

優秀修士論文概要

ボリス・ポプラフスキイ『雪の時』読解：抒情的主体と冬の時空間

沖 隼 斗

本研究の目的は詩人B. ポプラフスキイ (1903-1935) の詩集『雪の時』を読解することである。本研究では以下の点に着目し詩集を分析した。抒情的主体の歴史性 (第1章)、題名「雪の時」の作る時空間 (第2章)、都市の否定的表象と抒情的主体の関係 (第3章)、抒情的主体の分身と韻律、さらに分身による抒情的主体自身の変容 (第4章) の4点である。

序章では本研究の目的を述べた上で、先行研究が詩集＝「一つの連作」として『雪の時』を扱っていないことを確認した。またポプラフスキイの同時代人による『雪の時』評価を概観した。さらに本研究で対象とするポプラフスキイの詩篇の底本とその問題について述べた。

第1章では詩篇「ヤルタからの出立」(1920) がなぜ2009年作品集版の『雪の時』冒頭に配されているのか、それによって詩集にどんな意味が付与されるのかを、抒情的主体の歴史性の観点から考察した。

1-1 では『雪の時』1936年版と2009年版の相違点を概観し、1920年前後のポプラフスキイの動向を確認した。2009年版は詩人の1934年のメモに基づく編年体の構成であり、1920年の詩篇「ヤルタからの出立」が1931年以降の詩篇中心の『雪の時』の冒頭に配されることは奇妙であることを指摘した。また詩篇の歴史的背景を考えるため父ユリアンの回想記を参照した。半ば定説となっている回想記中の「1920年冬のロストフ滞在」が白軍の行軍の観点から不可能であり、ロストフ滞在が1919年冬であることと、ヴランゲリ軍が撤退する1920年11月前後までクリミヤに滞在していた可能性を示唆した。

1-2 では「ヤルタからの出立」のテキストを読解した。「兵士ら」の夜を徹した歌と「蓄音機」の反復性、また前半後半を持つ詩篇構成から、詩篇自体が歌であると考えられる。また使命を託されることで「兵士ら」の輪から単独の主体として出て行く語り手が、詩人のことであると仮定した。さらに第12-14連で描かれる「汽船」等がクリミヤから西欧へ亡命する際に頻出するモチーフであり、その出航と夜明けが「死と新生」と重ね合わされていることを確認した。つまりこの詩篇は白軍のクリミヤ撤退を背景に、白軍の「兵士ら」から使命を託された語り手が詩人として出立する場面を描いたものである。

1-3 では上記の議論を踏まえ、1920年代後半のポプラフスキイを取り巻く文学状況や、И. Зダネーヴィチとの交流を検討した。未来派のズダネーヴィチに師事していたポプラフスキイが亡命文壇に接近していく様子が、ズダネーヴィチの回想記やズダネーヴィチ宛のポプラフスキイの手紙などからわかった。また詩人は1930年代前半に雑誌『数』を拠点にして若手作家として活躍し、「ヤルタからの出立」で示された亡命詩人の使命を変奏するような論考を発表していた。『雪の時』冒頭に「ヤルタからの出立」が配された理由は、詩人の使命を再認し、1920年のヤルタと1930年代のパリの時空間の隔たりを示すことで『雪の時』の抒情的主体に歴史性を付与し、その出自を明らかにするためであると考えられるのである。

第2章では詩篇「冬の日 淀んだ空で…」(1931)における「雪の時」の作り出す時空間に着目し、詩集の題名「雪の時」の意味を考察した。

2-1ではまずポプラフスキイの詩集の題名に着目した。ポプラフスキイは詩集の題名を詩集収録の同名詩篇から取ることが多いが、『雪の時』には同題の詩篇は収録されていない。だが本章で扱う詩篇は初出時に「雪の時」と題されており、また『雪の時』中でこの詩篇でのみ「雪の時」と使われることを確認した。その後詩篇の第1-2連を読解し、昼から夜への推移、および喧騒から静寂への変化によって「雪の時」の誕生する様子が描かれ、「雪の時」の誕生が日常の空間を非日常の空間へ反転させる様子を確認した。

