OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	エチュード実践からわかるスタニスラフスキー・システムの継承と発展
Author(s)	枡井, 智英
Citation	演劇学論叢. 2023, 22, p. 83-100
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/96488
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

エチュード実践からわかる
スタニスラフスキー・システムの継承と発展

枡井　智英

はじめに

二〇一九年一二月の初旬にインターネット上で、演技において「エチュード」と「即興（インプロ）」の違いは何かという質問が散見された。その回答では、「エチュード」とスタニスラフスキーの関係に触れるものは、私の見た限りでは見当たらなかった。これは、とても興味深いことである。それは、現在の日本において「エチュード」が、一般的な即興とかなり近いものであると認識されていると感じたからである。「エチュード」は、スタニスラフスキーの『俳優修業』[1]の中でしばしば言及され、戦後の新劇界で実践されるようになった。そしてこの七〇年の間に、新劇のみならず、いわゆる小劇場、学生演劇、高校演劇の場でもしばしば使われる即興のエクササイズとして広がり、その定義も使用の目的も様々のようだ。この変遷について詳細に分析することは困難かもしれないが、少なくとも紹介された一九五〇年代の「エチュード」の理解と実践がどのようなものであったかを検証することは可能であろう。エチュードは、スタニスラフスキー・システムの基本技術、いわゆる内面の技術と行動の関係について、理解し習得するための練習課題である。

この論文では、スタニスラフスキーによってもたらされた一九五〇年代の演技理論とエチュードの関係を検証する。そのうえで具体的な一九五〇年代のエチュードの実践例を中心に考察し、『俳優修業　第一部』にある内面の技術がどのように実践され、今日までどのように定着していったかを考えてみたい。

一．スタニスラフスキーのレガシー

スタニスラフスキーは、戦後の日本演劇界にもっとも影響を与えた海外の演出家・俳優の一人であることは議論の余地がない。八田元夫が入手したリー・ストラスバーグ監修の *ACTING: A Handbook Of The Stanislavski Method* (New York, Lear Publisher, 1947) という論文集から、特にラポポルト、スダコフ、ザハーヴァ、などの論文が、一九五一年に未来社から翻訳出版されたことを皮切りに、多くの翻訳書籍が出版され、一九五〇年代半ばには、スタニスラフスキー・ブームとまで言われるようになる。このようなことからも、彼の思想や理論が広く日本の演劇界に浸透していったことがわかる。この章では、スタニスラフスキーが、戦後新劇にもたらした、重要な演技に関する考えや実践を三つ紹介したい。それらは、演技＝行動、心身一元論、そしてエチュードについてである。

一―一　演技＝行動という理念

演技理論では、特に「演技＝行動」、つまり―俳優は、舞台において目的をもって行動しなければならない―という単純明瞭な概念が、戦後の新劇界に広く共有されていった。それまでは、演技を語るとき、動きとセリフを分けて考える傾向があり、この二つを「行動」とまとめることは、あまりなかったように思われる。セリフと動きも行動の一部であるという考えは、当時の新劇にとってはかなり新鮮なことであったと思われる。

しかしながら、当時のヨーロッパでは状況がいささか異なる。というのも―俳優は、舞台において目的をもって行動しなければならない―という考えを発信したのは、スタニスラフスキーだけではなく、彼以前にすでにこの考えはヨーロッパである程度広がりを見せていた。スタニスラフスキーの英語の著書 *An Actor Prepares*（『俳優修業』がその翻訳本）が出版されたのは、一九三六年のことであるが、それ以前の一八九四年にフランスのフェルナン・ブリュンチエールは『演劇の法則』において、演劇は人物のたちの行動の意思を表現するものだと定義づけている。また、イギリスのジョージ・バーナード・ショーは *Plays Pleasant* の序文で、"No conflict, no drama（対立がなければドラマは成立しない）"という有名な言葉を残している。[2] この言葉は、直接演技に言及したものではないが、演劇には登場人物の目的を阻害する障壁が存在し、そこに対立や葛藤が生まれることを意味する。ショーが、ブリュンチエールの言説を直接的に、または間接的に伝え聞いていたかどうかは定か

でないが、すでに一九世紀末に、劇中の人物の行動の意志・目的が注目されていたことは事実である。

日本では、演劇の定義というと西洋理論ではフライタークの考えが引用されることはあっても[3]、ブリュンチエール引用されることは少なかったように思われる。このような日本の状況からも演技において、―俳優は、舞台において目的をもって行動しなければならない―、すなわち「演技＝行動」という考えは、かなり新鮮さがあり、新劇界にもインパクトが大きかったと想像できる。

