



# 二十世紀とロシア演劇 : アヴァンギャルドと普遍性への夢

楯岡, 求美

---

**(Citation)**

近代, 95:183-196

**(Issue Date)**

2005-09

**(Resource Type)**

departmental bulletin paper

**(Version)**

Version of Record

**(JaLCD0I)**

<https://doi.org/10.24546/81001740>

**(URL)**

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81001740>



# 二十世紀とロシア演劇

—アヴァンギャルドと普遍性への夢—

楯岡求美

## 序 近現代演劇の発生とロシア演劇

一八九八年に創設されたモスクワ芸術座、創設者のひとりコンスタンチン・スタニスラフスキーは、俳優が日常と同じような自然な身振りで心理描写（喜怒哀楽の表現）をする演技法を確立した。スタニスラフスキー・システムである。この演技法はミハイル・チェーホフなどが欧米へ伝え、現在ハリウッドで活躍する俳優の演技もおおかたこのシステムによっている。モスクワ芸術座はチェーホフ、ゴーリキーといった作家の作品を上演し、人々の生活や心理をテーマとした近代演劇を確立した。いわゆる自然主義リアリズムまたは心理主義リアリズムである。スタニスラフスキーは「俳優は役を演じるのではなく、役を生きなければならぬ」と考え、俳優が舞台上でも実生活と同じように振舞う演技法を体系化した。

ドイツのマイニンゲン一座の影響も受けつつスタニスラフスキーによって確立された近代的な演技法、スタニスラ

フスキー・システムによってロシア演劇は大きく変わった。それまでの古典劇の大袈裟な演技や朗唱風のセリフまわしや、戯曲のテーマよりもスター俳優の演技が注目される演出などを排し、個々の役柄、感情表現、芝居のテーマ性が重視されるようになった。これで演劇の普遍的なスタイルが確立したかのように思われたが、「現実を忠実に再現しなければならぬ」という制約が、かえって演劇ならではの豊かな表現の可能性を狭めてしまうことになる、という反発を生むことになる。

「自然さ」へのこのような反発がロシア・アヴァンギャルド演劇を生んだ。彼らは演技においても演出においても、日常生活とは違う、演劇にしかできない表現を追求した。

ドイツのブレヒト、イギリスを起点として世界演劇を作り上げた観のあるピーター・ブルックの演出など、二十世紀の演劇を代表する演出はほぼスタニスラフスキーとアヴァンギャルドの双方の影響を受けながら独自に発展させたものである。日本の近／現代劇も、ロシアの演劇運動に強い影響を受けた。小山内薫はモスクワ芸術座の舞台写真(絵葉書)を大量に持ち帰り、そこに写る俳優の立ち位置を手本にチェーホフ劇を日本で上演し、一九二〇年代には小山内とともに土方与志が設立した築地小劇場でもアヴァンギャルドを代表する演出家フセヴォロド・メイエルホリドが手がけた作品を追いかけるように同時期に上演している。

ユートピアとしての未来社会建設の夢にユニバーサルな規範を求めたアヴァンギャルド運動は、受動的にグローバル化し画一化される現在とどこか呼応するものがある。本論は、二十世紀初頭のロシアにおけるアヴァンギャルド芸術の特徴を演出家メイエルホリドの演劇を中心に概観する試みである。

## I ロシア・アヴァンギャルド演劇の特徴

アヴァンギャルド芸術の第一の特徴は「芸術表現とは（眼に見える）現実のコピーではない」ということにある。前述の心理劇では客席と舞台との間に眼に見えない「第四の壁」を想定する。壁があるので俳優は観客をいないものとして演技し、観客は外の世界から舞台上に再現される生活を鍵穴から覗いているような状態である。しかし、アヴァンギャルドの演劇では、このような舞台上に現実が再現されているという考え方自体をイリュージョン（錯覚）でしかないとして拒否する。