2-2では雪により反転させられた空間を検討した。「雪の王国」が動詞 *распавести* により「白い園」となっており、「園」の形象が詩人の日記や詩論の「園」を引き継ぎつつも、「春」でなく「冬」に属することを確認した。また「雪の王国」=「白い園」が屋外であることから、『雪の時』以前の詩篇「世界は暗くて 寒くて 透明だった…」(1930)の後半の屋内／屋外の対比と結びつけ、屋内=読書空間=生の空間／屋外=執筆空間=死の空間という対比を取り出し、それを敷衍し「雪の王国」=「白い園」=屋外=死の空間=執筆空間と仮定した。

2-3では抒情的主体「おれたち」を考察した。「おれたち」は眠りを希求する主体であり、寒さの支配する地上=屋外からの逃避願望を眠りに託す「弱い」主体であった。しかし「弱い *слабы*」が「栄光の *славы*」と脚韻を踏むことで、「おれたち」は寒さ=「幸福の冷氣 栄光の雪風」に消され得る両義的な主体でもあった。さらに「幸福の冷氣 栄光の雪風」が「おれたちの魂を」「吹き消してゆく」ことで、最終連の人称の消滅の予感も語られていた。そして最終連後半2行の「朝になれば 汚れた雪が解けてゆき」から「汚れた雪」=夜の時間(インク)に汚された紙という比喻を析出することができた。

第3章では詩篇「Il neige sur la ville」(1931)を、抒情的主体が街からの脱出をどのような方法あるいは目的で行おうとするか、という観点から読解した。

3-1ではまず同時代人による回想から亡命地パリでのポプラフスキイの生活の一端を示し、また『雪の時』における都市表象にパリを想起させるものが少ないことを確認した。またこの詩篇が詩集中唯一フランス語題名であること、詩篇の主題が雪の降る都市空間であることから、『雪の時』内の都市空間の最たる例として捉えた。

3-2では詩篇の第1-6連を都市空間の否定面と、抒情的主体「おれ」と「彼ら」の対立を中心に読解した。まず題名と詩篇第1行目との関係を考察した。題名「Il neige sur la ville」はロシア語に訳すと「Снег идет над городом」となり、これが第1行目後半で「世界に雪が降っている Снег идет над миром」に言い直されている。また第1行前半「深淵は恐ろしい Страшно в бездне」と結びつくことで、「街 la ville」=「深淵 бездна」=「世界 мир」となり、「街」の位相が否定的に表されている。さらに抒情的主体「おれ」と街路にひしめく「彼ら」との対立に着目し、「彼ら」の眼差しの充満する都市空間から抒情的主体が脱出を望むその前提を明らかにした。

3-3では詩篇第7-9連までを抒情的主体の「街」からの脱出の希求と、その目的である対話者への待望の観点から読解した。はじめに第7連の原型たる詩篇「早春にはすべてが穏やかだ…」に現れる人称が「おれたち」でなく「おまえ」であることを確認し、それから眠りへの希求に視点を移し、「眠り」による救済が常に留保つきのものであることを示した。また「友」と降っていく「地下洞」とは「友」との対話が可能な唯一の空間であり、そこへ降った「おれたち」は最終連において「一粒の穀粒」と喩

えられ、また最終連に現れる「つばめ」の形象からは、「おれたち」が死の後の新生、および冬から春への移行を待望する主体であることが明らかとなった。

第4章では『雪の時』冒頭から2篇目の詩篇「雪が降る 剥きだしの^{エスプラナード}大並木道に…」(1931)を考察の中心に据え、『雪の時』に通底して現れる抒情主体の分身の特徴を検討した。

4-1では詩篇の抒情的主体とその分身との対話の基本的な特徴を確認し、『雪の時』の他の詩篇にも似た特徴が現れることを示した。詩篇の語り手の視点と詩篇中で「おまえ」と呼びかけられる対象の位置が一致することから、語り手の分身は修辭的なものであり、それとの対話が自己問答的なものであった。またその分身との対話が行われる空間が常に屋外であり、それは2-2で論じた執筆空間の問題とも通底する要素であった。

