



演劇における感情の伝達をめぐって：スタニスラフスキー・システム形成過程についての一考察

楯岡，求美

(Citation)

国際文化学研究：神戸大学大学院国際文化学研究科紀要, 35:73-100

(Issue Date)

2010-12

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD01)

<https://doi.org/10.24546/81002669>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002669>



演劇における感情の伝達をめぐってー スタニスラフスキー・システム形成過程についての一考察

楯岡 求美

序

現代の演技法に絶大な影響力を与えてきたスタニスラフスキー・システムは、これまで科学的に構成されているという側面が高く評価されてきた。しかし、ソ連の公式見解を堅持する必要がなくなった今、その神格化と科学性を過剰に強調した評価についても再検証する必要性が明らかになっている。スタニスラフスキー・システムにおけるヨーガなどの非西欧的な思想の影響については、1970年に刊行されたレオポリド・スレルジツキー著作集の巻頭におかれたポリャコフ・ヴァの「スレルジツキー論」¹および著書『スタニスラフスキー』²（1977）にも言及があるようで、それを踏まえて書かれたメル・ゴードンの『スタニスラフスキー・システム：ロシア』³において、スタニスラフスキーのアシスタントであり、共同演出にもあたったスレルジツキーの影響とあわせて述べられている。特に2000年にアンドリュー・ホワイトが論文「スタニスラフスキーとラマチャラカ」⁴において、スタニスラフスキーのヨーガへの関心を詳細に検証して以降、彼の精神的危機とそれから回復するために心身を総合的に捉える東洋的な哲学・世界観の影響をスタニスラフスキーが俳優術の体系化の必要性を考えた端緒として、指摘する論考が増えている⁵。

ラマチャラカは、当時、北米で一世を風靡したヨーガブームの担い手で、実はアメリカ人の元弁護士のペンネームであり、直接的な形でインド思想やヨーガの摂取ではなく、西欧的な哲学志向に適度に合致するようアレンジされたものである。しかし、ここではスタニスラフスキーが「正当な」ヨーガまたは東洋思想を受容したのかどうかは重要ではない。それよりも、彼が「東洋的」な思想にどのような補足を求めたのかを検証することで、20世紀初頭に俳優

訓練法の必要性が意識化されたプロセスを再考し、これまで省みられなかったスタニスラフスキーの問題関心の一端を見出せるのではないか。また、モスクワ芸術座はスタニスラフスキーとネミロヴィチ＝ダンチェンコの二頭体制であったが、両者の芸術観の対立がかなり深刻であったこともまた近年、広く知られるようになってきた。前者があくまで俳優表現を中心に演劇を考え、時にテキストを改作するなどした一方、後者は自身が作家であることもあり、あくまでテキストをそのまま舞台化することを志向したというのも一因と考えられている。それと同時に、スタニスラフスキーが俳優訓練のシステムを試行・検証する際、彼を精神的にも実践活動においても支え、ヨーガなどの東洋思想についても深く理解を示したレオポリド・スレルジツキーの存在が再評価されてきている。

本論文では、以下、スタニスラフスキーが、俳優の演技を安定させるためには内面のトレーニングが必要であると考えるにいたったプロセスを概観し、俳優が役を演じる上で体験する感情は、物理的に離れて存在する観客にどのように伝えられるのか、という問題について、スレルジツキーの役割とヨーガの影響について検討する。

1. レオポリド・スレルジツキーと第一スタジオ

スタニスラフスキーは、俳優の演技システムを考案する直前の1906年、俳優としての個人的な危機に直面し、休養を兼ねて自分の演技法と演出を見直すためにフィンランドに滞在している⁶。すでに当時新しい時代の演劇の旗手として注目され、また前衛的な若手層からはすでに乗り越えるべき標的として激しい批判にさらされるほど、モスクワ芸術座に対する評価はロシア演劇の中心的存在として確立されていたといつてよい。

しかし、内実といえば、スタニスラフスキーは、ともにモスクワ芸術座を率いたパートナーであるネミロヴィチ＝ダンチェンコからの批判と反対を避け、決裂の危機を迂回するように、劇団本体の外側にシステムに沿った俳優訓練を試行する場を求めざるを得なかった。システムの実験場として設立されたのが

モスクワ芸術座第1スタジオ⁷である。スタニスラフスキーから、個人的にスタジオの運営・管理および若手俳優たちの教育を任されたのがレオポリド・スレルジツキーである。彼はチェーホフやゴーリキーを介してモスクワ芸術座に出入りするようになり、1901年にスタニスラフスキーを楽屋に訪ねるや、ふたりは互いに意気投合し、後に彼はスタニスラフスキーのアシスタントにもなっている⁸。若手俳優たちに具体的にヨーガの世界を教えたのはスレルジツキーであった。

ヴァフタンゴフはスレルジツキーのスタニスラフスキーに対する影響について、次のように書いている。

スレルジツキーその人の存在と、彼がトルストイやヒンドゥ哲学、ヨーガにあれば無邪気に心酔してやまなかったこと、現実に対する生き生きとした感覚をもっていたこと、教育に対する並外れた才能、そして人間と命に対する深い理解がなかったとしたら、たぶんスタニスラフスキー・システムは存在しなかっただろう⁹。

1-1．レオポリド・スレルジツキー（1872-1916）の経歴¹⁰

ターナーはヴァフタンゴフに多大な影響を与えた人物として、スレルジツキーの名を挙げ、「第一スタジオの精神的な導き手で、倫理的目的に対して非常に繊細な感覚をもった理想主義者であり、自然やシンプルな生活や積極的な愛への霊的な交感に基づいた真理とインスピレーションの探求者であった」¹¹と紹介している。

スレルジツキーの経歴は多彩を極める。俳優であり、画家であり、船乗りであり、トルストイの熱烈な信奉者であり、その影響で徴兵を拒否したため、逮捕されるが、「監獄で暇をもてあました」彼は、持ち前の饒舌さで看守を感化したという¹²。しかし、時にはトルストイ本人との論争も辞さないなど、いわゆるトルストイ主義者の枠に収まりきれない人物であった。

レオポリド・アナトーリエヴィチ・スレルジツキー（周囲は親しみをこめて“スーレル”と呼んでいた）¹³は1872年にウクライナのジトミルに生まれ、キエフに育った。スレルジツキーは高校のころ、絵画と演劇（特にオペラ）に目覚め、高校中退後、キエフのムラシュコ絵画学校に進学する。『芸術世界』で活躍したロシア・モダニズムを代表するヴィクトル・ヴァスネツォフがキエフのウラジーミル聖堂の壁画を手がけたときに、助手を務めている¹⁴。17歳のとき、トルストイに感化され、寒村に移住し、農民の子供たちの教育に携わった。1890年にモスクワのストローガノフ絵画学校に進学するが（トルストイの娘タチヤナ・トルスタヤと同級）、5年のときに退学処分を受け、船員も含め、さまざまな職を転々とする。