一九〇六年にベテルブルグで上演されたアレクサンドル・ブローク作『見世物小屋』（メイエルホリド演出）<sup>3</sup>はアヴァンギャルド演劇のさまざまな要素を凝縮した興味深い作品である。いかにも世紀末をおもわせる神秘主義者たちの一団、お決まりの三角関係を演じるピエロ、コロンビーナ、アルレッキーノという典型化された登場人物たち、芝居中に舞台上に飛び出してきては自分の作品を不当に歪曲していると訴える自称劇作家、木刀で切られると血糊を流して大袈裟に死んでみせる道化、舞台装置の紙でできた窓を突き破って外側に落下するアルレッキーノ、厚紙の人形になって舞台装置もろとも天井に引き上げられてしまうコロンビーナ、最後にひとり取り残され、観客に向かって直接悲しみを語りかけるピエロ。これらはことごとく舞台上の出来事がフィクション（虚構）でしかない、ということ暴露している。

最初から舞台上の出来事が現実とは違う、と宣言してしまうことで、現実の相違に囚われない舞台構成が可能になる。このような方法は、今でもごく身近なところで使われている。たとえばテレビドラマと比べ、宝塚や吉本新喜劇

の演出、演技は日常のやり取りと大きく違うが、観劇する側もまたそのことを了解した上で面白さを理解する。期待される記号体系が日常生活とは違う、つまり芝居を構成している規則 $\parallel$ 約束事（ウスローヴノスチ условности）が日常とは違うことが了解されているのである。ロシア・アヴァンギャルドにこのような発想をもたらしたのは、じつは歌舞伎など日本の伝統的な演劇だったと考えられている。

このような演劇では、心理主義演劇と比べ、舞台を構成する要素のすべてが様々な情報を発信する「記号」であることが意識的に利用されている。たとえば、衣装をとっていても、時代考証に従うばかりではなく、時にはそれから逸脱してでも、服のデザインや色がその人物の性格や運命を暗示することがある。例えば、「悲しい」という感情を伝えるとき、心理主義演劇では俳優が悲しい表情をしたり泣いたりするが、アヴァンギャルド演劇では役者が泣くのではなく、照明や音、色、その他舞台上の様々な要素を使って観客が「悲しい」と感じるような情報を伝える。そのため、日常や常識と比較すると音楽や衣装が不自然になることが多い。映画ではあるが、同様の手法で撮影されている『アレクサンドル・ネフスキー』（一九三八、セルゲイ・エイゼンシュテイン監督）では、味方が個性的な衣装をまとい、明確に表情がみえるのに対し、敵は一律に不恰好な鉄火面をかぶって非情さを表現している。このような方法で観客に伝えたい特徴（ここでは敵方の非人間性）を誇張し、デフォルメしている。

このようにデフォルメするやり方では、芝居とは現実のコピーはなく、現実を構成している要素を一度（プラモデルのパーツのように）ばらばらに分解し、それぞれの特徴を強調（誇張）した上でふたたび組み立てなおすという作業である。

メイエルホリドはこのような演劇の仕組みを「グロテスク」という言葉で表している。対極にある要素の特徴を誇張し、コントラストを明確化した上でそれらを衝突させるように組み合わせる。思いがけなさ、極端な意外性によっ

て観客に激しい衝撃を与える手法である。驚きこそが、無意識化し、自動化してしまった認識のありように疑問を投げかけ、感覚と思考を再活性化させる。心理主義演劇が日常生活の流れを再確認する（記憶をたどる）行為であるとすれば、アヴァンギャルド演劇はその構成要素を分析し、普段見逃してしまふようなものを拡大し、あえて気づかせるように世界をモデル化して再構築する演劇である。

アヴァンギャルド的な再構築にも様々な方法がある。ロシア・アヴァンギャルド演劇のリーダー的存在であった演出家のメイエルホリドは、演劇というジャンルにしかできない方法で世界を表現しようとした。それまでは文学作品としての戯曲が主で、演劇はその思想内容を「再現」するものとして考えられていた。<sup>5</sup>しかしメイエルホリドは、オペラを総合芸術と考えたワグナーの影響を受けていたこともあり、音楽や照明、衣装、舞台装置（美術）、そしてセリフ（文学）という様々なジャンルのすべてを内包する演劇こそ、もっと豊かな表現ができると考えたのである。メイエルホリドはまず演劇を構成する要素のなから、不可欠ではないものを削り取っていった。<sup>6</sup>文学としての言葉によらず、舞台装置（美術）にも頼らない。演劇にあつて他のジャンルの芸術にはない要素、それが俳優の身体であると考へた。また、抽象度の高い（つまり非言語表現としての）芸術としての音楽に注目し、身体の生み出すリズムを重視した。

