

トルストイとスタニスラフスキイ

——芸術観の親近について——

奥 村 剋 三

スタニスラフスキイ・システムを「どのように創造的に日本の新劇の風土に根づかそうかと歩んできた」⁽¹⁾ 故下村正夫氏によれば「〈システム〉が、ひととき——ジャーナリズムの表現を借りれば——燎原の火のように日本の新劇界を席捲したのは、戦後まもなく数年のことで、50年代に入るとブレヒトの〈叙事的演劇〉の理論の導入が、あたかも〈システム〉のアンチ・テーゼであるかのようにもて斬られることになる。さらに60年代初頭に、イヨネスコ、ベケットなどの〈アンチ・テアトル〉が紹介された段階になると、〈システム〉は、社会主義リアリズム、モスクワ芸術座の凋落と共に三位一体的評価を受けて影をひそめることになる……⁽²⁾」。この発言は、東京を中心に日本の新劇界を見ておられた下村正夫氏には一つの実感であろうが、学生演劇や业余劇団の活動を、東京以外の地方の実態をふまえて見るならば、スタニスラフスキイ・システムの影響は60年代初頭においてもなお顕著であった。しかし下村氏の指摘する経過をたどって、そこでも〈システム〉は凋落し、〈ブーム〉は遠くさった観がある。ミネルヴァのふくろうがとびたつにはちょうどよい時期ともいえるが、しかし、〈システム〉あるいはスタニスラフスキイの演劇遺産は、こんにち本当に実践的・創造的価値を失ってしまったといえるのだろうか。いみじくも下村氏が「……三位一体的評価をうけて影をひそめたといわれているように、〈システム〉あるいはスタニスラフスキイの演劇理論こそ社会主義リアリズムの演劇面での達成であるとして、本来スタニスラフスキイのものではない水増しの解釈がおこなわれ、そのことが彼の探求そのもののアクチュアリティを希釈してきたのではないか。では、どのようにすれば、彼の演劇理論に昔日のアクチュアリティをよみがえらせることができるのか。それには、一見問題意識とは逆行するかたちになるが、彼の演劇理論が醸成されていった時代のさまざまな芸術潮流を検討し、それらとの〈システム〉の関連を考察する必要があるだろう。筆者は最近、刺激的な一文にでくわした。H・R・ヤウスの『挑発としての文学史』である。ヤウスは「過去にある作品が作られ受容されたときの期待の地平を再構成する

と、他方では、テキストが一つの答えを与えていたさまざまな問いを立てることができる。そしてそれによって、かつて読者がその作品をどのように見たり理解したりしたか、その蓋然性を解明することができる⁽³⁾。スタニスラフスキイ・システムについても、その形成時の「期待の地平」を再構成してみるなかで、かえってそのアクチュアルな内容がよみがえるのではないか。そのいとうちの一つとして、小論ではデカダン芸術にはげしく反撥した晩年のトルストイの芸術論が、スタニスラフスキイの演劇観の核ともいうべきものに及ぼした影響をとりあげてみたい。したがって小論はトルストイとスタニスラフスキイの関係を全面的に考察したものではないし、「時代の期待の地平」の再構成という点でも、まだ端緒にすぎない。

1

スタニスラフスキイの芸術観にトルストイが一定の影響を及ぼしたことについて、スタニスラフスキイ研究家のカラージニコフは、彼以前にはこの間の事情についてほとんど研究がなされていないとして、若干の考察をおこなっている⁽⁴⁾。しかし、その中心となる論旨は「トルストイとスタニスラフスキイの内面的親近性があらわれているもっとも主要な点は、芸術の倫理的・教育的目的であろう⁽⁵⁾」ということばにみられるように、社会における芸術の教育的役割についての両者の見解の一致についてである。あわせてカラージニコフは、スタニスラフスキイの「体験の芸術」という美学的プログラムが、トルストイの芸術観をその源泉にしているとして、有名なトルストイの芸術についての規定をもちだす。「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⁽⁶⁾」(『芸術とは何か』)。筆者が傍点をつけたことばは、переживать という動詞である。カラージニコフは「この発言のなかには、スタニスラフスキイが体験(переживание)の流派となづけたリアリズム芸術の原理が規定されていることが、容易にみとめられる⁽⁷⁾」という。慎重な言い廻しではあるが、スタニスラフスキイの俳優芸術論の核心である「体験の芸術」(искусство переживания)が、トルストイの芸術観に発していることを暗示しているといえよう。