若いころに読んだトルストイに心酔し、トルストイ本人と個人的な知り合いになる前から、禁書となっていたトルストイのパンフレットを自分で極秘に印刷しては配布し¹⁵、また徴兵拒否がもとで逮捕された¹⁶（1895）。トルストイ本人と知己を得た後、トルストイの依頼でドゥホポール教徒がカナダに移住（1898）¹⁷する付き添いでカナダまで行き、その経緯を『ドゥホポールとともにアメリカへ』（1905）¹⁸という記録をまとめた。

スレルジツキーは相手が農民だろうとトルストイだろうと心を開いた対等な関係になるのが常だったという¹⁹。メイエルホリドはスレルジツキーへの追悼文の中でトルストイがスレルジツキーを見て非常に喜んだ様子を次のように回想している。

ヤースナヤ・ポリャーナのトルストイの家の敷居を跨いだスレルジツキーを見たとき、レフ・トルストイの顔が尋常ではないぐらいの喜びに輝いたのを見た。静かな屋敷にはスーレルが訪れるや、ステップ（草原）の歌がなだれ込み、一日中、人生を謳歌する喜びが家中を支配した。この喜びこそ、トルストイが熱望してやまなかったものだ。トルストイはスレルジツキーが自分の思想に感化されていたからというだけではなく、主とし

て彼に放浪者のような自由さがあったから好きだったのではないだろうか²⁰。

トルストイはスレルジツキーについて、「彼はトルストイ主義者なんかではないね。単なる「三銃士」だよ。ただし、三人のうちの誰かではなくて、一人で三人分やっているがね」と言っていたという²¹。また、「『子供のようにあれ』という言葉は私は頭ではわかっていたが、感覚的にはどうにもわからなかった。どうしたら多くの経験をつんでしまった大人が子供のようにになれるだろうか？ところが、スーレルを見ていると、こんなふうになればいいのだ、ということを感じるのだ」と語ったという²²。

クリミアでチェーホフやゴッリキーとも親しくなり、彼らの紹介でモスクワ芸術座のメンバーやスタニスラフスキーと知り合うことになる。1906年にはスタニスラフスキーの助手に、1912年の第一スタジオ設立時にはその責任者を任されることになる。

1916年、その早すぎる死まで第一スタジオの精神的な支えであり、教育、舞台美術、演出にあたった²³。

1-2．スレルジツキーとスタニスラフスキーのコラボレーション

スレルジツキーは象徴主義作品に関心を寄せていたスタニスラフスキーの演出を助けた。スタニスラフスキーはスレルジツキーが「芸術に関する私の考察に興味を持った最初の、そして当時唯一の人間だった」²⁴と書いている。特にハムスの『人生のドラマ』（1907、邦題『人生の戯れ』）にはスレルジツキーの強い意向が反映された。アンドレーエフ『人の一生』（1907）、メーテルリンクの『青い鳥』（1908）など、この時期のスタニスラフスキーの代表作演出に当たって、よきアドバイザーであり、同志であった。ゴードン・クレーグがモスクワ芸術座で『ハムレット』を演出²⁵したとき（1910）にも、なにかと見解の相違に苦しんだスタニスラフスキーとゴードン・クレーグの間に入って、作品制作の進行に尽力している。

第一スタジオでは、ハイアーマンス『《希望号》の難破』(1913)、ハウプトマン『平和の祝祭』(1913)、ディケンズ『炉辺のコウロギ』(1914)、ヴォリケンシュテイン『巡礼』(1914)、ベルガー『洪水』(1915)の演出に当たった。

1-3. スレルジツキーのスタジオ活動

第一スタジオはスタニスラフスキーが私費を投じてトヴェルスカヤに小さな場所を借り、モスクワ芸術座内のオーディションで選ばれた若手を中心としたメンバーで構成された。スタジオの特徴として、他の社会から隔離され(チェンバレンによれば「修道院のような献身」)²⁶、グループ内の親密度を高める方法が挙げられる。

スレルジツキーはスタニスラフスキーがスタジオのために用意したクリミアの土地に夏ごとにスタジオのメンバーと滞在し、メンバーが共同で建物を建てるところから始め、カナダのドゥホボールのように、共同体の中での役割をそれぞれにわりふり、各自が共同体に対して一定の機能を責任持って担うようにした²⁷。

スレルジツキーがスタジオのメンバーにコミュニケーションにおける作業分担や関係性を要求したことはスタニスラフスキーの回想でも言及されている²⁸が、「ふつうの伝統的な劇団の関係性というより“精神的な秩序”に基づいた修道院のような生活様式」²⁹である。このような共同性を強調した生活スタイルによって、メンバー間の目に見えないコミュニケーションを高めることが期待された。また、第一スタジオのメンバーの一人だったヴェーラ・ソロヴィヨヴァは、「プラナ(prana)」と呼ばれる体内のエネルギーを表すヨーガの概念が精神集中のエクササイズに応用されていたと回想している。

私たちは意識の集中に多くの時間を割いた。それは「輪の中に入る」と呼ばれていた。私たちは自分たちの周りに輪をイメージし、共同参加者の「プラナ」光線をその空間へ、そして他のメンバーへ送りこむ。スタニスラフスキーは「プラナをそこへ送りなさい、- 私は私の指の先を通して触

りたい - 神へ - 空へ - もしくは、そのずっと後には、私のパートナーにも。
私は自分の体の中にエネルギーがあることを信じている。そして私はそれ
を外へと出す - それを放射する」と言った。

(中略)

私たちはリラクゼーションのエクササイズもかなり行った (後略)³⁰

プラナについては後にもう一度触れることにしたい。

2 . 演技法をめぐるスタニスラフスキーの危機

スレルジツキーの手厚いサポートを受け、劇団の外部にスタジオを設立して
まで、俳優術のシステム化を本格的に始動させたスタニスラフスキーだが、な
ぜ彼はそこまで演技についての新しい考え方およびシステム化が必要だと考え
たのか。当時の彼が抱えていた問題について振り返ってみたい。

演出に際して、スタニスラフスキーは当初、マイニンゲン座から受けた影響
が非常に強かったこともあり、現実を細部にいたるまで再現することに関心が
あった。また、マイニンゲン座の演出家クローネクの独裁的な演出方法を模倣
している³¹。彼は、稽古に入る前に、戯曲から思いついた大量のディテイルを
組み込んだ演出プラン (プロダクション・プラン) を組み立て、積木を積み上
げるように「どう動くか、演じるか、どこで、いつ、場所を変えるか」を綿密
に決めていた。彼のプランには、「俳優が出すべきだと彼に思われた声の種類
まで含まれる。その演出プランが完成すると、俳優は、完璧な正確さで彼の指
示通りにその演出を遂行しなければならなかった」³²。

前もって詳細に決められた演出プランに沿って、俳優たちは立ち位置から動き
までプランどおりに細かく指定された。スタニスラフスキーは、俳優に外部か
ら動きをお仕着せることで、その役柄に期待する (彼ならばこう演じるだろう
という) 感情や心理を俳優に理解させようとしたのである³³。初期のスタニス
ラフスキーは、自分の俳優としての感情表現に自信があり、出演する他の俳優
に対しても、自分がとるであろう表現や動きを外から強制することで、俳優に

