるフレスタコフ役は奇想天外な人物であり、彼をいかに“リアル”に観客を置いてきぼりにせず演じるかが上演成功の鍵となる⁸。チャーホフが演じるより前は、同役はヴォードヴィル的に解釈されることが多く、道化のように演じられてきた。1860年に同役を演じた俳優のヴェインベルグの記述からは、フレスタコフ役の演技にはある種お決まりのパターンがあり、役者たちは同じところでイントネーションを変え、同じような動きをしていたことが確認できる⁹。チャーホフはこの演じ方に疑問を抱き、今一度原作に立ち帰ろうとした。以下は、彼自身の言葉である。「私は、フレスタコフをゴーゴリ的に演じようと確信している。(中略) ゴーゴリ自身がわれわれに与えたものに、何も付け足しはしない¹⁰」。彼のこの決意は強固で、稽古中、台詞だけでなくゴーゴリ特有の言い回しや句読点など原作の細かな点にまで注意が払われていたことが確認されている¹¹。また、稽古だけでなく舞台上でも原作が遵守されたことは、当時随一と呼ばれた芸術批評研究者のルドニツキーの劇評が証明してくれている¹²。

このように終始原作に忠実な姿勢を貫いたチャーホフだったが、実現までのプロセスは至難の道だった。当時の様子を、クネーベリは以下のように表現している。「コンスタンチン・セルゲエーヴィッチ（スタニスラフスキーのこと-筆者注）が自分のことを信用してくれていないと思える、辛い時期がチャーホフにはあった。スタニスラフスキーがゴーゴリの中に何を見出したのか、チャーホフにはどうしても理解できなかったのだ¹³」。チャーホフが問題を解決するきっかけとなったのは、親友のエヴゲニー・ヴァフタンゴフの存在であった。ヴァフタンゴフはチャーホフより8つ年上の演出家であり、後のヴァフタンゴフ劇場の創始者となる人物である。彼はモスクワ芸術座の『査察官』には直接関わってはいなかったが、同時期にチャーホフを主演として『エリック十四世』の稽古を行っていた。ヴァフタンゴフの弟子で後に著名な演出家・俳優となったザヴァーツキーは、2人の関係性について以下のように書き残している。「ワフターンゴフがチャーホフのどこに影響を与え、チャーホフがワフターンゴフのどこに影響を与えたのか理解に苦しむことがあった。彼らはお互いに補足しあい、自分の空想力、創造的独自性、情熱を分かちあっていた。われわれとのレッスンでワフターンゴフがチャーホフをそっくり真似ているとしか思えないようなことをわれわれに示してみせることもあった。一方チャーホフもそのもっとも見事

⁸ 原作者のゴーゴリは、フレスタコフ役について以下のように書き残している。「戯曲全体を通して、市長より難しい役がある。フレスタコフだ。(中略) ホラ吹きややくざ者を演じる時のような、平凡な道化芝居で演じられたらたまったものではない。(中略) 果たして、この役を演じられる俳優がいるだろうか。フレスタコフ役は、ペテルブルグの初演でも良くなかった。この役を演じるには、確固たる才能が必要なのだ」(Гоголь, 1959. Т.6.)。

⁹ Вейнберг, 1964.

¹⁰ Письмо М.А.Чехова к М.Л.Курскому, 1985. С. 196-197.

¹¹ Чехов, 1995. Т. 1. С. 14.

¹² Рудницкий, 1966. Т. 2. С. 33.

¹³ Кнебель, 1967. С. 96.