文学から独立し、言葉に頼らない身体による表現を、しかも日常とは違う使い方で、体系化しなければならぬ。そこで参考にしたのが、イタリア民衆仮面劇のコメディア・テラルテにおける即興やパントマイム、サーカスのクラウン（道化）、アクロバットなどの動きである。『コロンビーヌの肩掛け』（一九一〇）はパントマイムだけで上演された。帝室劇場の首席演出家に迎えられて初めて成功した『ドン・ジュアン』（一九一〇）ではドン・ジュアン役の俳優にバレエのようにすべるような身の動きをさせ、軽快なキャラクターを演出している。舞台に関しては、装置の簡

素化、抽象化が図られ、幕やフットライトを廃止して、舞台と客席を分断する額縁舞台を否定した。つまり、舞台と客席の垣根となっていた「第四の壁」を取り払い、観客に積極的に呼びかけるなどのやり方で、ストリートでのパフォーマンスのように演じ手と観客の交歓を図った。文学とも、また当時出現しはじめたライブルである新しいメディアの写真／映画とも違う演劇の特性（ウスローヴノスチ）は、なによりもライブ性、即興性にある。

メイエルホリドの独特の俳優訓練方法はロシア革命後、さらに体操や機械のような動きが取り入れられ、「ピオメハニカ」という名称が付けられた。体系的に俳優に演技用の身体訓練を行ったのは当時としては画期的であった。全編がピオメハニカのトレーニングのように構成された『堂々たるコキュ』（一九二二）はこのような身体性追求の究極の形である。<sup>7</sup>

体系的な俳優教育の必要性から、メイエルホリドは革命前には演劇スタジオを、革命後には現在のロシア演劇アカデミーの前身となる国立高等芸術技術工房（ウフテマス VKHUTEMAS）を設立し、若手演劇人の育成に力を尽くした。技術的な面だけではなく、演劇や芸術の歴史や理論の学習もプログラムに含まれている。

## II 西欧の周縁としてのロシア

ロシアは一八世紀にヨーロッパ文化を積極的に取り入れ始めて以来、歴史的にヨーロッパとの関係の中で自己規定してきた。完全にヨーロッパ化すべきか、独自の路線をとるべきかが激しく議論された一九世紀の西欧派・スラヴ派に端的に象徴されるこのような思想は、ロシアを規定しようとする議論において、現在にいたるまでみられる。

思想や芸術の分野において、ロシア正教を信仰するロシアはカトリックやプロテスタントを信仰する西欧と宗派こ

そ違ふものの、キリスト教の終末を世紀末に重ね合わせた終末感を共有し、ニーチェ、ワグナーの影響が救済としての芸術、総合芸術創造への気運を生んだことはメイエルホリドの演劇観にも見られる。

特に一九世紀末からは外国資本の直接投入によってロシアでも一気に産業革命が起こり、商業化、消費社会へと変化した。映画、写真、印刷技術の発達に伴う絵葉書や大衆娯楽用の廉価本の販売など、先端技術を使った文化がヨーロッパから一度に流入し、労働力として都市部に流入した大衆のための都市文化が生まれた。

このような大きな変化の中で人々は加速する社会変化に流され、一九〇五年の第一次ロシア革命の敗北とあいまって無力感、喪失感が広がった。このような中、アヴァンギャルドの芸術家、とくにロシア立体未来派（クボ・フトゥリズム）は、既成のシステムを破壊し、社会のすべてを芸術的にとらえることによって新しい社会を作ることの可能性を求めた。そのためにまず、社会を構成する要素の根源を探すこと、認識が自動化されてしまつて意識に上ることさえなく機械的に使われている事物そのものを認識しなおすことが必要とされた。

たとえば「机」という概念ではなく、木の肌触りを確かめること。文字は単語の意味を伝えるための道具ではなく、絵画やオブジェとコラーージュすることで例えば「B」という文字そのものの形に注目させる。また「B」の文字が発音される時の唇の動き、唇の震えを意識させるように仕組んだ詩的言語として再認識させるのである。わかりやすい例では、発音しにくい摩擦音や、ロシア文字に特異な「Ж」(zh)「Ш」(sh)が好んで使われていることが挙げられる。