対して感覚を伝達できると考えていた。こうした彼のスタイルは、しばしば俳優を操り人形のように扱った、と批判されるメイエルホリドの「独裁的な」初期の演出方法と意外なほど似ている。

しかし、1902年の『どん底』の公演あたりから、スタニスラフスキーはネミロヴィチ＝ダンチェンコから演技法の限界を指摘される³⁴ようになり、その自信喪失が深まった。そのようななか、翌年の『ジュリアス・シーザー』では、ダンチェンコが綿密に作成した演出プラン通りに演じることを強要される。皮肉なことに、自身が外から演技を強制される立場になったとき、スタニスラフスキーは内面と演技とをつなぐことが出来ず、演技が表層的になるという苦しみを経験することになった³⁵。自分とは見解の違う演出（動き）を強制されることで、自分の演出方法の限界を知ることになったのである。

エネルギーに満ちていたころのスタニスラフスキーは、直感的に役柄の心理を身体化することができた。つまり、目に見えない心理・感情を身体を使って視覚化して見せることが出来た。しかし、不調に落ちると自分の表情がわからなくなり、「自意識過剰のアマチュア俳優のように」³⁶鏡を見ながら自分の演技を確認したという。

この危機を切っ掛けに、スタニスラフスキーは俳優の内面に関心を持つようになる。自分もふくめて、これまでの名優たちが依拠してきたような俳優個人の直感に頼るのではなく、心理表現のメカニズムを解明し、俳優が安定して心理を視覚化するテクニックを身につける方法が必要だと考えるようになった。演技訓練のシステムを構築することは、同時に演技のメカニズムを分節化し、言語化することである。ロシアでは多くの名優の演技術は個人的な発見・発明にとどまり、書き記されることがなかったので、なかなか伝承されないという問題があった。スタニスラフスキーによるシステムの考案は、人の感情表現を普遍的・科学的に捉えようとする志向の結果、演技術の伝承も可能にした。

しかし、科学といっても厳密な意味での生理科学にのみ基づいているということではない。ヨーガであれ、神秘思想（オカルト）であれ、不明なメカニズム（ここでは心理・感情のメカニズム）に納得のいく説明を与え、そのプロセ

スを安定的に保証するものであれば、スタニスラフスキーはそれを科学と同様、明確な原理として取り入れようとした。

スタニスラフスキーは芸術の社会的役割について後述のようにトルストイから強い影響を受けているが、彼もまた、トルストイと同様、自分自身が身体的、心理的に感じたものを人間一般に普遍化していたようである。ただし、スタニスラフスキーの場合は、預言者のように一方的に書き綴るトルストイと違って、スタジオで実際に俳優訓練という「実験」を行うことで個的判断の妥当性を検証するプロセスがあり、そのおかげで、現代にいたるまでの長いスパンで受容される普遍的なシステムの構築に成功している。ソロヴィヨフはヨーガを使ったエクササイズについて、思想性が重視されたわけではないと回想している。

スタニスラフスキーはヨーガと心理学を使ったが、それはあくまでアイディアとして利用しただけである。当時、精神分析はまだほとんど知られておらず、私たちが利用したのは心理学であって、精神医学を取り入れてはいない。私たちは自分自身の感覚よりも、他人がどう感じているかのほうに関心があった。自分自身の感覚を利用するのはとても誘惑的だが、それだけでは創造力を限定してしまう³⁷。

ただし、東洋思想やオカルト思想などは、西欧的な良識が尊重する論理的な説明可能性からは逸脱しているがゆえに、それに共鳴（実感）できない人々からはなかなか理解されない。その筆頭がネミロヴィチ・ダンツェンコであり³⁸、モスクワ芸術座の旧世代の俳優たちであった。オリガ・クニッペルは、心理表現のトレーニングが大きく取り入れられたトゥルゲーネフの『村の一月』の稽古の際、役柄の心理状態について、スタニスラフスキーの強要する解釈が理解できず、演技者として危機に陥った³⁹し、ネミロヴィチ・ダンチェンコはスタニスラフスキーの精神的な健康状態を心配し、スランブは誰にでもある、と慰めようとした⁴⁰。

ハムスの『人生のドラマ』で、スレルジツキーが強く主張した、表情だけに特化した演技を取り入れたのが失敗し、劇団内でのスタニスラフスキーの実験への不信はピークに達した。しかしその後、ロシア象徴主義の代表的作品であるアンドレーエフの『人の一生』の演出が成功したことで、ネミロヴィチ＝ダンチェンコの理解を得るようになった。それでも混乱を避けるため、芸術座の外部にスタジオを作る破目になったが、そのことがかえって日常生活にまで及ぶ訓練生たちの精神的共同性を高める独特のシステム教育を生み出す切っかけとなったのである。

3．内面と感情の伝達：象徴主義とトルストイの芸術観

3-1．象徴主義的手法の模索

スタニスラフスキーが内面に関心を向けるもうひとつの切っ掛けになったのは、象徴主義詩人ブリュースフの書いた「無用の真実」(1902)であった⁴¹。「無用の真実」は、モスクワ芸術座的なリアリズムについて、実生活の模倣であって芸術ではない、演劇(芸術)は実社会とは違う約束事で構成されるものである、と全面的に批判した論文である。メイエルホリドをはじめとする若手前衛演劇人たちは、これを象徴主義演劇の宣言として掲げ、モスクワ芸術座の表現方法を攻撃した⁴²。しかし、批判にさらされたスタニスラフスキーもまた、この論文に強く影響されたのである。

「観客を前に役者が自分の心を開示できるように助けてやること、これが演劇の唯一の使命である」(ブリュースフ「無用の真実」)⁴³という象徴主義演劇の考え方にスタニスラフスキーは俳優の感情を表現する可能性を感じたのだろう。象徴主義に内面世界の表現の可能性を感じたスタニスラフスキーは、第一スタジオ設立(1912)に先立つ1905年、モスクワ芸術座の外部に演劇スタジオ(ポヴァルスカヤ通り)を設立し、メイエルホリドを呼び戻して⁴⁴自由に演劇実験を行わせた。

象徴主義演劇に適合した俳優の表現方法や舞台美術の様式などが整わなかったため、この試みは準備段階のまま、2年弱で失敗に終わった⁴⁵。しかし、ス

タニスラフスキーの象徴主義への興味は、メーテルリンク、アンドレーエフ、ハムスン、ハウプトマンらの戯曲の上演を自ら手がけることで続いていき、俳優の内面に特化した訓練を考える糸口となった。1908年にはメーテルリンクを訪ねて、象徴主義演劇の手法について意見を交わし⁴⁶、『青い鳥』(1908)⁴⁷を上演している(スレルジツキーと共同演出)。