一―二　心身一元論の浸透

すべての行動は、精神的（内面的）であるとともに、身体的（外面的）であるという考えもスタニスラフスキー・システムの需要とともに広まった。明確に特殊な動機を持つことにより俳優は行動できるというのは、まさに精神面（内面）と身体面（外面）のつながりが不可分であるという考えに基づいている。内面と外面のつながりに関して「有機的」という言葉が、スタニスラフスキー関連の書物でよく使われているが、新劇界でも演技を語るときに頻繁に使用されるようになっていった。『俳優修業　第一部』では、行動の動機づけ、豊かな想像力、与えられた状況の理解などの内面のコンディションを充実させて、外面的な行動と結びつけるといった思考が強調されているが、行動はすべて精神的であり身体的であるという考えも浸透していったように思われる。

新劇は、紋切り型という表現で大げさなジェスチャーを伴う演技や伝統芸能などの形式的演技に否定的であった。それは、非日常的と思われるような動きでは、内面の感情を伴わないと当時は考えていたからである。心身一元論という思考は、当時の彼らの考えと合致したものであり、心身が一致した自然と思われる演技は多くの新劇人の目標であった。

一―三　エチュード

エチュードは、ここまで述べた心身一元論をベースにすえ、「演技＝行動」というスタニスラフスキーの基本的考えを実践する重要なツールである。エチュードとは、もともとフランス語で音楽の練習曲、美術の下絵を意味する言葉である。このエチュードが、スタニスラフスキー・システムの練習課題、またはシーンを作るデッサンとして紹介されたのは、一九五〇年代半ばのことである[4]。このころになると、旧ソ連からの翻訳本が多く出版され、これらの情報を基にエチュードの理解が深まり、その結果、実際の現場でのエチュードの実践が始まったと考えられる。

ここで留意しなければいけないことは、旧ソ連では一九五〇年からスタニスラフスキーの遺産を発展的に継承する議論がおこり、スタニスラフスキーが晩年に取り組んでいたとされる、いわゆる「身体的行動の方式」に重点を置いたスタニスラフスキー・システムの理解へと舵を切っていったことである。これにより、戦後の新劇は、アメリカ経由で入ってきた『俳優修業　第一部』を重要な教本としながら、旧ソ連の戦後のスタニスラフスキー・システム解釈を取り入れて、エチュードを実践していったということである。また、人物名の表記に関しては統一されていないところもあった。スタニスラフスキーは、スタニスラフスキイ、スタニスラーフスキーなどと揺れが見える。本稿でも書籍のタイトルなどは、修正せずにそのまま名前を表記してあるため、人物の名前の表記が一致しない場合がある。それでは、次に具体的にエチュードについて検証していきたい。

二．個人の課題とスタニスラフスキー・システム

ここでは、個人課題のエチュードについて取り上げてみる。スタニスラフスキー・システムを最初に体験する練習の代表的なものである。まずは、個人のエチュードに欠かせない無対象行動について述べ、その後に、実際のエチュードと新劇のエチュードの相違を検討してみたい。

二―一　個人の課題：無対象行動（単純な行動）

エチュードで最も特徴的な方法の一つが、無対象行動と呼ばれるものである。これは、日常の単純な行動を実際の物を使わずに行う練習である。たとえば、お茶を飲む、野菜を刻む、アイロンをかけるといったものである。この単純な行動の無対象行動は、初期の俳優トレーニングから導入されるものだ。

『俳優修業　第一部』の第3章「行動」では、学生たちは、椅子に座るという日常の単純な行動から演技のレッスンが始まる。そして、各自が単純な行動を実践し始めると、ある学生のマッチを擦る行為について語られるところがある。舞台の暖炉に薪をくべた学生がマッチを探しているのを見て「火をつけるふりをするには、あるつもりのマッチで沢山だ」（六七頁）とコメントする。この「マッチを擦る」という単純な行動が、後に無対象行動の課題としてよく使われることになる。

また、スタニスラフスキーがこの練習を俳優教育の初期段階で行う理由は、第3章「行動」の次の一節で示されている。単純な行いであっても心理的、感情的な分析が気になる学生に対してのコメントである。

君は、それにはまだまだだ。心理に関するのは早すぎる。当分は、単純で、身体的なものだけにしたまえ。どんな身体的目標にも、何か心理的なものが含まれているし、どんな心理的目標にも、何か身体的なものが含まれている。それを分離することはできないのだ。たとえば、自殺しようとする人間の心理は、極めて複雑である。彼にとっては、テーブルのところまで行って、ポケットから鍵をとりだし、抽斗をあけ、ピストルをとりだし、それに装填して、銃弾を頭に打ちこむ決心をするのは難しいことだ。しかし、そこにどれだけ心理が含まれていようとも、そういったことは全て、身体行為なのである！（一八〇頁）

このように、まずは感情面を気にせずにシンプルな行動からトレーニングを始めているのだが、それに加えて、戦後の旧ソ連において、グレゴーリイ・クリースチは、無対象行動の目的・効果を次のように述べている。