活動場所は異なっていたが、パリで評判となったバレエ・リュスのヴァツラフ・ニジンスキーが、『牧神の午後』のコレオグラフィーでみせた、奇妙に制約された動きも、古代ギリシャの壺絵を模したものであると同時に、不自然な体の動きによって、逆に体の各部分の動きが明確に意識かされるといふ点において、問題意識が共有されていたこ

とがかんじられる。

このような根源探しは、ロマン主義的な文化的ルーツ探しへと展開された。そこで「発見」されたルーツはヨーロッパ文化の起源としてのギリシャ悲劇や、民衆文化としてのサーカス、コメディ・デラルテ、見世物小屋、ロシアの伝統的な文化としてのイコンやルポーク、そして都市文化としてのジャズや映画、チャストゥーシユカ（戯れ歌）である。とくに民衆文化への関心は高く、たとえばトルストイの教訓的民話『最初の酒作り』を舞台化した作品（一九一九、アンネンスキー演出）では酒作りを教える悪魔をサーカスのクラウンが舞台狭しと飛び回るように演出され、『大地よ逆立て』（一九二三、メイエルホリド演出）では先端技術としてオートバイが舞台上に走りこんできたり、流行のジャズが演奏されたりした。都市化、つまり一種のロシア版文明開化の時期に外国文化が大量に流入したことによって、かえって自国文化への関心が高まり、芸術をになう知識人層によって伝統文化や民衆文化が新しいものとして、かつ自らのアイデンティティを支えるルーツとして再発見されたのである。

しかし、ルーツ探しとはいえ、実はことはそう簡単ではない。たとえば、庶民の文化とされるものの大半はヨーロッパ起源のものである。サーカスは一九世紀にイタリアから、見世物小屋でもロシア的な名前に変化しているものの、代表的な出し物の『ペトルーシカ』などはピエロ等の典型的な三角関係をフランス経由でイタリアからの借用であり、ジャズやオートバイも当然欧米起源のものである。

バレエ・リュスではストラヴィンスキー作曲のバレエ『ペトルーシカ』が、きわめてロシア・フォークロア的なものとして高く評価された。とくに冒頭の見世物が行われる市場の場面ではクマ使いやコサックダンスなど、パリの観客のエキゾチズム志向に応えたものとなっている。しかし、ペトルーシカの恋人はコロンビーナ、恋敵はムーア人（本来はアレルクキーノ）で、ロシア・フォークロアとは関係がない。

バレエ・リュスの公演は、原色を大胆に使った衣装や舞台美術、力強い踊りや驚異的な跳躍などの優れた身体性がパリの文化人を驚かし、当時のパリの前衛に強い影響を与えたといわれている。「ロシア的」な、エキゾチックな趣向を凝らして成功を納めた。とりわけ当初関心を呼んだのはいかにも荒々しい「ダッタン人の踊り」であったり、前述の黒塗りで恐ろしいムーア人であったり、野蛮な東洋というオリエンタリズムにのった手法である。パリの観客はこれらを「ロシア的なもの」(野蛮さ、野性性)として受け取ったが、これはロシア人にとってもエキゾチックでオリエンタルなものであり、つまり二重に強化されたオリエンタリズムだといえる。しかし芸術的な側面から考えると、様式の既成概念を破るという機能において、歴史的に評価されることになる。芸術においては倫理的な違反もまた、新たな技法を生む可能性があるのが評価を難しくする。

ロシアにおけるルーツ探しに議論を戻せば、スコモローヒと呼ばれる放浪吟遊詩人が担っていたロシア古来の民衆文化は、異端・異教に繋がるものとして長く禁止されていた。社会的な制約の多かったロシアにおいて都市の大衆文化の発生が時期的に遅く、大半が外国からの流入だったこと、民衆と都市の知識人との間の階級差が激しく、現実の民衆／大衆との接点がほとんどなかったことがズレを生んだのだろうし、とくにドイツ思想の強い影響から、自らのルーツをヨーロッパの眼鏡を通してみるようになった。

もちろん、東洋への関心がなかったわけではない。インドや中国といった東洋文化に人類全体の根源としての太古の神秘性を求め、ロシアをヨーロッパとアジアとを統合するものとして考えるスキタイ主義などもアヴァンギャルドに強い影響を与えている。しかし、非西欧としてのロシアを求めるために、西欧の対極としての東洋の模索であると考えると、これもまた、ヨーロッパ志向の変奏曲としての側面は否めない。