しかし、象徴主義の考える「雰囲気」や実社会では隠されている「真実」の探求といった志向と、スタニスラフスキーが目指した俳優の心理を伝達するという目標との間には乖離がある。プリューソフの「無用の真実」においても、俳優を彫刻家に喩え、「内容 - つまり自分の心の躍動やその感じ方を、感知できる形(フォルム)に具現しなければならない」⁴⁸として、俳優が自分の感じたことを見える形(身体表現)へと翻訳・変換するのが俳優の仕事であると説明している。また、象徴主義では、隠された真実が、演劇というある種の宗教的儀礼によって人々(観客)にもたらされるわけだが、その真実は人の内面ではなく、外的に与えられるものである。劇場では外在する真実へ内的に共鳴し、シンクロするような状況を作ることが求められる。もっとも成功した象徴主義演劇の典型例として考えられる、メイエルホリドがコミッサルジェフスカヤ劇場で演出した『修道女ベアトリーチェ』(1906)でも、フレスコ画のように制約された奥行きと音楽に合わせた動きやセリフとが合わさって、ある種のトランス状態が期待されている。

しかし、スタニスラフスキーの問題関心は、人間が内的に感じたことをどのように離れた場所にいる別の人間にそっくり伝達できるのか、ということであった。

3-2. トルストイの芸術観とスタニスラフスキー

自分の演技感覚に対して自信喪失した際、スタニスラフスキーは休養先のフィンランドで、自分が書きとめてきた演劇に関するメモを見直すとともに、彼以前の名優たちの演技を模範として考察・分析を行っている(1906)。そこで

見出したのは、「どの俳優も舞台上にいるときにある種のオーラがある。観客は彼らの演技に普通とは違うなにかを感じ取っている」こと、そして演技しているときの彼らは「リラックスしているのだが、濃縮されたエネルギーに満ちている」⁴⁹ということだった。ここでいうエネルギーというものがオーラとともに、言語化しうる論理的、合理的なものを超えたものとしてクローズアップされる。

このリラックスし、エネルギーに満ちた演技は、スタニスラフスキーに「子供が砂城を作るときに感じているような、完全にそれに没頭して恍惚としている感じ」⁵⁰や、芸術家たちが絵画を完成させる際に感じる感覚と同じで、全身全霊を投げ出した満足感を思い起こさせた。没頭しているときこそ、彼らの思い（エネルギー）が相手になにか見えない方法で伝達・転送（transport）されている。

スタニスラフスキーが名優たちに見出した没頭とオーラの問題は、芸術に関するトルストイの問題関心と共通している。奥村剋三によれば、両者の芸術観には以下の様な親近性がみられる⁵¹。

カラシニコフ⁵²は、トルストイとスタニスラフスキーの内的親近性を両者が社会における芸術の教育的役割を重視している点を指摘した。また、両者の芸術観は、何をもって「真の芸術」とするのかという芸術性の評価においても共通点がある。スタニスラフスキーの演劇は、内的体験（переживание）を基礎とするが、それはトルストイの芸術観と同じである。「芸術とは、ある人が自分で経験した感情を、意識的に一定の外面的な記号をもちいて他の人びとに伝え、他の人びとはこれらの感情に感染し、これらの感情を体験するところの人間の活動である」という『芸術論』一節から、スタニスラフスキーの「体験の芸術」（искусство переживания）という考え方が、トルストイの芸術観に発していることをカラシニコフは暗示している⁵³。

このようなカラシニコフの論を踏まえ、奥村は、両者の親近性を没頭、融合、体験、感染という観点から論じている。トルストイは『芸術とは何か』（1897 - 1898）のなかで、「真の芸術」かどうかを判断する指標について「人が

この感情を体験し、作者が現にあるところの魂の状態に感染させられ、他の人びとと自分との融合を感じるなら、そのとき、この状態を喚起する対象は芸術である。このような感染、作者や作品との融合がなければ、芸術は存在しない」⁵⁴と述べている。他方、スタニスラフスキーは、スチェパンチコヴォ村のロスターネフ役について、「私と彼とのあいだには自然に完全な融合（слияние）が生じ、同一の見方、考え、願望があった。…一言で言えば、戯曲の生活の範囲で、私は彼と同じ考えになった」⁵⁵と役柄に没頭し、融合したことについて述べている。この実際の経験を表現するため、スタニスラフスキーは「内面の体験（переживание）」という語を用いるようになったと奥村は指摘する。

さらに、奥村は、トルストイの『芸術とは何か』および『芸術について』において、トルストイが芸術の本質について、感染力をもつこと、芸術家と作品と観客とを一体化（слияние）させること、演奏者の真剣さ（искренность）を重視していることを挙げ、スタニスラフスキーも『スチェパンチコヴォ村』や『民衆の敵』における自己の体験から、一体化と真剣さを重視していることを挙げ、スタニスラフスキーの芸術観に対する後期トルストイの芸術観の強い影響を推測している。

確かに、スタニスラフスキーの「システムは直接的に演技の技能に結びつく。もうひとつの側面は俳優の演劇に対する創造的アプローチと俳優が人間として全体的に成長することを要求する」⁵⁶という考え方は、スレルジツキーのエクササイズにつながると同時に、モラルの側面の強調されたトルストイの芸術観とともに共通している。ソロヴィヨフは「スタニスラフスキーはかつて、よりすぐれた俳優になるための技術を見つけようとするを通して、俳優はよりすぐれた人間になるのだ、と言ったことがある」⁵⁷と回想している。また、芸術の本質的な表れ方に感染や一体化、没頭、真剣さというものを重視した両者の芸術観は重なるところが多い。

ただし、トルストイが繰り返しその芸術（特に音楽）が「本物」かどうかの基準として言及した「感染」と、スタニスラフスキーが考えた「伝達」とは間

題の根は同じようであるが、具体的な対処法が大きく異なっている。

トルストイの場合、音楽を自分自身が聴いていて、思わず足で拍子をとってしまう、という身体的反射が表現されたとき、その音楽が本物であると判断される⁵⁸。もちろん、ここには、トルストイ個人の生理反応を普遍人類的なものとする彼特有の独断的な世界観があるわけだが、いずれにせよトルストイにとって重要なのは、音楽が発する音という物理的振動を、聞く者が実際に耳で受信し、反応するという現象である。

対して、スタニスラフスキーにとっての問題は、俳優の身体の中に生じながら、身体の内側に閉じ込められている、見えない、音もしない感情を、どのようにして離れた場所にいる観客まで届けるのか、という問題である。俳優の表情も、身振りも、感情そのものではなく、間接的に感情を翻訳して伝える媒介物でしかない。しかも、俳優の形は変化自在なわけではなく、所与の身体の形によって制限されているのだ⁵⁹。

3-3．照射による感情の伝達

スタニスラフスキーが演技の際にイメージする感情の伝達とは、内面の感覚をエネルギーに変換して、何らかの形で外部へと送り出し、“物理的に”転送することである。観客は俳優の表情を読み取ってその感情や感覚を連想するのではなく、エネルギーを受容することで、その同じ感情に直接感化されることが期待されているのである。しかし、はたして、個別の身体に閉じ込められた情緒・心理・感情というものは他者に伝達できるものなのだろうか？