無対象の行動は、膨大な集中力、想像力、するどい観察力、前に経験した感覚への記憶、論理、一貫性を要求する。……　いま行われていることが真実であるという信念、すなわち創造過程に俳優の有機的本性そのものがその潜在意識とともにはいってゆく、その境界までもってゆくことができる。[5]

つまり、無対象行動は、スタニスラフスキーが内面の技術を習得する重要なツールであり、この技術に新劇界も注目した。[6] 内面の技術とは『俳優修業　第一部』でその多くが語られるが、クリースチがここであげているのは、主に第3章から第9章までの内容と思われる。すなわち、「行動」、「想像力」、「注意の集中」、「筋肉の緩和」、「単位と目標」、「信頼と真実の感覚」、そして「情緒的記憶（感覚的記憶）」がこれに当たる。

加えて重要なことは、このエチュードの目的が、「単位と目標」の実践的応用力をつけることにあることである。この章の冒頭では、七面鳥を食すための手順を明確に示す場面がある。最初に①両足や両翼を切り離し、さらに②細かく分割して、③食べやすいサイズにし、そして④ソースもつけて⑤最後に食べるという具体的な行動の流れを提示している。この単位の分割（ピース分割やユニット分割とも言われる）は、台本の分析でしばしば新劇では使われていたが、実は、この無対象行動においても、七面鳥を切り刻んで食べる手順として適用されている。

以上のことをまとめると、単純な無対象のエチュード

は、感情面にとらわれずに身体行動にのみフォーカスし、実践においてスタニスラフスキー・システムの主要な基本的内面の技術を伴った重要な練習であることがわかる。

それでは、次にこのエチュードの旧ソ連と日本の扱いの相違点について検討してみたい。エチュードの実践方法については、詳細な違いを述べることはできないが、エチュードの解説例を基に比較していきたい。

二―二　内面の技術とエチュード

最初に、クリースチが提示した初歩段階のエチュードの説明についてふれてみたい。『スタニスラーフスキー・システムによる俳優教育』の中で、彼は「マッチを擦る」という題材を例に、最初に行う無対象のエチュードの解説をしている。そして、スタニスラフスキーのごとく、まずは心理面を考えずにシンプルに身体行動に向き合うことを強調する。それが、次のような動きの手順である。

（1）ポケットのなかの箱を探る。
（2）箱をつかみ、とりだす。
（3）あけるときマッチがこぼれないように、箱のレッテルを上に向ける。
（4）二本の指で外箱をおさえ、内箱を指で押し出す。
（5）片方の手の指でマッチを一本分離する。
（6）二本の指でそのマッチをつかみ、箱から取り出す。
（7）マッチの頭を下に向ける。
（8）火をつけるときやけどをしないように、マッチの端をつかむ。
（9）硫黄のついている箱の側面を、マッチの下にもってゆく。
（10）マッチをする。
（11）炎が燃えあがるように、マッチを回す。
（12）もしそれが街頭か風の吹くところだったら、一方の手か、からだ全体で炎をさえぎる。
（13）マッチをタバコか、暗いところへもってゆく。
（14）タバコに火をうつす、あるいは必要なものを見わける。
（15）マッチを吹き消す、あるいは手を激しく動かして消す。
（16）マッチの燃えさしをどこにやるか考える。
（17）燃えさしを捨てる、あるいは灰皿に入れる、あるいはまたもとの箱に入れる。（八一頁）

一方、日本は、例えば八田元夫は、『新しい俳優創造』（淡路書房、一九五六年）の「無対象行動」の節で「コップの

フタを持ったフラスコから水を飲む」というエチュードの手順を、次のように解説している。ここでわかることは動きの手順のみならず、その過程で想像力や感覚の記憶を呼び起こすような追記もされていることである。むしろ、行動の手順以上に内面の技術の確認が多いと言えるかもしれない。わかりやすいように下線を2種類引いて示してみたい。――――部分が行動の手順、‥‥‥‥部分が内面の技術部分とする。

（1）ⓐ視覚で眼の前にガラスのコップが逆さまに蓋になっている、水の一ぱい入ったフラスコをはっきり浮かべる。

（2）右手でコップを逆さまに握り、机の上に逆さまに置く。

（3）右手でフラスコの首を握り、持ち上げ、ⓑ水の入っている重量と、下部のふくらみをはっきり感じながら、ⓑもし、フラスコの下部が、消えそうになったら、空いている右手で胴部の膨らみを支えて見るがよい）その水の一ぱい入ったフラスコを傾け、コップに水を注ぐ。