筆者はカラージニコフの着眼に敬意をおぼえつつも、その短絡的論証には不満を感じる。その理由の一つは、スタニスラフスキイの用語には、つねに細心の注意をもって対処しなければならないという点である。スタニスラフスキイ

は、1938年に発表された『体験の創造的過程における自身に対する仕事』（以下、略して『俳優の仕事』第一部）の序文で次のようにいっている。

「この本で私がつかっている用語は、実際の場合から、生徒たちや初心者たち自身からとられたものである。……そのなかに学問的根拠をもとめようとしないしてほしい。われわれの世界には独自のレキシコン、独自の俳優のジャルゴンがある。それは生活そのものが作り上げてきたものである⁽⁸⁾」。

したがって、переживание という語も独自のニュアンスで使われている。ところで、そもそも「体験の芸術」とは何か。スタニスラフスキイは『俳優の仕事』第一部で次のように説明している。

「舞台にたち、役の生活条件のなかで、また役との完全な類似のなかで、正しく、論理的に、順序だてて、人間的に考え、欲し、努力し、行動することだ。それができたときにだけ、彼は役に近づき、役と同じように感じはじめるだろう。われわれのことばでそれを役を体験するという⁽⁹⁾」（傍点はスタニスラフスキイ）。

スタニスラフスキイ自身の俳優としてのキャリアのなかで、『ステパン・チョヴォ村』のロスターネフ役は特別な意味をもつものであった。『芸術におけるわが生涯』の中で彼は次のように語る。

「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。……一言でいえば、戯曲の生活の範囲で、私は彼と同じ者になった⁽¹⁰⁾」この実際の経験を表現するため、彼はのちに переживание の語をもちいるようになる。それは、彼の表現では、俳優にとっての天国であり、いったん知った以上、もう他のどんなものとも妥協したくなくなったと語っている。いわば、スタニスラフスキイの流派の舞台芸術の理想であって、これに意識的に接近していく方法が、彼の〈システム〉なのだと考えてよいだろう。

アマチュア劇団でロスターネフを演じた同じ1891年に、スタニスラフスキイは、『文明の果実』を演出し、演出家としての第一歩をしるしている⁽¹¹⁾。そして1893年10月に、ツアーで偶然、トルストイと知り合う。このとき大作家から声をかけられた青年俳優は、すっかりあがってしまって、口もきけない有様だった。『わが生涯』の、このトルストイとの近づきを語った章で、スタニスラフスキイはトルストイへの崇敬の念を次のように語っている。

「彼の生存中に、われわれはよくいったものだ。『トルストイと同じ時代に生きているのは、なんというしあわせだろう！』と。不快なとき、あるいは生活のなかで事がうまく運ばぬとき、人びとがけだもののように思えた日に、われ

われは、あのヤースナヤ・ポリャーナに、彼が、レフ・トルストイが生きていると思って、自分をなぐさめた。すると再び生きる力がわいてきた⁴⁴」。

スタニスラフスキイ著作集第二巻のまえがきで、クリスティは、スタニスラフスキイが1889年に、俳優は自分の芸術のいろは、文法をマスターしなければならないとメモにしているとして述べている。そしてモスクワ芸術座の初期の10年間の手帖の書きこみも、彼が将来、このような文法書をつくるための準備であったとして、1902年6月20日付の女優プシカレーヴァ・コトリャフスカヤ宛の手紙を引用している。「……私は初心の俳優のために何かマニュアルのようなものを編みたいと思っています⁴⁵」。こうした試みが後年の『俳優の仕事』となって結実したとすれば、ほぼ同時期に、芸術に関する論稿を精力的に発表していたトルストイに、スタニスラフスキイが注目していなかったとは考えられない。