この問題が明確に意識化されたのが、ハムスンの『人生のドラマ』上演の試みの際である。

スレルジツキーは『人生のドラマ』の稽古で、不動のエクササイズを提案していた⁶⁰。このアイディアを取り入れたスタニスラフスキーは、俳優たちに役柄の性格を伝えるのに、外面的な手段を使うことを一切禁じた。ジェスチャーも動くことも禁じている。

戯曲の内面に関わる側面に集中し、そこから気を散らさないようにするため、私は俳優たちに表面上の表現、つまり、ジェスチャーや動き、移動、行為などを禁じた。なぜなら、私にはそれらがあまりにも身体的でリアリストティックで、物質的に思えたからである。当時の私には、身体を伴わない、極めて純粹で、むき出しの、俳優の心から生まれ出たばかりの自然なままの強い感情が必要だったからである。それを俳優たちが伝えるのに、目や顔の表情だけで充分だと当時の私にはそう思われたのだ。だから、俳優は不動のまま、感じ取った感覚をじっくり体感し、感覚と感情の起伏によってそれを（観客に）伝えるべきなのだ。内面を表現する新しい技法について深く考える中で、当時は、自らの心理的体験を表現するために、俳優は舞台上で創造的に自己を認識するのに有益な方法を身につけさえすればよい、ほかの事は自然にうまくいく、と考えていた⁶¹。

ところが、効果は逆であった。体の動きをなくす、いわば無駄を排して精神的なもの、内面の意識のみに特化したはずが、かえってわざとらしい演技になってしまった。

内的な必然性がなく、外的に、つまり不自然に動きを封じられた感情が、出口を失い、心身に対する過剰な抑制をかけてしまい、かえってすでに身に着けていた機械的なクリシェ、俳優だという職業意識を搾り出すことになった。結果、私は無理やりに自分の中から虚無の感情や起伏、自己陶醉を搾り出すことになり、筋肉や声、呼吸が不自然になったただけであった。

この経験を生かして、スタニスラフスキーは、意識を無理やり内面に集中させるだけではなく、俳優はその感情にじっくりと浸り、感情のエネルギーを高め、さらに、外へと放出する技術を身につける必要があると考えるようになる。有効な訓練法として応用されたのが、スレルジツキーが見聞きしたドゥホボール派の瞑想的宗教儀礼とラマチャラカのヨーガに関する著書であった。

4．内面への注目とエネルギーの伝達：ヨーガとドゥホボール派の影響

4-1．ドゥホボール派の瞑想

瞑想し、精神を集中させるという方法が、先に述べた共同生活によって相互の精神的コミュニケーション能力を高める方法ともども、ドゥホボール派の人びとの礼拝にヒントを得ているのは確かだろう。ドゥホボールがようやくカナダまでの移住を終え、最初の定住地であるウィニングペグ（Winningpeg）で最初の日曜日（1899年、1月27日）を迎えた際の礼拝の様子を、スレルジツキーは次のように記録している。

祈禱集会は最初の階の大広間で行われることになっていて、テーブルとベンチは前夜のうちに片付けられていた。夜明け前にドゥホボール派の男女は聖日用の服を来て、集まりはじめた。女性は帽子に祈禱会のときの特別な方法でシルクのネッカチーフを結び付けていた。男性たちが部屋の一方に立ち、女性たちが反対側に立った。まだ暗い時間である。ただ窓から鋼鉄のような鈍い光が差しているだけだった。神秘的な夜明け前の薄明かりの中で、頑健な男たちの姿が頭を垂れ、手を胸に当てて立っていた。女性たちは反対側に立ち、胸の下に手を組み、その手には正方形のハンカチーフを握っていた。グループ全体が靈感に満ちた感覚を感じていた。礼拝前の厳粛な静寂はなにか特別に神秘的な思想に満たされているかのようだった。グループの個々のメンバーも、グループの全体自体もいまや聖霊と神への思いに没頭していた。それぞれが精神的な深い思索に没頭していた。静けさの中で、ひとつのため息にも乱されることがないように、この深い瞑想的なムードを乱すことのないように、動くことを恐れているかのようだった。鈍いうす紫色の夜明けさえもその動きを止め、窓から厳粛な人びとの姿を覗き込んでいる。時間それ自体も、動きという動きがここでは場を乱すものになってしまうので、静かに動きを止めたかのようだった⁶²。

この後スレルジツキーは、ドゥホボール派の人びとが彼ら独自の方法で詩篇

を順番に朗読する様子、そして文字に記録することを嫌う彼らが自分たちの伝統を伝承する方法として、朗読するなかで言葉や順番を間違えた箇所を互いに指摘し、訂正しあいながら礼拝を進めていく様子を書きとめている。

4-2．スタニスラフスキーとラマチャラカ

ヨーガ行者ラマチャラカは、かつてインドのヨーガ行者のように思われていたが、実はアメリカの元法学者ウィリアム・ウォーカー・アトキンソン (William Walker Atkinson 1862 - 1932) が著述業に転身し、アメリカの読者に向けてヨーガについてわかりやすく書き表した際に使ったペンネームである⁶³。

ラマチャラカのヨーガに関する著作をスレルジツキーとスタニスラフスキーのいずれが先に見つけたのかは定かではない⁶⁴。メル・ゴードンは「ドゥホボールたちは、リラックスした姿勢で座り、それぞれの時間ごとの作業に集中し、詳細にそれぞれの仕事の仕事を実行することを思い描いた。このようなヨーガのエクササイズは穏やかさと目的の確実さを生み出した」⁶⁵と書いており、スレルジツキーがヨーガを俳優訓練に持ち込んだのではないかと推測している。ここ記述からは、ドゥホボールたちがヒンドゥのプラナという概念を利用して、スレルジツキーはここからヨーガについての知識を得たと指摘しているように読めるのだが、ドゥホボールに直接ヨーガの要素を読み取るのは難しいように思う。

他方、ポーランドの演出家グロトフスキーの研究に関連して、エラーマンは、グロトフスキーが影響を受けたヴァフタンゴフが第一スタジオの師であるスレルジツキーからヨガを学んだこと、ヴァフタンゴフの著書の中に「ハタヨーガ (Hatha yoga)」への言及があることを指摘し、「スレルジツキーはトルストイのごく親しい友人であり、トルストイは当然ながら、ガンジーの初期の活動をサポートしていた」⁶⁶と、スレルジツキーがトルストイからヒンドゥ思想を知ったように示唆している。

ヨーガを含めた東洋思想については、20世紀初頭のいわゆる「銀の時代」に

多くの出版物が刊行され、象徴主義の詩人で思想家のメレシコフスキーらをはじめとして、文化人の間で深い関心が寄せられた。ラマチャラカの著書も広く読まれていた⁶⁷。モスクワ芸術座でも、インドのタゴールの作品を上演計画に含めた際、結局作品自体は上演されなかったが、ネミロヴィチ・ダンチェンコが座員のためのヒンドゥーに関する講演会を企画している⁶⁸。