（4）水を注ぎ終わったフラスコを、静かに元の位置に置く。

（5）コップを取り上げて水をのむ。（ⓑ水が口の中に充満したか、喉を通って水が胃の腑に落ちてゆくか）

（6）もしコップの中に水が残ったらそれを床にあける。（どんな瞬間でも掌はちゃんとコップを握っていなくてはならない。）

（7）コップをフラスコに被せる。

大ざっぱに分解しただけでも、以上になるが、（2）の部分だけを取り上げて見ても、

イ．ⓑコップを握ったときの感触、

ロ．ⓐその触感通りに、視覚をとらえられているか、

ハ．上のほうに持ち上げた時、握ったまま持ち上ったか、

ニ．ⓐ持ち上げていく途中、フラスコの首にぶつかって、カチンと音がしたかしなかったか、その抵抗感、

ホ．フラスコの首から話すことのできたコップを、空中で仰向けにする時、掌の中でコップはずっと持ち続けられていたか、

ヘ．コップは机の上にチャンとおけただろうか、

以上を一つ一つ試しながら、これが継続できるようにする。六八―六九頁）

このように、クリースチの「マッチを擦る」では、行動の手順がとても詳細に列挙されており、八田元夫の「フラスコから水を飲む」も同様の分割は見られる。確かに、八田の場合、より詳細な行動の指示があってもよいかもしれない。たとえば（3）で、「フラスコの水を注ぐ」動作の前に、コップに近づけてフラスコのポジションを決め、そして、注ぎ終わった後の動作として、フラスコの傾きを元に戻し、水滴をこぼさないようにフラスコを持ち上げるといった具合である。しかしながら、行動の手順を明確にするという態度はここでも示されているし、劇団民藝付属研究所の久保栄や水品春樹の実践でも同様に行動の手順をはっきりさせている。[7]

もう一つの大きな違いは、クリースチは内面の技術には触れず、行動の手順のみを提示しているが、八田は行動の手順に加えて、丁寧に内面の技術の確認している点である。内面技術として示した……部の、（a）は、想像力や視覚化に当てはまり、……部の、（b）は、厳密には、感覚の記憶、または身体的行動の記憶（筋肉の記憶）などに当てはまるが、これは単純に、触れるという感覚を示したと考えたほうがよいだろうと思われる。

この「フラスコから水を飲む」の例は、八田のスタニスラフスキー・システム理解の深さを示しており、エチュードの解説が詳細な印象を受ける。しかし、その一方で、エチュードの用い方は、『俳優修業　第一部』とは少々異なっている。スタニスラフスキーは、『俳優修業　第一部』においては、それぞれの章の技術をエチュードによって実践し理解を深めていった。つまり、内面の技術を一つに絞り、エチュードによって、それぞれの技術をしっかり習得していくよう心掛けていたわけである。これは、リヴォーヴァとシマトフの『初歩エチュード』（根津真訳、未来社、一九六二年）でも同じように述べられていて、「演技における注意」、「筋肉の解放」、「想像」、そして「身体的行動の記憶についての実習」というようにカテゴリーを分け、習得技術のターゲットを明確にしてエチュードの実践を紹介している。

一方で、八田や久保、そして水品の書籍では、そこまで細かな分類は提示されていない。もちろん、実践の場では、カテゴリーに分けて指導が行われていた可能性は否定できないが、内面の技術を丁寧に分けてエチュードを行うことは、一九五〇年代半ばには、まだ積極的には行われていなかったように感じられる。少なくとも内面の技術は、非常に大切にされたが、それはひとつながりの切り離せない技術として、総合的にエチュードでは実践された印象を受ける。

このことからわかることは、旧ソ連では、内面の技術それぞれの項目が重要で、その実践理解の手段としてエチュードが使われていたのに対し、新劇は、エチュードという技術に着目し、そこから内面の技術を教えていくような傾向があったということである。この場合、新劇で重視された内面の技術とはどのようなものであったか、次に見ていきたい。

二―三　無対象行動で重視された内面の技術

「フラスコから水を飲む」のエチュードで解説したように、まずは行動の分割・手順が示され、それに加えて内面の技術、とりわけ想像力についての説明が加えられていた。このように、内面の技術の中でも、特に想像力はよく使われた技術である。別の種類のエチュードでも、動作の中で想像力を使って世界を広げていくことを八田や久保はよく行っていたようだ。たとえば、八田は、「川を渡る」というエチュードで、靴と靴下を脱いで川の中に入った生徒と次のような問答をする。

八田　水はどこから流れている？
生徒　こっちです（彼は舞台奥のほうを指す）
八田　ではその川上のほうを眺めてくれない。そこに何が見える？
生徒　皮がずっと続いています
八田　どこ迄も真直ぐに行っている？
生徒　いえ、五十メートル程度で左に曲がっています
八田　じゃあ、その川の左岸は？
生徒　ええと。草の生えた岸が見えます。その左手に木が立っています
八田　気は何本くらい？
生徒　十本、いやも少しあります。落葉樹、きっとどんぐりの木でしょう[8]

また、久保は、生徒が野球のバッターとしてピッチャーのボールを打つというエチュードで、

久保　Bさん、何を想像しましたか。
B　ピッチャーとキャッチャー、内野手と外野手に、外野の芝生、観客席と観客。それからバットの太さ、キャッチャーのひざの汚れていることや・・・・・・。
久保　ずいぶんたくさんのことを想像しましたね[9]。