な役をワフターンゴフの演出で演じているし、モスクワ芸術座の『検察官』のフレスタコフでさえ、その役作りに際してはワフターンゴフが手助けをしている¹⁴。また、チェーホフの弟子のクネーベリも 2 人の関係性を「この上ない類似性¹⁵」と表現している。モスクワ芸術座が地方公演に出向く際、ヴァフタンゴフとチェーホフが同室にされることが多かったことから 2 人の親密さは窺い知れる。筆者は、チェーホフのフレスタコフ役での成功の裏には、ヴァフタンゴフの助力、より正確に言えば彼の芸術的志向があったと考える。ヴァフタンゴフは、当時の主流であったスタニスラフスキー的な演技に疑問を持っていた。彼の言うスタニスラフスキー的な演技とは、端的に言ってしまえば「自然主義的」な演技のことである¹⁶。18 世紀の貴族演劇における、カツラや付け鼻を用いたいかにも“わざとらしい”演技に限界を感じたスタニスラフスキーは、より自然に見える、生活をそのまま舞台上に上げたような演技を初期の頃は目指していた。しかし、スタニスラフスキーが 18 世紀流の演技に限界を感じたように、彼より一世代若かったヴァフタンゴフはすでにスタニスラフスキー流の演技にも改善点があると感じていた。また、当時スタニスラフスキーと双璧をなしていたメイエルホリドに関しても、ヴァフタンゴフは疑問を感じていた。彼の目には、スタニスラフスキーは心理に偏りすぎメイエルホリドは身体に偏りすぎていると映っていた。ヴァフタンゴフは、「メイエルホリドは決して<今日>を感じてはいなかった。彼は<明日>を感じていたのである。スタニスラフスキーは決して<明日>を感じたことはなく、ただ<今日>のみを感じていた。ところが明日の日に<今日>を感じ、今日の日に<明日>を感じる必要があるのだ¹⁷」と主張し、これら両者の融合を理想としていた。両者の融合とはすなわち、心身の融合である。スタニスラフスキーもメイエルホリドも決して心理と身体のどちらかを切り捨てようとしていたわけではないということは今日の研究の成果から明らかになっているが、それでもやはりそれぞれが「心理」と「身体」を出発点にしており、「心身」の両方を同時に扱おうとしなかったことは明白である。ヴァフタンゴフは「心身」を同時に訓練し、新しい演技法を提唱しようとしていた。チェーホフは、新しい道を模索するヴァフタンゴフにもっとも近い場所にいた。彼は、ヴァフタンゴフから新しい演技法を教わることで、自身の最良の役と言われたフレスタコフへのアプローチを決定したと言える。

2. 2 稽古の様子と舞台上での演技

ヴァフタンゴフが役作りの際に重視したのは、「役の本質」を見極めるということだった。彼は、従来の自然主義的演技では戯曲内で起こることすべてが舞台上で再現されてしまい

¹⁴ ワフターンゴフ、1990 年、254 頁。

¹⁵ Чехов, 1995. Т. 2. С. 527.

¹⁶ あくまで、1920 年代前半までのスタニスラフスキーの演技をヴァフタンゴフがどのように理解していたかということ。スタニスラフスキーは当時、新しい演技法を模索中であり、ヴァフタンゴフは夭折したためその後のスタニスラフスキーの発見については知る由もない。

¹⁷ ワフターンゴフ、1990 年、180 頁。

「時には瑣末な細部まで示してしまう¹⁸」恐れがあると考えていた。チェーホフは当時、ヴァフタンゴフほどはっきりとした芸術的志向は持ち合わせていなかったが、ヴァフタンゴフのことを以下のように評している。「ヴァフタンゴフは、演出家にとって必要不可欠の特質を持っていた。彼は、役の本質を俳優に示してみせることができた。役全体を見せることも、俳優の代わりに役を演じることもなかった。彼はただ役の大まかなアウトラインを示し演じてみせるのだった。(中略)『エリック十四世』を作っていた時も、ヴァフタンゴフは同じようにエリック役のアウトラインを示してみせた。(中略)ヴァフタンゴフの演技を見た後、彼が演じてみせなかったあらゆるディテールや劇全体までもが私の中で明白となった¹⁹」。『エリック十四世』と『査察官』の稽古は同時期におこなわれていたため、先に引用したザヴァーツキーの証言通り、それぞれの稽古内容がお互いを補足し合っていたことは想像に難くない。チェーホフは、『エリック十四世』の稽古時に学んだ「役の本質」を見極めるというプロセスを『査察官』に応用し始めた。