4-2では修辭的な対話が行われる詩篇の多くが5脚ホレイの韻律であることに着目し、同じ韻律であるM. レールモントフの詩篇「私は一人で道へ出てゆく…」を分析するB. エイヘンバウムとM. ガスパロフの研究を参照し議論を進めた。ポブラフスキイの5脚ホレイが上記の詩篇の特徴とは逆に行頭力点の非欠落と、それによって起こる詩行全体の力点の非欠落を特徴としており、また主題においても抒情的主体と世界との弁証法的関係ではなく、雪の支配する沈黙と静寂の世界に留まろうとする詩人と、その寒さからの脱出と春と夏の到来、音楽の到来を待ち望む詩人との分裂が問題とされ、レールモントフの詩篇とは異なっていることがわかった。

4-3では『雪の時』の詩篇の多くで大文字表記される二人称単数形の代名詞「Ты」について検討した。詩篇「ハムレットの影 外套を着ていない通行人…」(1931)では「Ты」が「я」に対し、イエス・キリストの聖痕^{ステイグマ}と捉え得る「傷」を与えることで「я」をもキリスト的な形象に変容させており、それにより「Ты」に神的な形象が含意されていた。『雪の時』の二人称単数形の代名詞が大文字である理由は、抒情的主体の対話者=分身であることを強調しているからでなく、「Ты」がキリスト的な性格を持ち、そのことが「я」に変容をもたらし続けていたからであった。そしてこの変容は詩集全体の「冬」の時空間と結びついており、主題とされる「降誕祭」は単に歴史上のイエスの誕生（降誕）を祝うものではなく、むしろ分身との対話を通じて変容する抒情的主体そのものの誕生を祝うものであった。

詩集『雪の時』とは、詩人の使命を託された詩人がその使命を全うできずに冬の都市に閉じ込められ、そこで新たな主体の誕生を描いた詩集であった。つまりポブラフスキイの創作の過渡期そのものを主題化した詩集であり、彼のこの先の新たな展開を孕んだ詩集でもあったのである。

優秀修士論文概要

イーゴリ・ホーリンの詩作における抒情的主体の変容について

金 丸 駿

詩人イーゴリ・セルゲーエヴィチ・ホーリン (Игорь Сергеевич Холин, 1920–1999) は、1950–60年代にモスクワで活動した非公式芸術サークル「リアノゾヴォ・グループ」の代表的な詩人として知られている。リアノゾヴォ・グループは、大祖国戦争後という、ソヴィエトの非公式芸術活動のいわば黎明期に誕生したサークルの一つである。文学史的には、10–30年代の未来派・オベリウと70年代以降のモスクワ・コンセプチュアリズムを接続したサークルとして高く評価されることも少なくない。しかし、その妥当性を検討するためには、サークルで活動していた詩人たちの詩作を丹念に読解することが必要不可欠である。

本論の目的は、上記の問題意識のもと、ホーリンの詩作における抒情的主体の変容に着目することで、詩作全体を俯瞰できるパースペクティブを措定し、それらを体系的に読解することである。また、そのような抒情的主体の変容が、同時代のソヴィエト社会・文化にきわめて深く依拠していることもあわせて指摘する。本論では、ホーリンの創作時期を初期・中期・後期と三つの時期に分類し、それぞれの時期の詩作において特徴的な抒情的主体の性質を考察しつつ、その変容について論じる。

第一章ではまず、リアノゾヴォ・グループにおける人的交流や歴史の変遷について紹介し、リアノゾヴォ・グループを含めたアンダーグラウンド芸術活動の在り方について詳細に検討する。

第二章では、バラックを題材にしたホーリン初期の詩集『バラックの住人たち Жители барака』と『抒情詩なき抒情詩 Лирика без лирики』を取り上げて、その抒情的主体について考察する。初期バラック詩篇には、記録的性格とチャストゥーシカ的性格という文体上の特質が指摘されるのだが、それによって抒情の抑制と拡張が引き起こされている。

