

日本におけるスタニスラフスキー・システム受容の系譜 (3)

—山田肇・杉山誠訳『俳優修業』—

The adaptation of the Stanislavski's System in Japan (3)

内田 健介
UCHIDA Kensuke

要旨

1937 年、日本では山田肇・杉山誠によってスタニスラフスキーの著作『俳優修業』の翻訳が雑誌『劇と評論』によって始められた。これにより本格的なスタニスラフスキー・システムが紹介された。しかし、これによりシステムが日本の演劇界に浸透したわけではなかった。その理由として一つ考えられるのが、第 5 章までのシステムの基礎となる考え方や精神的な内面からの方法を扱った部分の翻訳において、各用語や方法の説明部分において原文で用いられている“feeling”を「感じる」とよりも狭い意味である「感情」と翻訳したこと、そして“emotion”と区別をせずにどちらも「感情」として翻訳されている点である。

はじめに

1936 年 11 月、コンスタチン・スタニスラフスキーが自ら俳優教育方法システムについて書いた著作“An Actor Prepares”¹はその題名が示す通り、最初の著作はロシア語ではなく英語で発表された。既にスタニスラフスキーは『芸術におけるわが生涯』などで自らが考案した俳優教育法システムについて言及していたが、その全体像は一般に知られてはいなかった。すでに彼からシステムを学んだ弟子たちによって、システムに関する言及や著作も出版されていたものの、創始者であるスタニスラフスキー自身がシステムについて書いた教科書を発表するようなことは起こらなかった。そうした状況のなか、ようやく生みの親自身によってシステムについて解説された本が出版されたのである。

ところが、この“An Actor Prepares”は単なるシステムの解説書という体裁をとっていなかった。スタニスラフスキーは自らのシステムを解説するために、演劇学校を舞台にしたオリジナル小説という形式を選んだのである。スタニスラフスキー・システムでは目標を達成するために、直接的に向かうのではなく時間がかかっても丁寧に回り道をしながら間接的に向かう方法が取られることが多いように、まさにこの“An Actor Prepares”も俳優の演技という謎に満ちた現象を理解してもらうために、スタニスラフスキーは演劇を学ぶ行為そのものを追体験してもらうために小説という形式を選んだのである。

さて、この“An Actor Prepares”が発表されると日本でも翌年の 1937 年には翻訳が開始されている。拙論で触れているが、日本においても当時は俳優の演技への関心が高まり、スタニスラフスキー・システムに関する言及も既にいくつかなされていた²。『俳優修業』という題で翻訳が始まったときの印象を、のちに翻訳者の山田肇と「ぶどうの会」で日本

¹ 本論で参照した原文は、Stanislavski, Constantin. trans. Hapgood, Elizabeth. An actor prepares (Routledge, New York, 1989).

² 拙論「スタニスラフスキー・システム受容の系譜 (2)：第二次大戦前の日本におけるシステムの紹介」『千葉大学人文公共学研究論集』36 巻、2018 年、224-236 頁。

におけるシステムの研究を行う岡倉士朗はこう語っている。

戦前「劇と評論」(昭和十二年)で、スタニスラフスキの『俳優修業』が、はじめて紹介されたときには、大変問題にしながら、しかし、わからないでいたわけですよ。スタニスラフスキは、とにかく偉い人だ……モスクワ芸術座というところで、あれだけのいい仕事をしてきた、何かいいことが書いてあるにちがいない……と、まあ、そう云ったふうで、あのころは、結局わからなかったですね。³