フレスタコフ役の本質を掴むために、チェーホフが利用したのがエチュードである。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である。ゴーゴリの原作に忠実であろうとしたチェーホフは、『『何か特定の思いに集中できる状態にない』全てのものに対する“猿的な”興味(二重括弧内はゴーゴリ自身の言葉)²⁰』という外枠を設定し、“子ども”のエチュードを始めた。エチュードを行ったのは、当時チェーホフが自宅に実験的に開いた演劇スタジオである。スタジオ生でもあったクネーベリは、この“子ども”のエチュードについて、以下のように書き残している。「チェーホフは唇を半分開いたまま、目をおどけさせ、まるくなったまま静止していた。そしてこの後、ばかげた行為が洪水のようにあふれ出たのだ。彼は、空中に指で私たちの中の誰かに手紙を書いていた。異常とも思えるほど落ち着かない様子で返事を待ち、誰かが返事をするような素振りをみせると、自分はすでに部屋中の寄木細工の板を数えるのに忙しくしていた。また、私たちに目をつむらせ、誰がどんな目の色をしていたか当ててるのに夢中になったりもしていた²⁰」。チェーホフはこのエチュードを通し、「1つの対象物から次の対象物へと注意を移動させる電光石火の素早さ²¹」にこそ、フレスタコフ役の本質があると考えた。この素早さは、「両手両腕を使って目にも留まらぬ素早い動きをし、まるで両手両腕を振り上げると同時に、指や両肘、両肩までも震わせているかのよう²¹」なジェスチャーで表現された。

舞台上の演技でも、この素早い動きは活用された。「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・ルーキッチが煙草を逆さまにくわえているのを見て本気で喜んだかと思うと、老人が金髪女

¹⁸ ヴァフタンゴフ、1990年、186頁。

¹⁹ Чехов, 1995. Т. 1. С. 75.

²⁰ Кнебель, 1967. С. 97.

²¹ 同上、С. 100.

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²²。「チャーホフの演じるフレスタコフは、分刻みで生きている。そのため、落ち込んだり元気になったり、またはその逆という感情の移行が突発的である²³」。「チャーホフの演技には、連想の無秩序さがはっきりと出ている。(中略) すぐに興奮したかと思うと、それと同じ速度で冷めてしまう。興奮して、恐れも想像内で大きくなっていく(市長とのシーンである)。絶えず“考えをこころろ変えて”、それにつれて動きも変わる²⁴」。これらの劇評からは、チャーホフが忙しなく舞台上を走り回っている様子がよく伝わってくる。

フレスタコフ役でのチャーホフの演技は、絶賛された²⁵。批評家で詩人のホダセーヴィッチは、「M.A.チャーホフが初めてフレスタコフの特質を理解し具現化したのである。(中略) チャーホフは一時代を築き上げたと言える。なぜなら、“チャーホフ以降”は“チャーホフまで”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²⁶」と結論づけた。先行研究でキリーロフが指摘しているように、チャーホフには並はずれた身体能力があり、その能力が高く評価されたことは事実である。しかし、器用に動いてみせるだけでは観客を感心させることはできても感動させることはできない。観客がチャーホフの演技に感動したのは、彼がヴァフタンゴフから教わった「役の本質を動きで見せる」という心身同時の稽古法の結果に他ならない。これは、役の心理状態さえしっかり理解していればそれにつられて身体が自然と動くようになるといったスタニスラフスキー流の手法でも、身体のリズムさえしっかりしていれば役の心理は観客に伝わるというメイエルホリド流の演技でもない。ヴァフタンゴフとチャーホフは、役の本質を掴みそれを身体で表現してみる、心と身体を同時に稽古することで従来の演技法にはなかった新たな“リアル”を追求しようとした。

3. ミハイル・チャーホフ・メソッド “心理的ジェスチャー”

モスクワ時代、ヴァフタンゴフから新しい演技法の片鱗を見せられたチャーホフだったが、その内容はまだ漠然としておりきちんと公式化されていなかった。しかし、1946年に出版された彼の著作の中には、当時の教えが生きていると考えられるものがある。それが、“心理的ジェスチャー”である。チャーホフは、このメソッドについて以下のように説明している。「例えば、人間の言葉について熟考してみよう。次のような表現を話したり聞いたりするとき、私たちの中では何が起きているのだろうか。(中略) 問題にふれる (中略) これらの動詞は、何を物語っているのだろうか？ 特定の明確なジェスチャーについてである。そして、言語表現に隠されたこれらのジェスチャーを、私たちは心の中で行なっている²⁷」。

²² Кнебель, 1971. С. 392.