### III 革命とアヴァンギャルド

ロシア・アヴァンギャルドは、芸術運動が、政治的な革命と連動し、かつ、革命後の社会構築に関して、芸術家たちが政治の実務的な部分にもある程度関わった非常に稀な例である。アヴァンギャルドの基本姿勢は、因習化した既存の社会の解体と新しい世界の創造である。それは政治的な革命とパラレルな形で、全世界（グローバル）に通用する普遍的（ユニバーサル）な社会・文化への欲求であった。ポスト終末に来る、新しい時代（世紀）の新しい社会における理想の世界、それはキリスト教的には救済された社会であり、正しく美的でなければならぬ。政治的・革命と同様、ヨーロッパ的理性が追い求めた究極の夢、ユートピアとして、アヴァンギャルドは社会を、生活を芸術化し、再編しようとした。

演劇に立ち戻れば、たとえば実際の宮殿広場を使い、二千人以上が参加して革命のシーンが再演された一大ページェントである群集劇『冬宮奪取』や労働青年のサークルとして出発し、時事ネタを上演した「PRAM」、『生きた新聞』など、人々を教育啓蒙する機能をもつ娯楽として、また誰もが参加できる普遍的な新しい民衆演劇の創造が求められた。合理的に理想化された社会では地域や国を超え、世界化されることが期待された。

芸術表現における“正しい”手法、万能で誰にでも、どのようなものにも応用できるユニバーサルな芸術生活、それはまた排除の論理でもある。唯一絶対の規範を定めることは、他の可能性を異端として排除することと表裏一体となっている。マレーヴィチの幾何学的構成の絵画に対して、シャガールの具象性は排除され、シャガールはロシアでの活動の場を失い、パリへと戻ることになった。メイエルホリドが革命直後に展開した一連の激しいアカデミー劇

場批判と排除の試みは、のちにソヴェト政権が社会主義リアリズムを唯一の規範としたとき、メイエルホリド自身へ、その芸術活動を全否定する激しさで押し寄せ、遂にはその命を奪うことになる。

革命後のロシアは内戦、干渉戦争、経済危機、第二次世界大戦と続き、早期に体制を安定させる必要に迫られた。また、世界で初めての社会主義革命は無謬性を要求され、試行錯誤の機会を奪われていく。臨戦体勢が長引いたことから、ソ連は国の安定化を優先する全体主義へと変化する。その結果、人間個々の多様な価値観は安定の妨げとなり、異論は排除されていく。芸術は、その特性としてある種の永久革命であり、規定の手法、固定化された価値観を打ち壊し、変化しつづけなければならない。タブーに挑戦し、安定を嫌う改革志向を持つアヴァンギャルド芸術は弾圧され、粛清された芸術家も少なくない。

けれどもこのような全体主義的な志向は、ソ連的社会主義のみが抱えていた悪ではないのではないか。工業化とデザインの発展、大量生産の促進が、世界中のひとびとが同じ形の幸せを享受することへの期待と確信に支えられてきた二〇世紀<sup>9</sup>、つまり進歩史観的な西欧モダンの包含する限界ではないだろうか。「社会主義とは、資本主義から資本主義への長い道のりである。」これはロシアの小話（アネクドット）による社会主義の定義である。

ソ連時代の長いタブーを越えて、ロシア・アヴァンギャルドは現在再評価されているが、必ずしも肯定的再評価ばかりではない。最新の研究では、全体をひとつの美意識、芸術様式で統一しようとしたアヴァンギャルド芸術の志向が全体主義と均質なものとして批判の対象となっている<sup>10</sup>。アヴァンギャルドの性質が全体主義を生んだというのはあまりにも乱暴な議論に思えるが、現在の私たちが振り返ってみたとき、アヴァンギャルド芸術が夢見たユニバーサルな、つまり世界共通の基準を志向する考え方は、昨今問題となっている「グローバル化」と通じるものがあるようにも思われる。

ソ連体制を二〇世紀最大の実験だというのも、あながちレトリックだけとは言えないだろう。ロシア・アヴァンギャルドの趨勢に、二〇世紀の可能性と限界が濃縮されて現れていることは確かである