文体の記録的性格については、先行研究においてすでに指摘されており、「記録的」、「速記的」あるいは「無感情的」な文体と表現されてきた。そして、そのような文体上の特徴は、バラックというグロテスクな空間の性質に帰せられることが多かった。しかし、このような文体上の特徴は、むしろ特定の手法によって形成されている。本論では三つの具体的な手法——統語法の恣意的な操作、単語の羅列、引用——について取り上げる。すなわち、前後の詩行を繋ぐ接続詞の省略によって、出来事を結ぶ因果関係や時間的な前後関係を断ち切る。単語の列挙によって、物語や出来事から遊離した事物そのものを現出させること。そして、広告やスローガンの言葉の引用によって、個的な主体の発話を放逐すること。以上の三点の手法によって、抒情的主体の個的な抒情や単一の視点といった要素は閑却され、抒情的主体の抒情が「無感情」、「無関心」といえるほどに制限された、記録的な文体が形成されることになる。この文体によって、出来事は「議事録、速記録」のように伝えられ、また、抒情的主体の個的な抒情は抑制されることになる。

バラック詩篇とチャストゥーシカの類縁性についても、先行研究においてつとに指摘されてきた。両

者はその形式的な特徴において類似しているのみならず、歌われる内容やその社会機能的側面においても類似性が指摘できる。チャストゥーシカでは、共同体の結束を強めるために、共同体における普遍的な出来事について歌われることが多かった。バラック詩篇の場合も同様に、バラックという共同体において普遍的な出来事が歌われることで、その出来事が歌のなかで再生産され、ゆえに、バラックの世界が再創造されることになる。そして、このようなバラック詩篇のチャストゥーシカの性格において、抒情的主体の個的な抒情は否定され、バラックという共同体を覆うほどに拡張された抒情が現出することになる。

第三章では、中期以降の詩集を取り上げ、抒情的主体における抒情の排除と普遍化について考察する。抒情の排除もまた、三つの具体的な手法——パンクチュエーションの欠落、ザーウミ、リフレイン——によって形成されている。ここで注目されるのは、単語そのものの強調、言葉の音声的・視覚的形象への志向であり、抒情的主体による個的な抒情の閑却である。したがって、初期詩篇において抑制されていた抒情は、中期において詩篇から排除されることになる。

抒情の普遍化もまた初期詩篇との繋がりの中で論じる。ここではアレクサンドラ・ヴォロージナの「共通の場所 *общее место*」という議論をおもに参照する。「共通の場所」とは、ソヴィエトにおいて典型的な文化空間を表すとともに、当時のソヴィエトで使用されていたクリシェを指す。ホーリンの中期詩篇では、直接的にソヴィエト的空間に言及するものも見られるが、それ以上にクリシェを使用したものが数多く認められる。しかし、クリシェは詩篇のなかで重要な意味を担うことはなく、それがクリシェであること以上のなものをも意味しない。それは「共通の場所」を示す指標に過ぎないのである。

また、クリシェを詩の言葉として利用することによって、その詩篇自体が一種のクリシェとして機能することも指摘できるだろう。したがって、抒情的主体による個的な発話もまたクリシェ化を余儀なくされる。結果として、抒情的主体の発話は没個性的なものとなり、固有の声は消失することになる。ここでは、詩篇内のあらゆる表象がソヴィエト的クリシェに回収されることになるのだが、これこそが抒情の普遍化にほかならない。初期詩篇における抒情の拡張は、その対象範囲をバラックからソヴィエト社会という巨大な共同体へと拡大させることで、中期詩篇において抒情の普遍化として顕在化することになる。

第四章では、後期詩篇における抒情の消滅について考察する。ここではその前提として、前章までで明らかにしてきた抒情的主体の変容における二つの志向——極小への志向と極大への志向——を指摘する。すなわち、ホーリンの詩作における抒情的主体の変容には、抒情の抑制から排除にいたる極小への志向と、抒情の拡張から普遍化に到達する極大への志向が認められるのである。