²³ Мацкин, 1984. С. 17.

²⁴ Данилов, 1934. С. 78.

²⁵ 具体的な評価は以下に詳しい。Мацкин, 1984. С. 13, Дикий, 1957. С. 319, Громов, 1970. С. 88, Кнебель, 1971. С. 385.

²⁶ Ховасевич, 1991. С. 575.

²⁷ Чехов, 1995. Т. 2. С. 190.

チェーホフの理論によると、“問題にふれる”というフレーズを耳にする時、私たちは問題そのものに物理的にふれることはできないが、心の中で日頃ものにふれるのと同じような動きで“問題にふれている”ということになる。注目すべきは、心の動きと身体の動きを一致させることができるということである。ここには、ヴァフタンゴフから学んだ心と身体の同時訓練というアイデアが組み込まれている。また、彼はこうも説明する。「心理的ジェスチャーは、役作りを行う俳優に大きな布に最初の自由な“木炭のデッサン”をする可能性を与えてくれる²⁷⁾。「役全体をものにするために心理的ジェスチャーを使用する²⁸⁾」。チェーホフのこの記述は、ヴァフタンゴフが『エリック十四世』の稽古中に示した「役の大まかなアウトライン²⁹⁾」を想起させる。どちらも、役の本質を簡潔なジェスチャーに集約しているうえ、このジェスチャーをものにできれば役全体への理解が深まるという共通点がある。

心理的ジェスチャーを用いて役作りを行うと、複雑な役の本質にまっすぐに切り込むことができる。その他の「詳細は、ひとりでにわきあがって²⁹⁾」くるので、細かく考え込む必要はない。チェーホフは、「この感覚は、種子の感覚と比較することができる²⁹⁾」と述べている。種子の感覚とは、彼の師であるスタニスラフスキーが提唱した演技法で、種子から植物を育てるように役作りを行うというものである³⁰⁾。植物の成長と同じく、時には文献を読んでみたり実生活の経験を役に当てはめてみたりと“水やり”や“剪定”が必要になる。この演技法では時間をかけて種子の成長を段階的に見守るプロセスこそが重要となる。つまり、チェーホフの提唱する直感的な演技法とは正反対のアプローチと言えるだろう。チェーホフは元来スタニスラフスキーに師事しており、自身も自分のメソッドは師のシステムを下地としていると言ってはばからないが、上記のように役作りのアプローチ法は、スタニスラフスキーよりもヴァフタンゴフから強く影響を受けていると言える。チェーホフ自身は、演技メソッド形成過程においてヴァフタンゴフの影響があったことは言及していないが、1920年代からの経緯を確認していくと、ヴァフタンゴフ流の演技法との共通点を確認できる。

4. 結論

本稿では、ミハイル・チェーホフが晩年に書き残した演技メソッドの形成過程を再考した。先行研究では、ロシア（ソ連）時代とヨーロッパ・アメリカ時代は分けて考えられるのが通例だが、筆者はロシア時代の経験にこそメソッド開発の鍵があると考え、エヴゲニー・ヴァフタンゴフの影響という点から考察した。その結果、心と身体を同時に訓練するという新しいアプローチが取られていたことが明らかになった。これは、当時の主流であ

²⁸⁾ Чехов, 1995. Т. 2. С. 192.

²⁹⁾ 同上, С. 139.