このような例からも明らかであるが、新劇で実践した個

人のエチュードでは、動きの手順以上に想像力を使ってヴィジョンを明らかにし、具体的な空間づくりを伴うエクササイズという側面もあったようである。そして、想像力を働かせるには、筋肉の緩和と集中力も深くかかわってくるわけである。八田は、この川のエチュードの解説で、「この課業を通じて、私は『俳優修業』第一部の三、四、五章を一気に飲み込んでもらうように仕向けて行った[10]」とはっきり述べていることからも内面の技術、とりわけ「想像力」（四章）とそれに結び付く「注意の集中」（五章）を重視していたことがわかる。また、続けて八田は、「『俳優修業』第一部の三、四、五、六章の自習によって、行動、想像力、注意の問題として単位と目標の問題がどうやら体で捉えられるようになった[11]」とも述べている。

それでは、その他の内面の技術、たとえば「信頼と真実の感覚」、そして「情緒的記憶」などはどうであろうか。次の節で確認してみたい。

二―四　個人の課題：感情を伴う行動

スタニスラフスキーは、まずは身体的行動にのみ専念して心理的な要素は後回しにするよう提言しているが、第9章の「情緒的記憶」においては心理的な内容を伴った行動を扱っている。この章でスタニスラフスキーは「もう一つ、情緒を刺激する重要な源は、ほんとの身体的行動と、諸君のそれに対する信頼である[12]」と情緒を結果的に生み出す、重要なカギの一つとして正しい身体的行動をあげている。これは、「信頼と真実の感覚」（八章）で述べられた「いいかね、ただ身体的行動と、身体的真実と、それに対する身体的信頼と、それだけでいいのだ！それ以上はいらない！[13]」という考えと深くつながっている。すなわち、情緒を刺激するのは、視覚、聴覚、などの五感の体験、つまり、感覚の記憶も重要であるが、それ以上に正確な身体的行動によって情緒や感覚が引き起こされるとしている。ここでようやくすべての行動を、心身共に統合させて無意識で行うことにも焦点が当たる。

実は、この要素に詳しくスポットを当てたエチュードの解説は、一九五〇年代の書物からは見当たらない。八田、久保、そして水品の書籍でも詳しく取り上げられていなかった。しかし、すでにラポポルトが紹介されていた一九四九年に、千田是也の『近代俳優術　上巻[14]』では、情緒についてしっかり取り上げられている。第4章の「生きた動作の基礎知識」で感情の種類や現象について心理学的な学術的解説を述べ「恐れ」、「怒り」、「悲しみ」、「苦しみ」など具体的な感情を扱う練習課題もあげている。たとえば、「苦しみ」では、課題として、次のような肉体的苦痛を想

像し、その身体的反応を表現するように指示をしている、――火傷の痛み、激しい腹痛、胸が苦しい――などである。ただし、この課題は、指示の通り苦痛を感じた時の身体的反応を表現することにとどまっていて、それ以上の解説はない。

千田はこの本において、情緒が行動の結果起こる現象とし、この現象にフォーカスして心理や感情を解説している。そして、その結果表出する表情（怒りや悲しみなどの表情）をさし絵を使って説明する。悲しみの場合、顔の表情は「縦横のしわが額に深く刻まれること、眉を八の字に寄せること、口角を下に引っ張ること」、身体の表現は「拳を握りしめたり、手で頭や胸やひざを抱えたりすること」と解説している[15]。筋肉運動によって感情を生み出すという方法論ももちろん効果的ではあるが、それに加えて、スタニスラフスキー・システムでは、ポーズとしての一時的な筋肉運動によって起こる感情よりも、具体的な身体行動による継続した筋肉運動の中で起こる感情を重視した。

『初歩エチュード』では「信頼と真実の感覚」、そして「情緒的記憶（感覚的記憶）」に該当する「身体的行動の記憶についての実習」と「身体的コンディションについての実習」で感情にも触れている。まず、「身体的行動の記憶の実習」において、無対象でペンに触れるのであれば、それを実感できるように正確に触れなければいけないと強調する。物体を置くとどうなるか、持つとどうなるか、筋肉を記憶するように点検する必要があると主張する。この筋肉運動もまさに感覚の記憶を引き起こし、そして感情を表出させるポイントであると考えられる。

そして「身体的コンディションについての実習」では、――もし、暑かったら、寒かったら――という単純な課題から出発し、その状況を加えてどのような行動をするか実践していく様子が記述されている。たとえば、ある生徒は、「暑い」という条件で道を歩いているというエチュードを、次のように実践している。