そして、このような極小への志向と極大への志向が収斂した結果として、抒情の消滅という事態が生じることになる。すなわち、抒情的主体の排除によって発話者が放逐され、抒情的主体の普遍化によって個的な発話者が消失するという二つの志向は、一見対蹠的なながらも、固有の声の喪失という点において共通しているのであり、両者の収斂点において、抒情の消滅が引き起こされているのである。そして、このような抒情の消滅ないし固有の声の喪失は、後期社会主義期ソヴィエトにおける権威的言説の在り方と照応することになる。

スターリン没後の後期社会主義ソヴィエトでは、権威的言説の適／不適を審判する、いわば「主人」の立場にある人物が不在になったことで、言説のイデオロギー的な正誤を判断することが難しくなり、党の機関紙や演説において過去の文章の引用や発言の使い回しが常習化することになった。その結果、

権威的言説は硬直化・画一化することになる。また、市民がそのような権威的言説を再利用・再生産することによって、画一化はますます進展していく。権威的言説の絶えざる画一化は、このような循環構造のなかに認められることになる。

そして、このような権威的言説の在り方は、ホーリンの詩作の抒情的主体における抒情の変容、ことに極小への志向と極大への志向にきわめて類似することになる。言説の画一化という現象は、言説が個人の発話者を放逐していく過程であり、画一化された言説の再利用という現象は、発話者がその言説を自身の言葉ではなく、普遍的なクリシェとして発話していく過程である。したがって、前者を抒情的主体の極小への志向として、後者を極大への志向として理解することが可能となる。このようにホーリンの詩作における抒情的主体の二つの志向は、後期社会主義期ソヴィエトの権威的言説において生じていた現象の二つの側面を照らし出していたのである。

上記のように、本論では、ホーリンの詩作における抒情的主体の変容が、抑圧から排除へと続く極小への志向と、拡張から普遍化へと続く極大への志向によって解釈されるものであり、最終的に二つの志向が収斂した結果、抒情の消滅が生じることを明らかにしている。また、そのような抒情的主体の変容には、同時代のソヴィエト社会・文化がきわめて密接に関連していたこともあわせて論じている。本論はホーリンの詩作の読解に一つの視座を提示しえたといえるが、ここに散文作品や90年代の詩篇の読解をあわせて行うことによって、ホーリンの詩学をより詳細に考察することができるだろう。また、同時代の詩人たちの詩作の読解も行うことによって、50-60年代の文学活動が有している文学史的意義もより鮮明になるはずである。そのような広範な研究の端緒として、本論の意義は認められるだろう。

優秀修士論文概要

スタニスラフスキーの演技論における «переживание» と その周辺概念

濱 田 誠太郎

本研究は、20世紀ロシアの俳優・演出家コンスタンチン・スタニスラフスキー (Константин Сергеевич Станиславский, 1863-1938) の演技論、とくに彼の『俳優の仕事』における「体験 переживание」を研究対象とする。いわゆる「スタニスラフスキー・システム」と呼ばれる彼の演技論において、「体験」は他のさまざまなキーワードと関係する重要な概念だ。日本や英米圏では「役を生きる」という言葉で人口に膾炙しているが、これまでその内実の検討が十分ではなかった。これにはいくつか理由が考えられる。たとえば、「体験」は「想像力 воображение」や「交流 общение」「究極課題 сверхзадача」などの他の概念とは異なり、章として単独で扱われていない。しかし『俳優の仕事』第一部(全十六章)の正式なタイトル「体験の創造プロセスにおける俳優の自分に対する仕事」からもわかるように、彼の演技論のなかで「体験」は大きなトピックである。実際「体験」や「体験する переживать, пережить」およびその派生語は、各章に偏在し、他の多くの概念と関係している。

スタニスラフスキーの「体験」を考察するにあたり、本研究ではその歴史的背景に注目した。まず、スタニスラフスキーの「体験の芸術」に影響を与えたといわれるトルストイ『芸術とはなにか』を検討した。レフ・トルストイ (Лев Николаевич Толстой, 1828-1910) は19世紀ロシアを代表する文学者・思想家だが、スタニスラフスキーやモスクワ芸術座などの演劇人とも親交があった。スタニスラフスキーは彼の戯曲『文明の果実』や『闇の力』を演出しており、また『芸術におけるわが生涯』では一節を割いてトルストイとの出会いやエピソードを記している。