いずれにしても、ラマチャラカの著作を読んだスタニスラフスキーとスレルジツキーは、心理的、身体的な訓練を通して、精神的集中をコントロールできれば、体の内部にあるエネルギーの放出をコントロールし、感情をトランスポートできると考えた。ヨーガのプラナと呼ばれるエネルギーの形態とその伝達法に、感情を伝達する方法と重ね合わせたのである。

スタジオでの訓練では、プラナという用語が頻繁に使われた。プラナについて、スタニスラフスキーはアメリカでの翻訳出版に際して、ヨーガに言及した手紙を翻訳者あるエリザベス・レイノルズ・ハプグッドに送っている。その中で、スタニスラフスキーは、ヒンドゥーでは、「プラナと呼ばれるものが存在すると信じられている。それは命を保つのに必要なエネルギーであり、われわれのからだのすべてに命を与える力である。ヒンドゥーによればプラナの主要な供給源は太陽神経叢（みぞおち）にあると言う。そこから体の各機関に送られる」と説明している⁶⁹。また、プラナという言葉は使われていないが、プラナが送られるプロセスについて、著書『俳優修行』のコミュニケーションを扱った第1部第10章で次のように述べている。

「相互にコミュニケーションの目に見えない道筋や手段のことをなんと名づけたらよいだろうか？ 光線放射（лучеиспускание）や光線受容（лучевосприятие）と言うべきか、発光（излучение）と受光（влучение）というべきか？ 他に置き換えることが出来る用語がないので、この用語を使うことにしよう。これらの用語はこれから説明しようすることについて、そのコミュニケーションのプロセスを視覚的に説明してくれるのだから⁷⁰。

光線放射 (лучеиспускание) と光線受容 (лучевосприятие) は、英語ではradiation、irradiationと訳される。目に見えない、という前提で考えると光線、というより、放射線、熱線を照射するイメージに近いかもしれない。

結論にかえて：スタニスラフスキーとミハイル・チェーホフの俳優術

スタニスラフスキーは、自らの自信喪失の危機を切っ掛けに、俳優の演技を安定させるためには内面のトレーニングが必要だと考えるようになった。さらには、その内的に感じた目に見え感情を、俳優が離れた場所にいる観客にどのように伝えるのか、という問題に直面する。スタニスラフスキーとスレルジツキーは、象徴主義演劇の実践を通して、感情の表現方法を模索し、俳優訓練のシステムを策定する際に、二つの問題に対し、瞑想による精神統一とヨーガの理解を取り入れた。彼らが依拠したのはラマチャラカというペンネームを使ったアメリカ人による著作ではあったが、彼らはヨーガの哲学的な側面よりも生命力を担うエネルギーとされるプラナという考え方が、具体的に感情の放射と受容のメカニズムをイメージさせるものとして有効だと考えた。

スタニスラフスキーが目に見えない感情を他者に伝達するメカニズムの解明に苦慮していたとき、ドゥホボール派の儀礼が内的集中と没頭の方法を、ヨーガがプラナという、ある種、エネルギーを物質的に想定し、さらには他者に伝達するプロセスを視覚的に提示する可能性を提供した。心理的、身体的な訓練を通して、精神的集中をコントロールし、体に閉じ込められた感情を観客に直接伝達しようとしたのである。

また、スレルジツキーの人格的な魅力、つまりの子供のように人生を謳歌する人柄と、人間愛の表現としての芸術へのこだわりは、人間心理のメカニズムを考察する上でスタニスラフスキーに大きな影響を与えたように思われる。

最後に第一スタジオでスレルジツキーから教育を受け、とりわけスタニスラフスキー・システムの習得にも優れていた俳優のミハイル・チェーホフ（英語名マイケル・チェーホフ）の演技術を考察する上での問題について少しだけ触

れたい。彼は、シュタイナーのところに滞在したこともあり、シュタイナーの神智学に心酔し、深い影響を受けていたことが広く知られている⁷¹。同時代に主だった演劇・演技システムを確立したスタニスラフスキーやメイエルホリドたちが、時代の制約や限界を抱えながらも科学的合理的な俳優訓練法を志向したのと比べ、チェーホフの演劇論はしばしばオカルト的な思想傾向が特徴とされ、特異な存在として注目を集めてきた。

このようななかで、ミハイル・チェーホフが英語で書いた著書にシュタイナーへの言及が実は少ないというチェンパレンの指摘は興味深い。

30年以上に渡ってミハイル・チェーホフは神智学を学んでいる。彼の（神智学に関する）研究は俳優術訓練の理論や実践に入り込んでいるが、教え子たちが演技者として進歩するうえで神智学を学ぶ必要があるとは主張していない。この文脈において、チェーホフが自らの神智学との関わりを自身の著書のなかで明示的というよりも暗示的に認めていることは興味深い。それは彼がシュタイナーを参照していない、ということではなく、もちろん、参照しているのだが、しかしあまりよく背景を知らない読者がその関連を理解できるようには必ずしも書かれていないということである。

チェーホフの著書『俳優へ』の53年版にはたった2箇所しかシュタイナーへの言及がないし、オイリュトミーやスピーチ・フォメーション、神智学、といった言葉にいたっては、明確な言及がまったく見られない。1991年にマラー・パワーズとメル・ゴードンが『俳優術について』を共同編集した際、1953年刊行の書籍の再版であるが、チェーホフの手稿に書かれていながら初版の際に取り除かれた部分を復活させている。1991年版では、シュタイナーへの言及が増えており、オイリュトミーについての重要な議論もある程度はある（チェーホフ『俳優術について』74 - 77p.）。チェーホフはオイリュトミーの有効性を示しているものの、それに即した特別なエクササイズを挙げておらず、80以上のエクササイズが詳述されている中

で、この欠落はかなり重要な意味を持つ。ひとつかふたつのエクササイズについてはチェーホフがオイリュトミーを意図しているのだと論じることもあるかもしれないが、オイリュトミーをきちんと適用させることについて、いずれにしても不十分な情報しか与えられていない⁷²。

もちろん、チェンバレンも指摘するように、チェーホフの使った用語や世界観へのシュタイナー影響をまったく排除して彼の演劇論を考察することはできないし、ロシアでは、シュタイナーなどのオカルトとされてきた思想やヨガなどの影響がオープンに論じられるようになったのはまだ昨今のことであり、今後の研究が期待される⁷³。

しかし、母語ではない英語で書いた限界があるにせよ、自伝『俳優への道』（1946）にはシュタイナーの名前がしばしば言及されているわけだし、名前を出すのに制約がないはずにもかかわらず、手稿では書かれていたシュタイナーへの言及が出版に際して削られたこと、言及が少ないことについてもう少し考えてみてもよいのではないか。つまり、チェーホフ個人の精神史とユニバーサルな演技論の構築とを分けて考える必要があるのではないか。チェーホフは個人的なメンタルケアとしてシュタイナーに心酔していたし、その影響を受けた心身に関わる世界観を基礎に演技論を構築したのだが、訓練者としての俳優自身がシュタイナーについて詳しく知る必要がない、と考えていたということである。チェーホフに直接教を受けた経験者によれば、チェーホフは授業中にシュタイナーの名前を挙げてはいたものの、シュタイナーを読むように、とは勧めなかったと言う⁷⁴。