> 五月のある暑い日、来るやいなや、海岸に出た……水浴びがしたくてたまらない。身体的行動の記憶についての実習を生かして、「裸になり」だし、シャツ、ズボン、靴をぬぐ、しばらく「裸」のまま腰かけていて、熱い太陽光線を浴びながら、自分を点検し、それから水に入ってゆく。とても冷たく思える。冷たい感じは、はじめは足先、次いで、水に入るにしたがって、かかと、膝になる（五八―五九頁）

この例からもわかるように、生徒たちは与えられた環境

を自分たちで考え、そこで行動の目的も考えることを実践している。そして、この一連の行動が暑いという感覚を引き起こすのである。

千田是也が、エチュード普及後にこのような課題をどのように指導していったかは定かではないが、少なくとも、スタニスラフスキーの理論が浸透する以前は、演技の動きをその瞬間、その一瞬の動きに注目した指導が行われていたことがわかる。もちろんこれは現在でも見られる指導法の一つであるが、当時において動きを連続として捉え、その中で感情も生まれるという考えは、やはり新鮮であったと考えられるのではないだろうか。以上のことからわかることは、一九五〇年代のエチュード実践では、まだ感情や情緒についての課題は十分に行われていなかった可能性があるということである。

ここまでは、個人の無対象のエチュードについて分析・検証してきたが、次に二人以上のエチュードについて取り上げてみたい。

三　複数人数のエチュード：交感、そして目的と障害の要素について

個人のエチュードに必要な技術を習得、理解した段階で、複数人のエチュードに進むわけであるが、ここでは相手との関係を表現するとともに、相互の交流（『俳優修業第一部』第一〇章の「交感」）という技術が必要になってくる。さらに、二つ重要なポイントつけ加えると一つは、この段階に来ると、個人の時に重視していた想像力や情緒的記憶などの内面技術は、意識して行わず、無意識に内面と外面が統一されて行動ができる状態、すなわち心身一元論的な考えを実践していくことである。そしてもう一つは、人物の目的（意志）とその障害による対立（葛藤）というドラマの要素が重要になってくる点である。

たとえば、八田元夫は次のようなエチュードを実践している。

> AとBが二人、郊外の道を歩いてくる。Aがふと、たわわになっている柿の木を見つけて、Bを呼びとめて誘う。Bはあたりに見ている人がありはしないかと思って躊躇するが、AはBを無理に木の下まで引っぱって行く。柿の枝は二人の背よりも少し高いのでAはとびついて取ろうとする。とれない。Bもやがて Aに協力してとびつく。とれない。そこで二人は目で相談して、垣根の中をうかがいBがAを肩ぐるまに乗せる。枝に手がとどきそうになった時に、物音がする。

Aはあわてて肩ぐるまからとび下り、二人素知らぬ顔で様子をうかがう。物音が垣根の中からでないのを確かめて再び肩ぐるまを組み、やっと柿の実をもぎとると、あわててその場を逃げ出す。そしてまったく安全なところまで辿り着いて、今とった柿にかぶりつく。それは渋柿だった[16]。

このように長い題材で、既に想像力を使って完成した物語を演じるものであるが、ここにはAとBという二人の人物（友人）の関係があり、最初は柿をとりたいAと躊躇するBの間で少し対立が起こり、その後二人で、高い枝に対して肩ぐるまをし、人に見つからないようにと、障害を乗り越えながら柿をとるという行動がある。

この課題では、個人のエチュードからこの集団のエチュードまでスタニスラフスキー・システムの内面の技術の多くを学ぶことができるし、その実践をしていたのは、事実と言えるだろう。しかしながら、この実践の指導においては、個人のエチュードほどに細かい技術指導は示されていない。すなわち、「交感」や人物の関係などをどの程度詳細に指導していたのかは定かでない。ここで明らかなのは、行動の手順の指示があるということである。水品春樹の『演技求真』でも、同じような課題がある。たとえば、

少女が家のまえで水を撒いている。青年が歩いてきて水に注意をしつつ避けて通るが、少女がそれにきづかず靴にかけてしまう。少女慌てて自分のエプロンをとって靴をふく。おりから自動車のクラクションの音、両人急いで軒下に身をさける。と、あまりくっつきすぎていたことに共に気づき、両人テレてはなれる。（三〇八頁）

この少女と青年のエチュードも短いながら手順が示されている。もちろん、ここではあまり大きな障害が示されていないため、交感を重視したエチュードとも言えなくはない。もともとエチュードは、何度も繰り返し行われ、その中で適切な指導が入り、生徒たちのエチュードは一つの場面として熟成していくわけである。しかしながら、ここであげたエチュードでは、その解説は詳しくされず、行動の手順が示された実践例として掲載されている。

このような動きの手順を重視する態度は、八田元夫の戯曲にも垣間見ることができる。たとえば、『まだ今日のほうが！』の最初のページにあるト書きとセリフは次のようなものである。

雪もよいの午前、……恵子は居間で、ちょっと座ってみたが、また立ち上がって、ピアノの椅子に腰を下ろし、再び立って、硝子間越しに茶の間のほうをうかがう。せい、廊下から、郵便物を抱えて、茶の間に入ってくる。