トルストイ『芸術とはなにか』とスタニスラフスキー『俳優の仕事』における「体験(する)」とその周辺概念の関係を比較すると、スタニスラフスキーの演技論は上演の最終目標である理想状態(「交流」)においてトルストイの思想と接近していることがわかる。しかし、その交流状態のために俳優に必要な「体験」という作業についてトルストイはほとんど語っておらず、「感情を体験する」などと繰り返すのみである。戯曲上の架空の人物を演じることを目指して俳優教育を行うスタニスラフスキーにとっては、「体験」の方法こそ重要な課題であろう。

続いて批評家のリュボーフィ・グレーヴィチ (Любовь Яковлевна Гуревич, 1866-1940) の著作『俳優の創造 Творчество актера』(1927)を検討した。グレーヴィチとスタニスラフスキーの関係で特筆すべきは『芸術におけるわが生涯』と『俳優の仕事』のロシア語版の編集協力である。『芸術におけるわが生涯』はロシア語版に先駆けて1924年にアメリカ人向けの英語版が出版されるが、スタニスラフスキーはその出来に納得がいかず、さっそくロシア語版として改作に取り掛かる。その際に、スタニスラフスキーはグレーヴィチに添削や助言を頼んでいる。

『俳優の創造』はГАНХ (国立芸術学アカデミー) から出版されており、このГАНХの会合においてグレーヴィチは俳優の心理にまつわる報告を何度か行っている。『俳優の創造』は副題に「舞台上の俳優

優の芸術的体験の本質について」と付されているが、ГАХНの年次報告によれば、1926年にグレーヴィチは演劇セクション内で同じタイトルの報告を行っている。さらに物理・心理学部門でも「スタニスラフスキーによる俳優の創造」という報告を行っており、ГАХН内でスタニスラフスキーを参照した俳優の心理学を精力的に研究していたことが伺える。その他にもグレーヴィチは、演劇に関する報告や、用語集・文献リストの作成なども行っており、ГАХНの演劇セクションにおける重要な人物である。

『俳優の創造』では「俳優にとって体験は必要か」という問いを軸にヨーロッパの様々な演技論を参照しながらその歴史を素描し、加えて当時最新の心理学に基づいた俳優の創造プロセスを記述している。まず、意識的な経験の外側にある印象や感覚を喚起するのが劇作家による戯曲である。俳優は戯曲に触れることで想像力を刺激され、日常では経験したことのない感情を得ることができる。このとき想像力が感情を喚起する際に作り出すのが「表象 представление」である。また俳優は感情に揺さぶられることで、その役に適した表象を選び出す。このような感情と表象の相互作用を経て、俳優は役を習得していき、「役の目線に立つ」ようになる。そのときに俳優の中で形成されるのが「体験」である。

俳優の演じる役は戯曲の一登場人物であり、作品の一部であり、その役割をどのように担うかが次の問題となる。俳優は演じる役を再検討することで作風や全体のトーンを理解することで、役につながる自分自身の「体験」を変容させる。「体験」は戯曲に合わせて「純化」させられたのち、それを俳優が「具現化」する。グレーヴィチはこのようにして俳優の創造プロセスを説明している。このあとグレーヴィチはスタニスラフスキーにも言及しているが、ここまでの「体験」と「表象」「具現化」の関係はスタニスラフスキーの演技論にとっても重要なトピックになっている。