#### 主要参考文献

エドワード・ブローン 『メイエルホルドの全体像』浦雅春訳、晶文社、1982年。

岩田貴 『街頭のスペクタクル』未来社、1994年。

桑野隆 『夢見る権利』東京大学出版会、1996年。

『メイエルホルド ベストセレクション』諫早勇一他訳、作品社、2001年。

*Michailova, A. A. Meyerhold and Set Designers: A Lifelong Search. M., 1995.*

*Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речь. Беседа. В 2-х т. М., 1968.*

*Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969.*

#### 【注】

1 新藤兼人監督の映画『午後の遺言』では築地小劇場仲間のふたりの女優がチェーホフの『かもめ』のヒロイン、ニーナのセリフを自分たちの青春の思い出として暗誦する。日本の新劇にとってチェーホフはロシアの古典としてだけではなく、新劇の古典として受け止められているとも言えるだろう。

2 以下、特に断りのない場合、本論において「アヴァンギャルド」は二〇世紀初頭のロシア・アヴァンギャルド芸術運動を指す。

3 A・ブローク作『見世物小屋』の筋立ては以下のとおり：幕が開くと舞台の上にまた小舞台が入れ子のように作られている。

白いピエロが恋人のコロンビーナを、神秘家たちはそれは末世に救いをもたらす「死」を待っている。するとこの作品の「作家」

だと名の人物が舞台上に飛び出してきて、自分の作品は冒瀆されている、即座に中止を要求する、と騒ぐが舞台袖から現われる「手」に引、張り込まれたり、しまいには身動き取れないように括り付けられたりしてしまう。いざ「死」らしき女性が現われると神秘家たちは恐怖のあまり縮みこんでしまい、手や顔の抜けた衣装の抜け殻だけが残る。ピエロが恋人に近寄ろうとするとそこへアルレーノが割り込んで女性を連れ去ってしまう。舞台では時代劇風、コメディ風、といったいろいろなメロドラマが短く演じられ、舞台上に飛び出してきたアルレーノが舞台装置のつくり窓に飛び込み、紙を破って舞台裏に墜落する。最後にようやくピエロとコロンビーナが二人きりになるのだが、突然コロンビーナは紙でできた人形に変わってしまい、舞台装置と一緒に天井に引き上げられ、ピエロだけが取り残されてしまう。

4 この演劇を構成する要素の記号としての機能についてボガトゥイリョフがチェコの民衆演劇や人形劇に着目して論じている。  
参照…ボガトゥイリョフ『民衆演劇の機能と構造』桑野隆訳、未来社、1968年。

5 検閲の厳しかった一九世紀ロシアにおいては、直接思想を論じることが難しく、文学や演劇、およびそれらへの批評の形を取って書かれていた。結果、表現手法よりも、思想、社会への貢献が重視されていた。このような思想性重視の傾向に対する批判として、芸術が思想や社会運動への貢献度ではなく、芸術の様式・表現手法そのものに価値があることを強調したのがいわゆるロシア・フォルマリズム、広くは、それにつながるアヴァンギャルド芸術運動全般である。しかし、社会変革を志向する立場から見ても、必ずしも思想性を拒否するものではない。

6 「その芸術ジャンルに固有の要素」を極めていくことは、たとえば同時代の詩、美術においても行われた。

7 ビオメハニカ：アクロバットや器械体操のような動きをベースに、身体動作を映画のコマ送りのように分節化して再構成した演技法。パブロフの条件反射や、テーラーシステム、機械主義、科学信仰などの影響がうかがえる。ただし、俳優の身体能力を高め、演出家の様々な要求に素早くこたえる能力を備えるためであり、万能の演技法として考えられていたわけではないようだ。純粹にビオメハニカだけを使って演出された作品は、いずれも一九二三年に上演された『堂々たるコキユ』と『タレルキンの死』であり、その後の演出ではアクロバットの動きは多用されるものの、純粹にビオメハニカのみを使った上演はなかったようである。

ある。

8 See : Siles, R., *Russian Popular Culture, Entertainment and society since 1900*, Cambridge university press, New York, NY, 1992.

9 参照：柏木博『二〇世紀はどのようにデザインされたか』晶文社、一九九五年。

10 参照：ボリス・グロイス『全体芸術様式主義スターリン』亀山郁夫、古賀義顕訳、現代思潮新社、二〇〇〇年。等。