この「わからなかった」という感想には、他の対談者である下村正夫、三島雅夫も同意している。対談ではこうした状況について、当初の日本の新劇はとにかく戯曲を上演させる経験主義的な方法で、システムチックな俳優教育は浸透しておらず、システムを受け入れられるような下地が無かったことが原因として提示はされている。ただし、翻訳された『俳優修業』のどの部分がわかりにくかったといったような具体的な話はされず、当時の日本の劇団の活動などに話題が移ってしまい、いったいこの「わからなかった」という状況ははっきりとしていない。はたして当時の日本の演劇界に『俳優修業』を理解できる素地がなかったのか、それともスタニスラフスキーが採用した小説という形式が影響したのか、そして八田元夫が言うように翻訳された際のシステムの説明や用語が容易なものではなかったのか⁴、様々な可能性が考えられる。そこで本論では日本で最初に山田肇・杉山誠によって翻訳された『俳優修業』の分析を通じて、どのような形でシステムが紹介されたのかを詳らかにしていきたい。そこで本論ではまず『俳優修業』のなかで、システムの基礎となる考え方と精神的なアプローチ方法を扱う第5章までの翻訳にたいして分析し、問題点があるか確認を行う。

1. 各章の題名と発表媒体

“An Actor Prepares”の出版の翌年の1937年、山田肇・杉山誠の二人によって雑誌『劇と評論』(5月号より)において翻訳の連載が開始された。おおよそ1章を1か月のペースで翻訳は進んで行ったのだが、第7章まで翻訳が進んだ際に『劇と評論』の突然の廃刊によって中断を余儀なくされた。その後、翌1938年に新たな掲載誌として『テアトロ』(3月号より)へ発表媒体を移行すると、以前と同様のペースで翻訳は順調に進み1939年5月号で全16章の翻訳が完結した。当初は山田肇と杉山誠による共訳であったが、訳業の途中で杉山誠が招集されたことで、7章からは山田による単独訳となっている。

こうして『俳優修業』が翻訳された『劇と評論』、『テアトロ』は現在では入手困難となっている。そこで、まずはどのような形で雑誌に掲載されていたのか、そして各章題がどのように訳されていたのかを確認しておきたい。

³ 岡倉士朗・三島雅夫・下村正夫「スタニスラフスキ・システムは如何に摂取されたか」『テアトロ』9月号、1951年、34頁。以下、すべての引用にあたっては旧漢字や仮名遣い部分を読みやすさを考慮し一部改めた。

⁴ 八田元夫「演技論史—スタニスラフスキーの影響を中心に」『演劇論講座・第四巻・演技論』汐文社、1977年、107頁。

章	英語版の章題	日本語訳の章題	掲載誌
1	The First Test	初の試演	劇と評論 4 月号 (12 巻)
2	When Acting Is an Art	芸術としての演技	劇と評論 5 月号 (13 巻) 劇と評論 6 月号 (14 巻)
3	Action	しぐさ	劇と評論 7 月号 (15 巻)
4	Imagination	想像力	劇と評論 8 月号 (16 巻)
5	Concentration of Attention	注意の集中	劇と評論 9 月号 (17 巻)
6	Relaxation and Muscles	筋肉のくつろぎ	劇と評論 10 月号 (18 巻)
7	Units and Objectives	単位と目標	劇と評論 11 月号 (19 巻)
劇と評論の廃刊により中断			
8	Faith and a Sense of truth	信頼と真実の感覚	テアトロ 3 月号 テアトロ 4 月号
9	Emotion Memory	感動の記憶	テアトロ 5 月号 テアトロ 6 月号
10	Communion	交感	テアトロ 7 月号
11	Adaptation	適応	テアトロ 8 月号
12	Inner Motive Forces	内部の原動力	テアトロ 9 月号
13	The Unbroken Line	とぎれぬ線	テアトロ 10 月号
14	The Inner Creative State	内部の創造的状態	テアトロ 11 月号
15	The Super – Objective	支配的目標	テアトロ 12 月号
16	On the Threshold of the Subconscious	潜在意識について	テアトロ 1 月号 テアトロ 2 月号 テアトロ 4 月号 テアトロ 5 月号

このように 2 年間の連載をへて『俳優修業』の訳業は完遂された。それから 4 年後の 1943 年 9 月に山田肇の単独訳の単行本として道統社から『俳優修業・第一部』として出版されている。この単行本にする際に最初の翻訳から改定がなされているが、その点についてはまた別の稿にてあらためて扱いたい。