トルストイは、『芸術とは何か』(1897-1898)のなかで次のように述べている。

「……真の芸術作品のはたらきは、受容者の意識のなかで、彼と芸術家とのへだてをなくしていく。ただ彼と芸術家とのへだてだけでなく、彼らと、同じ芸術作品を受容するすべての人びととの間のへだてをもなくしていく。自分を他の人びととわけへだてていることから、つまり孤独からの個人の解放、この他人との個人の融合(слияние)のなかにこそ、芸術の主要な魅力と特質がふくまれているのである。

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⁴⁶」。

これは芸術の感染性というトルストイの芸術論の核心を述べたくだりである。ロムーノフは、この感染力という芸術の特性に着目したのはトルストイがはじめてでもなければ、ただ一人でもないとするミハイロフスキイ、エヴラーホフに反論して、「しかしトルストイのみが、この観念に、主要な(ときには唯一のと彼はいう)芸術本性の特殊性をあらわす徴表の意義をあたえた⁴⁷」といっている。興味ふかいのはロムーノフが同じ個所でスタニスラフスキイに言及し、彼の著作集第六巻から引用しながら、「芸術の感染力、催眠力については、スタニスラフスキイが一度ならず書き、語っている。劇場芸術ではこの力はことに大きい。《芝居の飽和した雰囲気は、伝染的集団感情を増大させる。

観衆は相互に催眠作用を及ぼし合い、そのことで一層強烈に舞台の作用力を増大させる』¹⁰⁴と書いていることだ。もちろん、ロムーノフにはスタニスラフスキへのトルストイの影響という視点はない。

ところで、スタニスラフスキが、トルストイの「感染」理論に接したとき、『スチュパンチコヴォ村』上演で自分が経験した俳優にとっての天国を想起しなかった筈はない。戯曲の受容者としての俳優が、作中の人物と、それを通して作者と一体化することこそ、『体験の芸術』の真骨頂ではないか。スタニスラフスキはトルストイの芸術論に、みずからの芸術上の理想にたいする強力な援軍、たのもしき支柱を見出したであろうことは想像にかたくない。だからこそ、1926年にロシア語で出版された『わが生涯』では、役との融合(слияние)を、文字通りトルストイ的文脈で語っているのだ。

2

『芸術とは何か』から先に引用した部分のすぐ後で、トルストイは次のように語る。

「感染が強ければ強いほど、その内容の如何を問わず、ということは芸術が伝える感情の価値に関係なく、芸術として、それはよりよい芸術なのである。

芸術というものは、次の三つの条件の結果、多かれ少なかれ、感染力をもつ。(1)伝えられる感情の独自性の大小によって、(2)その感情の伝達のわかりよさの大小によって、(3)芸術家の真剣さ(искренность), すなわち芸術家自身が、伝える感情を経験する力の大小によって、である¹⁰⁵」。

同巧意曲の表現は、1889年にかかれた『芸術について』のなかにも認められる。そこでは

「……どの芸術作品にも三つの特質が必要である。完全な芸術作品とは、そのなかで三つの特質のすべてが最高の完成度にたかめられたもののことである。芸術作品における、これらの異なる特質の無限に多様な完成度から、芸術の価値の数かぎりない段階が生じる¹⁰⁶」として、①内容、②技倆(技術、形式)と、③「芸術家が伝えようと思っていることへの愛」をあげている。とくにこの第三の特質については、「彼が語ることを心底から語るには、芸術家は自分の対象を愛さなければならない¹⁰⁷」と説明し、三つの特質中、これが主要なものだとして、「これなしに、対象に対する愛なしに、少なくとも対象にたいする真剣な(искренний)関係、真実なしに、芸術作品は存在しない¹⁰⁸」といている。Любовь は、別の個所では залушевность ともいわれ、これが『芸術とは何