せい　（炬燵の上に郵便物をおきながら）本当にどうしたのだろうね。（ラジオのスイッチを入れなおしてみる）故障かしら（郵便物を一つ一つ調べ、その中の一つの封筒を、注意深く表裏をかえしてみて、それをべつにわけておく、思い直して、また他の郵便物の中へ入れる）やっぱりそうだった。（恵子の部屋に視線をやる）[17]

このト書きとセリフからも、細かく動きが指示されていることがわかる。八田だけでなく、水品や久保など一般の人たちが目に触れることができるエチュードの教本では、もちろん行動の目的は、大切に扱われたが、それ以上に動きの手順に気を使っている。最初にも述べたが、目的と障害から生まれる対立と葛藤がドラマの重要な要素であることは、ヨーロッパでは日本より広く認識されていた、そのためか、エチュードではない普通の即興においても、イギリスやアメリカでは対立・葛藤のほうが手順よりも重視されている。この辺りに、一九五〇年代のエチュード実践の一つの特徴があったと思われる。

四　その後のエチュード実践からわかること

ここまで新劇のエチュードの特徴について検証してきたが、その後どのように発展していったか、その手掛かりとして、一九九〇年に出版された『演技とは・・・ひびきあいエチュード集』（野田雄司ほか、青雲書房）の内容に注目してみたい。この本の内容は、一章の「ひびきあいエチュード集」と二章の「短編エチュード集」に分かれている。ここまで取り上げてきたエチュードは、すべて一章で扱われている。一章の内容は、一四の項目にわかれていて、一から五までは、「立つ」、「飲む」、「歩く」などの極めて基本的な動作で、六が、「顔を洗う」、「料理を作る」などの身体的行動、七は、正当化　八で、「もし、～だったら」、九に、一人のマイム　一〇で、二人以上のマイム、となっていて、ここまではエチュードの内容と一致するものが多い。ところが、その解説部分でスタニスラフスキーの名前は全く出てこないのである。そして、内面の技術の解説もかなり省略されている。

参考文献をみるとそこには『俳優修業　第一部』や『初歩エチュード』もあげられているのでスタニスラフスキー

のエチュードの影響が強いことはよくわかる。しかし、本文だけを読むと一般の読者は、その事実に気がつかないだろう。また、違う見方をすれば、内面の技術と結びつけない練習は、スタニスラフスキー・システムのエチュードとは言えないかもしれない。

実際、この本においてはエチュードとマイムを併用しているところがある。たとえば、項目の一〇のタイトルは、「演劇のマイム（二人以上のマイム）」となっていて、この内容では「言葉のないエチュード」と「言葉のあるエチュード」というタイトルをつけて2種類のエチュードを紹介している。ここでは、「マイム」と「無対象行動」がほぼ同じものと扱われているように思える。このように、エチュードとマイムの境界線があいまいになっていることも特徴の一つである。

また、「即興」という項目もあって、そこでは「笑わせる」や「マスク」などの全く種類の異なる課題も提示されている。すなわち『ひびきあいエチュード集』の中にこれが収められているということは、即興もエチュードとして含まれるように捉えることもできるわけである。

このように、スタニスラフスキーの名前がでてこないこと、内面の技術が一九五〇年代ほど重視されないこと、そしてエチュード、マイム、即興という用語に併用していることがこの本ではわかるのであるが、その大きな理由も参考文献を見ると容易に推測できる。そこには、スタニスラフスキー関連の書籍以外にも、リー・ストラスバーグのメソッド演技の関連書籍、そしてジャック・ルコックに関するものも含まれているのである[18]。つまり、ここで紹介されたエチュードは、複数の演技理論が含まれた別種のものとも言えるわけである。

以上のことから、『演技とは・・・ひびきあいエチュード集』では、エチュードがタイトルについていて、内容もスタニスラフスキー・システムの実践課題が扱われているが、ここではほかの演劇実践家の方法論も含んで紹介されており、スタニスラフスキー・システムのみの実践というわけではないということがわかる。このように一九九〇年代には、さらにエチュードという言葉が目立ち、スタニスラフスキー・システムに結びつけた指導が弱くなりつつあること、そして、この時点でマイムや即興といった用語との境界線も薄くなっていることがわかる。

おわりに

ここまで、一九五〇年代のエチュード理解と実践を考察、分析し、そして一九九〇年代の実践と比較してその変

化の考察を試みた。その結果、一九九〇年代には、スタニスラフスキーのみならず、海外の有名な実践家の影響もうけて、エチュードは変化してきたことが分かった。この時点で、エチュードはスタニスラフスキー・システム実践のみを扱う即興練習とは言えなくなりつつあったが、最初にあげた、俳優は目的を持って行動するという考えや心身一元論的な考えは、そのまま継承されているものと考えられる。なぜなら、リー・ストラスバーグもジャック・ルコックもその考えのもとに演技実践を行っているからである。