³⁰⁾ 種子となるのは、原作の戯曲や演じる俳優自身の資質など、それ等が内外の刺激を通じて成長し、やがて役（植物）になる。

ったスタニスラフスキー式の心理に重きを置いた演技法でもメイエルホリド式の身体を重視した演技法でもなかった。直感的な動きの中に役の本質を落とし込むというこの新たな演技法はチェーホフの役作りの大きな助けとなり、彼の最良の役と言われる『査察官』のフレスタコフ役の演技の中でも活用された。

ヴァフタンゴフとチェーホフは親友といっても良いほどの間柄であり、チェーホフは自伝の中でヴァフタンゴフとの思い出について書き残している。しかし、それは地方公演先のホテルで同室になった時に毎朝ゲームをしてふざけ合ったというエピソードや役作りのためにモスクワにある闇取引場に顔を出したといったような日常的なエピソードであり、具体的にヴァフタンゴフの演劇志向に感銘を受けたといったような言及は確認できない。チェーホフはペテルブルグの演劇学校での学びについても、「演劇学校で芸術を学んだとは言えない。私はただ素晴らしい教師陣を観察していただけだ。(中略)私は彼らから教わったのではなく、彼ら自身から学んだのである³¹」と書き残している。演劇学校の授業内容はまったくといって良いほど覚えておらず、試験前になると同級生からノートを借りていたというエピソードからも、チェーホフは頭で何かを分析するタイプではなく身体で本能的に学び取るタイプであったと推測できる。ヴァフタンゴフからの影響についても同じことで、チェーホフ自身は意識していたかどうかは不明だが、彼をつぶさに観察することで彼の演技法を自分のものにしていったと言える。

1920年代にモスクワで吸収し学んだことを、チェーホフは1940年代にアメリカでメソッドに関する著作として完成させた。その際、チェーホフ独自の要素も付け加え次世代育成の助けとなるよう課題も提示している。先行研究では、その見事な演技によりアクロバットの身体能力だけが注目されたフレスタコフ役での演技だったが、役作りの過程においてすでに晩年のチェーホフ・メソッドの出発点となるような要素が隠されていたことはこれまで論じてきた通りである。ロシア(ソ連)時代とヨーロッパ・アメリカ時代は決して断絶されたものではなく、前者の基礎があったからこそ後者は花開き、ミハイル・チェーホフ・メソッドは完成したのだと言える。

今後の課題として、チェーホフ・メソッドの他の要素についても同様のプロセスを検証してみたい。今回はヴァフタンゴフのみを取り上げたが、チェーホフの直接の師であったスタニスラフスキー、チェーホフが父のように慕っていたスレルジツキーについても分析を続けていきたいと考えている。

³¹ Чехов, 1995. Т. 1. С. 44-45.

主要参考文献

- Бюклинг, Л. Михаил Чехов в западном театре и кино. С-П.: Академический проект, 2000.
- Вейнберг, П.И. Литературные спектакли // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1964. Т. 1.
- Виноградская, И.Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского. М.: ВТО, 1971.
- Гоголь, Н.В. Собрание сочинений в шесть томах. М.: Художественная литература, 1959.
- Данилов, С.С. Ревизор на сцене. Л.: Художественная Литература, 1934.
- Дикий, А.Д. Повесть о театральной юности. М.: Искусство, 1957.
- Кириллов, А.А. Театр и театральная система Михаила Чехова. С-П. 2008.
- Кнебель, М.О. Вся жизнь. М.: ВТО, 1967.
- Кнебель, М.О. О том, что мне кажется особенно важным. М.: Искусство, 1971.
- Мацкин, А.П. На темы Гоголя. М.: Искусство, 1984.
- Письмо М.А. Чехова к М.Л. Курскому. Встречи с прошлым выпуск 2. М.: Советская Россия, 1985.
- Рудницкий, К.Л. История советского драматического театра. М.: Наука, 1966. Т. 2.
- Чехов Михаил Александрович : Литературное наследие : В 2 т. М.: Искусство, 1995. Т. 1, 2.
- Ховасевич, В.Ф. Колеблемый треножник. М.: Советский писатель, 1991.
- 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。
- ワフターンゴフ『演劇の革新』堀江新二訳、群像社、1990年。