か』のなかでは искренность にいいかえられていることは明らかだ。この第三の条件をトルストイがいかに重視したかは、シェークスピアの作品の価値の否定で名高い『シェークスピアについて、またはドラマについて』(1903-1904)でも、芸術作品の価値を決定するものとして、①内容、②外面的美、③真剣さ、すなわち「作者自身が、彼によって描かれるものを生々と感じていること²⁰⁾」をあげ、「まさにこの第三の、そして主要な条件——真剣さ——が、シェークスピアの全作品にはまったく欠けている。それらのなかでは、わざとらしい人工性が明白であり、彼が in earnest (本気) でないこと、ことばをもてあそんでいることが明らかである²¹⁾」と、シェークスピア否定の有力な論拠にしていることから、うかがえよう。

この「真剣さ」というクライテリオンもまた、スタニスラフスキイの芸術的理想を支えるものであったと筆者は見る。

スタニスラフスキイが『ステパンチコヴォ村』のロスターネフの役で俳優にとっての天国を経験したことは前述のとおりだが、もう一度、彼は同様の絶頂をきわめる。それは1900-1901年のシーズンにモスクワ芸術座が上演したイプセンの『民衆の敵』のストックマン博士の役である。

「私のレパートリーのなかでストックマン博士は、その内面の力と魅力で人をひきつける数少ない幸せな役の一つである……。

戯曲と役のなかで私をひきつけたのは、ストックマンの愛と、真実にたいする何ものにもさまたげられぬ志向であった。この役において、私はやすやすと、人びとへの素朴な信頼の楽天的なメガネをかけ、まわりのすべての人びとを無邪気に見、彼らを信用し、本気で愛することができた。ストックマンをとりまいているニセの友人たちの魂の腐敗がだんだんとあばかれていったとき、私は容易に描かれる人物のいぶかりの念を感じはじめることができた。疑惑が最高頂に達したとき、私は自分のためともなく、ストックマンのためともなく、おそろしくなった。このとき私と役との融合 (слияние) が生じたのである²²⁾。

「役の形象と情熱は有機的に私自身のものになった。あるいはより正確には、逆に私の個有の感情がストックマンのものに転化した。このとき私は俳優にとっての最高のよろこびを体験したが、それは舞台の上で自分に個有のものととして、他人の考えを述べ、他人の情熱に身をまかせ、他人の行為を行なうことのなかにある²³⁾」。

これは、あきらかに作中人物の精神状態に完全に「感染」した状況をあらわしている。ところで、『民衆の敵』のペテルブルグ客演はスタニスラフスキイ

にもう一つの新しい体験をもたらした。第一次革命まえの不穏な時代で、抗議の気分が社会にみなぎって、はけ口を求めている。何ものをもおそれず、真実を語る英雄が待ちのぞまれていた。こうした社会情勢がストックマン博士を英雄にしたてていった。ペテルブルグ客演は、カザン広場で民衆と軍隊が衝突した日のことだった。ひる間の流血事件の興奮が、夜の観客席をも支配して、思いがけない個所で傾向的な拍手が爆発した。最終幕で、穴のあいた燕尾服を見て、ストックマンが「自由と真実のために闘いにでかけるときは、新しい服をきてはならん」と妻に語る。観衆はこのことばをカザン広場の乱闘にむすびつけた。けたたましい拍手がまきおこり、演技が中断した。スタニスラフスキは自分の体験で「真の演劇が群衆にたいしてもちうる影響力」を認識したのであるが、このケースについて語る『わが生涯』の章は、次のような含みの多いことばで結ばれている。

「社会的・政治的戯曲の作用の秘密は、その具象化にさいして俳優は社会的・政治的課題について考えることは最小限にとどめ、それらの戯曲の中では、ただひたすら真剣に、誠実になる必要があるということではないだろうか²⁴⁾」(傍点・筆者)