また、アンドリュー・ホワイトは「光線放射と光線受容」という考え方をミハイル・チェーホフがスタニスラフスキーの考え方を踏襲し、受容していることを綿密に検証している⁷⁵。

本論では取り上げることができなかった問題として、俳優が内面に感情を呼び起こす際、その感情を生み出す元となる体験をどこから探してくるのか、と

いう問題がある。ミハイル・チェーホフとスタニスラフスキーが一致を見なかった問題のひとつに、個人的な体験にさかのぼるのか（スタニスラフスキー）、俳優個人の実体験と役柄とを直接は結びつけず、何らかの抽象化の操作が施され、普遍化された人間（超人間）の人格や感情を考えるかという問題である。しばしば精神的な窮地を体験したミハイル・チェーホフは、俳優が役を演じるために自己の負の体験を繰り返しなぞることが、ある種のフラッシュバックを呼び起こしたり、繰り返し呼び起こされる感情の偏りが人格的なゆがみを生んだりすることを体験したのではないかと想像されるが、これらについては別に稿を改めて論じることしたい。

これらの問題を明らかにすることで、将来的には、これまで対立するものとしてばかり論じられてきたメイエルホリドの俳優訓練法「ピオメハニカ」も含め、感情の表現方法のさまざまなあり方として俳優訓練法作成の各種試みを比較分析することで、20世紀初頭の他の芸術ジャンルでも盛んに議論され、実践された表現主義の問題ともつなげることが出来るのではないかと考えている。

註

- 1 Сулержицкий, Л. А. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театр. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком, М., 1970. (Сулержицкий, Сборник, 1970.と表記する。)
- 2 Полякова, Е. Станиславский, М, 1977. (本論考執筆時、未見。)
- 3 Gordon, M. *The Stanislavsky technique: Russia, A Workbook for Actors*, Applause Theatre & Cinema Books, New York, 1987 .
- 4 Andrew White, R. Stanislavsky and Ramacharaka: The Influnce of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System, *Theatre Surbey*, No.47:1, May, 2000.
- 5 Chamberlain, F. Michael Chekhov: Pedagogy, Spirituality, and the Occult, *Toronto Slavic Quarterly*, 2003, No.4.
<http://www.utoronto.ca/tsq/04/chamberlain04.shtml> // Merlin, B. *Konstantin*

- Stanislavsky*, Routledge, London, 2003. // Andrew White, R. Radiation and the Transmission of Energy: From Stanislavsky to Michael Chekhov, in *Performance and Spirituality, Institute for the Study of Performance and Spirituality (ISPS)* No.1, 2009, pp.23-46.
- <http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/PerformanceAndSpirituality/article/view/594/664> など。本論文中で参照した各オンライン文献のURL は2010年 9月30日現在有効。
- 6 Andrew White, Stanislavsky and Ramacharaka, p.73. Gordon, *The Stanislavsky technique: Russia*. p.26. など。
- 7 メイエルホリドは後述の1905年のスタジオを「第一スタジオ」と呼ぶことにこだわったが、本論では、1905年のものは通称「ポヴァルスカヤ通りのスタジオ」と考え、従来のモスクワ芸術座史どおり、1912年のものを第一スタジオとする。
- 8 Станиславский, К. Моя жизнь в искусстве, М., 1938. http://az.lib.ru/s/stanislawskij_k_s/text_0010.shtml 邦訳：コンスタンチン・スタニスラフスキー『芸術におけるわが人生』江川卓、蔵原惟人訳、岩波書店、2008年。(論文中の引用は筆者による訳を使用)
- 9 Turner, W.L. Marc Slonim, Russian Theatre from the Empire to the Soviets, (New York, 1961, p.169. //Quoted in Vakhtangov. The Director as Teacher, *Educational Theatre Journal*, Vol.15, No.4, 1963, p.322. 上記のヴァフタンゴフの回想を引用しつつ、ターナーはヴァアフタンゴフが資本主義と上流階級を非難し、人間の倫理的復活、平和主義、愛や同胞愛の力を確信する」スレルジツキーの“精神的リアリズム (“ Spiritual Realism ”) に深く心動かされていた、とヴァフタンゴフに対するスレルジツキーの強い影響を指摘している。
- 10 スレルジツキーの生涯については、Полякова, Е. Жизнь и творчество, в кн.: Сулержицкий, Сборник, 1970, сс. 17-95. および Онлайн Энциклопедия Кругосвет http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/SULERZHITS-KI_LEOPOLD_ANTONOVICH.html を参照した。
- 11 Turner, W. L. Vakhtangov: The Director as Teacher, *Educational Theatre*

Journal, Vol. 15, No. 4 (Dec., 1963) pp. 322.

(<http://www.jstor.org/stable/3204850>)

- 12 *Сулержицкий*, Сборник, 1970, p.528.
- 13 父がポーランド系カトリックだったため、幼少時の洗礼名はレフ・レオボルド・マリア。Полякова, Жизнь и творчество, с. 22.
- 14 父アントン・スレルジツキーのメモによる。цитат.: Поляковой Жизнь и творчества. *Сулержицкий*, Сборник, 1970, с. 23.ゴーリキーの回想によれば、ヴルーベリも滞在し、作業に参加していた。*Сулержицкий*, Сборник, 1970, с.528. 参照：ヴルーベリの伝記<http://www.bibliotekar.ru/rusVrubel/>
- 15 父は印刷業を営んでいた。後にポリショイ劇場でオペラ『カルメン』を演出する依頼を受けた際、当局から好ましくない、と介入され、解雇されている。
- 16 ヴァフタンゴフの回想によれば、獄中のスレルジツキーをトルストイが見舞っている。*Сулержицкий*, Сборник, 1970, p.560-561.
- 17 聖霊崇拜派教徒。既成の政治および教会の権威や聖書なども否定し、絶対的平和主義を貫いた。クエーカー教徒に近いとされることもある。ロシア政府から従軍忌避などのために弾圧を受けた。トルストイは彼らの移住を支援するために『復活』を書き、その著作料をその費用にあてた。
- 18 *Сулержицкий*, Л В Америку с духоборами, М., 1905. 英語訳はほとんど文献として記録に残されていないドゥホボールの生活などを知る貴重な資料として現在でも高く評価されている。
- 19 盲目的なトルストイ主義ではなく、時にはトルストイと論争になるなど、独自の視点を維持していた。*Сулержицкий*, Сборник, 1970, с.25-28.
- 20 *Сулержицкий*, Сборник, 1970, p.578.
- 21 ゴーリキーによる回想。*Сулержицкий*, Сборник, 1970, с. 531.
- 22 ゴーリキー、Там же. с. 532.
- 23 彼の死後、スタジオは彼に精神的にも演劇的にも深い影響を受けたヴァフタンゴフに、さらにその死後にはミハイル・チェーホフの第二スタジオに引き継がれた。ヴァフタンゴフのグループはヴァフタンゴフ劇場として独立して、現在にいたっ