スタニスラフスキーの「体験」は世俗的な心的概念として理解されてしまうことが多いが、実際は20世紀ヨーロッパにおいて精神哲学や心理学、教育学などの分野で注目された新しい概念であった。この概念は、ドイツの哲学者ヴィルヘルム・ディルタイの著書『体験と創作』（1905）によりヨーロッパの人口に膾炙し、その影響を受けてロシアでも精神科学の分野を中心に使用され始めたものだ。ロシア語において「体験」は「経験 опыт」や「経験する испытывать」などと区別して使用されるが、これはディルタイの「体験 Erlebnis／経験 Erfahrung」の分類に基づいている。このことから次に検討したのはロシア演劇界にディルタイの解釈学やフッサール現象学を紹介したと考えられるグスタフ・シペート（Густав Густавович Шпет, 1879-1937?）の演劇論である。

シペートはモスクワ言語学サークルや象徴主義者などと幅広い交友関係を持っており、グレーヴィチと同時期にГАХНでも活躍した。また20世紀頭から演劇界と交流があり、演出家のタイエロフは『演出ノート』（1921）でシペートから有益な影響を受けたことを記している。1929年以降は舞台のためアドバイザーに回っており、たとえばスタニスラフスキーの招きで高等俳優技術アカデミーの設立を主導し、カリキュラムの作成を担当している。ГАХНでの報告「演劇上演の分化」（1921）は、演劇上演における役割を腑分けし考察したうえで、俳優をその中心に据える。演出家と俳優のある種の対立を解消する「解釈者」という役割を立て、それによって俳優の仕事を「表現」に集中させることを提案している。また論文「芸術としての演劇」（1922）においては、劇作家による戯曲を俳優にとっての「アイディア」のようなものとし、それをもとに俳優が表現したものこそが演劇を自律した芸術にしていると述べている。「体験」は俳優が表現を与える材料となっていると同時に、俳優の中で「エコーのように響いている」。

このような周辺状況を踏まえた上で、最後にスタニスラフスキー『俳優の仕事』の叙述を検討した。『俳優の仕事』はある演劇学校の生徒が書いた日記というフィクションの形で著されており、一般的な理論書として評価することが難しい。しかしそれ自体がスタニスラフスキーによる教育の実践であり、その実践の中で多くのキーワードがネットワークを形作っている。まず第一部第二章で使用される「体験 переживание」・「表象 представление」・「職人芸 ремесло」という三つの概念を取り上げたが、ここでは俳優の演技にこの三つの分類がある以上に、実際の演技からどのような演技が「体験の芸術」で、それが「職人芸」であるのかも明確には提示されない。しかし、この三つに限定して演技の類型が紹介されることは生徒に今後の指導で用いられる語彙を獲得させ、その後の解説を理解しやすくなるよう工夫されている。

次に第十二章の「表象 представление」・「判断 суждение」・「意志-感情 воле-чувство」という概念を検討した。架空の演劇学校の先生であるトルツォフによれば、芸術家の創造活動における「体験」は潜在意識のみ生起させることが可能であり、それを直接操ることはできない。俳優の操れる意識的なものを介して、その「呼び水」を利用できなければならない。第十二章ではその「呼び水」のための道具立てをまとめ、実践編へ進む準備をしており、「体験」ということばはそれほど多く用いられないが、体験のために必要な概念が整理されて登場している。興味深いのは「呼び水」を利用するための概念として、最初に「知性 ум (интеллект)」・「意志 воля」・「感情 чувство」という三つの組み合わせが提示され、解説が施されるが、次の節では改めて「表象」・「判断」・「意志-感情」という別の組み合わせが提示される。この二種類の概念の組み合わせは、同じことを指し示しているが、新しい組み合わせが提示された後も両方用いられる。このような点には『俳優の仕事』が固定されたキーワードによる静的なシステムではなく、稽古場の状況を設定しそこに合わせてエピソードやロジックが挿入される動的な実践であることが見て取れる。

スタニスラフスキーはさまざまな芸術家、研究者、批評家などと交流し、自身の演技論を構築・更新した演劇人であった。しかし、その取り組みの本質は上演の表象からだけでは判然としない。しかし、『俳優の仕事』のことばの使われ方には、研究論文のように構築・解説された「システム」とは別の、俳優を教育するための「システム」が隠されている。本研究ではこのようなスタニスラフスキーの演技論の歴史性・地域性の一端と、教育のための実践の様子を明らかにした。