そして、エチュードが、スタニスラフスキー・システムから離れて独自の意味を持つようになっていった一つの要因は、二―二で述べたように、新劇はエチュードの技術そのものを高めようとしがちであったことのように思える。スタニスラフスキー・システムのように、それぞれの技術を前面に出して、その実践にエチュードを使うという形であれば、エチュードの役割や意味も変わらなかったかもしれない。

現在では、世界の国々で演劇を学び活躍する演劇人が増えている。スタニスラフスキー・システムも新たな形で直接的にまたは間接的に日本に輸入され、日本の上演スタイルや演技スタイルとの融合で、ますます演技指導法も多様になり変化を遂げている。そんな中でエチュードや即興演技の意味合いがどのように変化していくか、今後も注目していきたい。

注

（1）*An Actor Prepares*の翻訳本で、一九四三年に道統社から出版されたが、一九五六年に未来社から新たに『俳優修業　第一部』として出版された。本稿では、この一九五六年版から引用をしている。

（2）*every drama must present a conflict. The end may be reconciliation or destruction, or as in real life itself, there may be no end; but the conflict is indispensable: no conflict no drama.*「すべてのドラマは対立を提示しなければならない。その結末は和解かもしれないし、破壊かもしれない、あるいは実生活と同じように結末はないのかもしれない。にもかかわらず、対立は不可欠であり、対立がなければ、ドラマは成立しない。」（HATHI TRUST Digital Library *Plays pleasant and unpleasant / by Bernard Shaw* https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b3321750&view=1up&seq=15）

（3）この時代であれば水品春樹も『演技入門』（ダヴィッド社、一九五九年）のドラマの解説でフライタークの理論を使って説明している。

（4）八田元夫は、次のようにエチュードを解説している。

エチュード étude という言葉は、元来研究という意味を持っている。勉強、稽古、練習、そこから海外における

習作、音楽における練習曲という意味が出て来たのであったが、西欧流の演劇では、試演とか、役の暗誦という意味に使われていた。これは、言葉だけを行動から切り離した西欧的な演劇エチュードの意味がそこにかたよっていったことはほぼ了解できるのだが、スタニスラフスキーにおいては、絵画における習作、デッサン、音楽における練習曲の二つの要素を持ったものとしてとらえられている。

（『新しい俳優創造』　八田元夫、淡路書房、一九五六、四五頁）

（5）グリゴーリイ・クリースチ『スタニスラーフスキイ・システムによる俳優教育』　野崎韶夫・佐藤恭子　白水社　一九七一、七九頁）

（6）たとえば、ぶどうの会の岡倉士朗は、『学校劇』、「あたらしい演出・演技のあり方　―学校演劇のために―」の中で次のように述べている。

だから、演技の基礎の練習としては、ものをいうための、それからまた、行為をおこなうためのもとの訓練ということの方が、ずっと大切だという気がします。つまり、想像力の訓練、それから、先にものべた注意を集中する訓練、筋肉をときほぐすこと。これが、一番訓練のもとになるのじゃあないかと思うのです。（中略）だから、演技の基礎の練習としては、ものをいうための、それからまた、行為をおこなうためのもとの訓練ということの方が、ずっと大切だという気がします。（『岡倉士朗演劇論集　演出家の仕事』所収）

（7）久保栄に関しては『久保栄演技論 講義』（久保栄著、三一書房、一九七六）に様々なエチュードが紹介されている。水品春樹は、『演技求真』（水品春樹、ダヴィッド社、一九六九）の「動作のトレーニング」の節寧面の技術と動作の関係を例題とともに解説している。

（8）『俳優の創造』、八三頁

（9）『久保栄演技論 講義』　一三九頁

（10）『俳優の創造』、八九頁

（11）同右

（12）『俳優修業　第一部』、二三一頁

（13）同右、二〇〇頁

（14）一九四九年に早川書房から出版されているが、この序文でスタニスラフスキーの『俳優修業』やラポポルトの『俳優の仕事』などを参考にしたと述べている。

（15）千田是也『近代俳優術　上巻』、一四四頁

（16）『新しい俳優創造』、一二一頁

（17）八田元夫『私は海峡を越えてしまった―八田元夫戯曲集』八田元夫、新日本出版社、一九七七、二二頁

（18）『メソード演技』（エドワード・D・イースティ著、北村晰訳、劇書房）、『リー・スタラスバーグとアクターズ・スタジオの俳優たち』（上・下　ロバート・H・ヘスマン編、高山図南雄・さきえつや共訳、劇書房）

『メソードへの道』（リー・ストラスバーグ著、北村晰訳、劇

書房）、『新劇』（一九六七・一〇～一一月号〈ルコック・システム〉によるレッスンの記録　リポーター渡辺浩子　白水社）などがこれに当てはまる。