『わが生涯』を日本語に訳された蔵原惟人氏は、訳書の解説で、スタニスラフスキが革命直後のソヴェートでブルジョア演劇の代表者と非難されたこと、その後、逆に彼こそ社会主義リアリズム演劇論の創始者とされるにいたったことにふれ、「これはソヴェートの芸術観がおとなになってきたことを示す徴候としてよろこばしいことだが、しかしスタニスラフスキをソヴェート流に《理想化》しようとするあまり、演劇における政治性、思想性などの問題では、いくぶく無理な理論づけのおこなわれているふしがないとはいえない。スタニスラフスキ自身が「革命芸術論」をまとめあげていれば、いくらかちがった風になっていたろうと思われるときもある。こういう意味で、この書の「ドクトル・ストックマン」、「小市民」についての指摘、また1917年の革命後の新しい観客との関係についての考察などは、そのままには受けとれないとしても、味わうべき多くのものをもっているといえよう²⁵⁾」と述べておられるが、先に引用したスタニスラフスキの含みの多い発言も当然念頭におかれた上での、問題の指摘であろう。『わが生涯』のロシア語版は1926年にでているが、これの執筆の時期は、スタニスラフスキが新しい芸術を標榜する急進的な演劇人や批評家から非難されていた時期である。『わが生涯』の英語版を準備していた1924年のアメリカ巡演中に、スタニスラフスキはネミロヴィチ・ダンチェンコ宛に、

次のようなことを書きおくっている。

「……メイエルホリド、タイーロフ、その他の達成はすべて、まったくドイツからの借り物だ。ドイツではそれらはすでにまったく倦きられてしまっている。……見世物的な、現代的性格の演し物に興味をもとうところみているし、メイエルホリドなら、そこから何か新芸術のための原理をつくりだすことができるだろう、多くのおもしろいプランやトリックもある。しかしこうした手品のすべては、数時間以上、私の心をさわがせたことがない。その後ではうんざりして、興ざめしてしまう¹⁰⁾」。

スタニスラフスキイは、かまびすい政治的演劇論のなかで『わが生涯』を執筆している。したがって先に引用した含み多い発言は、あきらかに論争的ニュアンスをもっている¹¹⁾。その論争的発言のなかに искренний ということが使われていることは興味ふかい。『芸術とは何か』のなかの次のトルストイのことばを援用すれば、スタニスラフスキイの真意が明瞭になる。

「芸術の感染性の段階は、なによりも芸術家の真剣さの度合によって増大する。観客なり聴衆なり読者なりが、芸術家自身が自分の作品に感染されていて、自分のために書き、うたい、演奏していて、他人に働きかけようとしているだけではないのだと感じるなら、このような芸術家の精神状況は受け手に感染し、逆に観客、聴衆、読者が、作者は自分の満足のためではなく、受け手のために書き、うたい、演奏していて、自分は表現しようと思っていることを感じていないとさすると、抵抗があらわれ、どんな特別な、新しい感情も、どんなにたくみな技術も、何の印象もあたえぬばかりか、嫌われてしまう¹²⁾」。

スタニスラフスキイの芸術的理想の『体験の芸術』という主張は、このよもに晩年のトルストイの芸術観におおきく依存しているというのが小稿の結論である。

注(1) 下村正夫演劇論集『転形期のドラマトウルギー』、未来社。p. 121.

(2) 同書。p. 123.

(3) 『挑発としての文学史』H・R・ヤウス著、轡田収訳。岩波書店。p. 46.

(4) Ю. С. Калашников, «Эстетический идеал К. С. Станиславского», М., 1965.

(5) Там же, стр. 65.

(6) «Лев Толстой об искусстве и литературе», М., 1958. Т. 1. Стр. 124.

(7) Ю. С. Калашников, стр. 65.

(8) К. С. Станиславский, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 2, стр. 6.

(9) Там же, стр. 25.

(10) К. С. Станиславский, «Моя жизнь в искусстве», М., 1962. стр. 181.