ている。

- 24 *Станиславский, К.* Собрание сочинений, в 9 т., М., т. 6, 1994, с. 388.
- 25 著作集の編者であるポリャコフはハムレットも含め、スレルジツキーの名を共同演出者としてスタニスラフスキーと並べて表記している。 *Сулержицкий, Сборник*, 1970.
- 26 Chamberlain, Michael Chekhov: Pedagogy, Spirituality, and the Occult, p.27.
- 27 *Станиславский, К.* Моя жизнь в искусстве. スタジオを外の実社会と切り離すという心理的な区切りは、アメリカでのミハイル・チェーホフのメソッドを教えるアメリカの俳優学校でも、現在のロシアの演劇学校・演劇大学における俳優訓練でも引き継がれている。参照：Citron, A. The Chekhov Technique Today, *The Drama Review: TDR*, vol. 27, No.3 (Michael Chekhov) 1983, pp.91-96.
<http://www.jstor.org/stable/1145462> // Hill, J. W. The Russian Pre-Theatrical Actor and the Stanislavsky System, Dissertation for PhD., University of Michigan, 2009.
http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/2027.42/62202/1/jwhill_1.pdf
- 28 *Станиславский, К.* Моя жизнь в искусстве.
- 29 Andrew White, R. Stanislavsky and Ramacharaka. p.79
- 30 Gray, P. The Reality of Doing: Interviews with Vera Soloviova, Stella Adler, and Sanford Meisner, " in *Stanislavski and America*, ed. Erica Munk (New York: Hill & Wang, 1964) 137 - 38.
<http://www.jstor.org/stable/11247895> (30/9/2010) アナトリー・ヴァシリエフの演劇スタジオ「舞台芸術学校」でもメディテーションの際に俳優たちが円陣を組んで座り、自分のおなかの前に隣の人とつながる光の輪を感じるように。そしてそれを掴むようにイメージする」という指示が与えられていた。(1993年、利賀国際演劇フェスティバル時の見学)
- 31 『芸術におけるわが人生』の初版には、「独裁に陥る危険があった」という表記

もあった。*Станиславский, К. Моя жизнь в искусстве*. 注記85.

32 Merlin, *Konstantin Stanislavsky*, p.9.

33 *Ibid.*, p.12

34 Benedetti, J., *Stanislavski : a biography*, London : Methuen Drama, 1991, p.140.

35 *Ibid.*, p.155.

36 Gordon, M. *The Stanislavsky technique*. p.28.

37 The Reality of Doing: Interviews with Vera Soloviova, Stella Adler, and Sanford Meisner, *The Tulane Drama Review*, Vol. 9, No.1, 1964, p.149.

38 Gordon, *The Stanislavsky technique*, p.30.

39 Andrew White, R., *Stanislavsky and Ramacharaka*. p.80

40 Gordon, *The Stanislavsky technique*, p.32. ダンチェンコは劇団に対するスレル
ジツキーの精神的な影響を疑い、正式なメンバーとして認めるのを避けようとし
た。(Merlin, *Konstantin Stanislavsky*, 21p.)

41 Merlin, *Konstantin Stanislavsky*, 14p.

42 エドワード・ブローン 『メイエルホリド 演劇の革命』浦雅春、伊藤愉訳、水
声社、2008年、54-56頁。

43 引用はブローン 『メイエルホリド 演劇の革命』 55頁。

44 メイエルホリドはモスクワ芸術座結成当初の俳優であったが、1902年、演劇観
の違いもあり、退団を余儀なくされた。

45 同上。 67 - 70頁。

46 *Станиславский, К. Моя жизнь в искусстве*. глава 《В гостях у
Метерлинка》.

47 現在も、モスクワ芸術座（ゴーリキー名称）で演出の基本部分を受け継ぎなが
ら上演されている。

48 引用はブローン 『メイエルホリド 演劇の革命』 55頁。

49 Gordon, *The Stanislavsky technique: Russia*. p.28.

50 同上

51 奥村剋三「トルストイとスタニスラフスキー 芸術観の親近について」『ロシア

『語ロシア文学研究』第10号、1978年、39-48頁。

- 52 Карашников, Ю. Эстетический идеал К. С. Станиславского, М, 1965.引用、参照はすべて奥村剋三「トルストイとスタニスラフスキー 芸術観の親近について」より。
- 53 同上。40頁。
- 54 同上。42頁。
- 55 同上。
- 56 同上。
- 57 The Reality of Doing, p. 140.
- 58 トルストイの音楽観についてはEmerson C. Tolstoy and music, //in ed., by Orwin. D. T. *Anniversary Essays on Tolstoy*, 2010, Cambridge, 2010, pp. 8-32参照のこと。
- 59 スタニスラフスキーの発言
- 60 Merlin, *Konstantin Stanislavsky*, p.22. Gordon, *The Stanislavsky technique*: p.34.
- 61 Станиславский, К. Моя жизнь в искусстве. глава 《Драма жизни》.
- 62 Sulerzhitsky, L. *To America with Dukhobors*, (tran. by Michael Kalmakoff) Canadian Plains Research Center, Regina, 1982, p.97. 1970年版のロシア語著作集ではドゥホボールたちの宗教儀礼については省略されている。
- 63 Andrew White, R. Stanislavsky and Ramacharaka. p.81-82.
- 64 *Ibid*.
- 65 Gordon, *The Stanislavsky technique*. pp.31-32.普及版の演技エクササイズの教科書なので、引用・出典が明示されていない。
- 66 Ellermann R. <http://owendaly.com/jeff/grotowsq.htm>
- 67 Andrew White, R., Stanislavsky and Ramacharaka. p.79.
- 68 *Ibid*., p.78.
- 69 *Ibid*., p.80.
- 70 Станиславский К. С. Работа актера над собой, глава 10.

http://az.lib.ru/s/stanislawskij_k_s/text_0020.shtml

- 71 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』、大阪外国語大学ヨーロッパ。講座、第12号、2007年、63 - 79 . など。
- 72 Chamberlain, Michael Chekhov: Pedagogy, Spirituality, and the Occult.
- 73 堀江新二「「個人的個性（личность）・非個人的個性（индивидуальность）と三つの意識」においてもヨーガの影響について一部触れられている。
- 74 Citron, A. The Chekhov Technique Today, *The Drama Review: TDR*, vol. 27, No.3 (Michael Chekhov) 1983, pp.91-96. <http://www.jstor.org/stable/1145462> 現在チェーホフの演劇システムを教えている彼ら自身も、それぞれがチェーホフの演技システムについての理解に個々の演劇観を含めながら教育を行っており、チェーホフの著作を読むようにと言わない人もいる。欧米においては、教えを丸のまま伝承することは少なく、受容の際、個人の理解にしたがってしばしば応用されると説明している。
- 75 Andrew White, " Radiation and the Transmission of Energy: From Stanislavsky to Michael Chekhov, in *Performance and Spirituality*," *Theatre Survey* vol. 47 Issue 1, May, 2006, pp.73-92.