- (11) И. Виноградская, «Жизнь и творчество К. С. Станиславского» т. 1. М., 1971.
- (12) К. С., «Моя жизнь в искусстве», стр. 183.
- (13) К. С., Собр. соч., т. 2, стр. XV.
- (14) Лев Толстой об искусстве и литературе», т. 1, стр. 129.
- (15) К. Ломунов. «Эстетика Льва Толстого», М., 1972. Стр. 55.
- (16) «Лев Толстой об искусстве и литературе», т. 1, стр. 129.
- (17) Там же, стр. 272.
- (18) Там же, стр. 273.
- (19) Там же, стр. 274.
- (20) Там же, т. 2, стр. 277.
- (21) Там же, т. 2, стр. 278.
- (22) К. С., «Моя жизнь в искусстве», стр. 303~304.
- (23) Там же, стр. 305.
- (24) Там же, стр. 307.
- (25) 『芸術におけるわが生涯』下, 岩波文庫, 昭和31年, p. 317.
- (26) «Жизнь и творчество К. С.» т. 3, стр. 414.
- (27) Прокофьевは『スタニスлавスキをめぐる諸論争』のなかで, 初期ブレヒトの「スタニスлавスキー・システムの術語を冷静に観察することは, その神秘的, 祭祀的な性格を暴露するのに役立つだろう。ここでは人間の精神は, なんらかの宗教的システムの場合とたいしてちがわないように見える……。そこでは観客は《魔術にかけられる》。《言葉》は元来にか神秘的な, 絶対的なものをもっていた。俳優は《芸術のしもべ》であった。真実というものは呪物で……」(これは千田是也氏の訳による) 云々のことばをひき, 「彼にあっては, どこからスタニスлавスキー・システムについてのこれらの典型的に極左的な, あきらかに傾向的な見方がとられたのか。その源泉をあきらかにすることは, さして困難ではない。わが国で20-30年代に《新しいプロレタリア文化》のイデオロギーが, ブレヒトとほとんど同じ非難をスタニスлавスキーにむけ, 彼のシステムを観念論的といった。またそれを基礎につくられる芸術をブルジョア的, 反動的といった。スタニスлавスキの, ほとんどの演出も, 彼らによって, プロレタリア・イデオロギーとは無縁で, 彼らの新しい革命芸術の理解とは両立しない代物だとして槍玉にあげられた。ブレヒトの用語がほとんど一字一句にいたるまで, スタニスлавスキーと芸術座について批評家たちがかいたものと符合するものも偶然ではない」といっている。ブレヒトとスタニスлавスキーを対照する上でも, ここは重要な問題をはらんでいる個所といえるだろう。
- См. Вл. Прокофьев «В спорах о Станиславском», М., 1976. стр. 265.
- (28) «Лев Толстой об искусстве и литературе» т. 1, стр. 129-130.

Толстой и Станиславский

—Об их взглядах на сущности искусства—

Кацудзо ОКУМУРА

Эта статья не претендует на всестороннее рассмотрение взаимоотношения между Л. Н. Толстым и К. С. Станиславским. Она просто затрагивает близость взглядов на сущность искусства между ними.

По мнению автора статьи, самым главным эстетической идеи Станиславского является его настойчивое утверждение так называемого “искусства переживания”. Опираясь на этот принцип, он не раз защищал своё реалистическое сценическое искусство в те годы своей творческой жизни, когда его творчество и его театр упрекали или декаденты или левацкие критики, как устарелые, лишенные актуальности или идеалистические, буржуазные.

Автор статьи обнаружил в этом главном утверждении Станиславского почти то же самое, что утверждает Л. Н. Толстой в своём трактате об искусстве. Близость между обоими великанами в понимании сущности искусства впервые заметил не автор статьи, а советский исследователь Ю. С. Калашников. Он цитирует знаменитое определение искусства Л. Толстым и находит в нём слово “переживать”. Притом он намекает, что генезисом слова “переживание” Станиславского можно считать этот глагол в трактате Л. Толстого. Но Калашников дальше не развивает своего рассмотрения по этой теме. По-этому автор статьи подробно рассматривает эту тему, сопоставляя изложения Станиславского с высказываниями Л. Толстого об искусстве. При этом автор статьи подчёркивает то обстоятельство, что и Толстой и Станиславский считают “искренность художника” самым нужным условием подлинного искусства.