2. 第 1 章「初の試演」における翻訳

それではここからは各章がどのように翻訳されているのかについて、スタニスラフスキーが伝えたかった本質部分が伝わる訳なのか、そしてスタニスラフスキーが用いるキーワードとなる単語や用語がどのように日本語に置き換えられているのかといった点に注目しながら見ていきたい。なお、本論では誤訳を探すことが目的ではないため、システムの本質的な内容にかかわりのないミスなどについては触れない。

第 1 章「初の試演」では演劇学校に入学した「私・ナズヴァノフ」⁵が、シェイクスピアの『オセロ』の一場面を実際に演じてみるまでの過程が描かれている。もちろん俳優学校

⁵ 登場人物の名前が英語版とロシア語版で異なる人物がいるため、同一人物であることがわかりやすいよう併記していく。

に入学したばかりで素人同然のナズヴァノフは、台詞の暗記もままならず、役作りの方法も教えてもらっていないため、何もわからぬまま手探りで役を創作することになる。自分の家で稽古中、メーキャップと小道具を身に着けてオセロになりきったナズヴァノフは稽古に熱中し、俳優として役を演じながら我を忘れるような体験をする。この状態を示す“inspiration”は、翻訳では「靈感」という言葉が当てられている⁶。自分の意識とは別のものから得られるような俳優が役を演じる際に感じる快感をよく表している。

このほか“action”には、「しぐさ」⁷という言葉が用いられている点にも注目しておきたい。「しぐさ」は第3章の題名にもなっており、翻訳では全体を通じて“action”は「しぐさ」という言葉で統一されている。ここで“action”に対する翻訳として「しぐさ」をあてるのは不適當だと思われるかもしれない。現在では「しぐさ」は「ちょっとした動作や身のこなし」として一般には使われており、“gesture”⁸の方が「しぐさ」という訳にふさわしい印象を受ける。しかし、『俳優修業』の翻訳がなされていた1937年頃の辞書を見ると「しぐさ」という言葉は演劇の専門用語の一つで、「「せりふ」(白)と共に演技の主要構成要素をなすもので、顔面の表情と肢体の表情(身振り)とを合わせたもの」⁹とあり、役者の演技における台詞に対応するものとして使われていた。例えば、千田是也などはこの「しぐさ」の使い方をしている¹⁰。ここで主人公のナズヴァノフは稽古のなかで台詞と動き、そのどちらもうまくいかないことに苦しんでいるため、台詞に対応する演技の要素として「しぐさ」という翻訳がなされたのだと考えられる。ただ、のちの単行本では「しぐさ」は「行動」と改訳されている。これは、第3章で中心的に扱われる“action”という言葉に、スタニスラフスキーが「しぐさ」という言葉が持つ意味以上の用語として用いていることによるものだと考えられる。

杉山誠・山田肇の手による翻訳では第1章を通して見ると、中心的な内容である主人公が役作りをし、家や舞台で稽古をへて実際に演じるまでの過程が伝わってくる翻訳となっている。

3. 第2章「芸術としての演技」で扱われるシステムの基礎に関する翻訳

第2章では、ついに教師トルツォフによるシステムの授業が始まる。ここではシステムの重要な基礎が演劇学校の学生に伝えられる。第一がシステムにおける演技の3つの分類、第二がその演技に関わる意識と潜在意識の働きである。そのため、この2点がどのように翻訳されているか重点的に見ていきたい。

システムにおいて最も目指すべき演技とされているのが、最初に照会される“The art of living part”「役に生きる芸術」である。この演技が目標とするのが「潜在意識で、直感的に」¹¹演じることである。そして「役に生きる」状態での演技に必要となるのが、潜在意識を意識を使って操る技術である。この点について、「潜在意識を、それを殺してしまう

⁶ スタニスラフスキー(杉山誠・山田肇訳)『俳優修業(一)』『劇と評論』劇と評論社、4月号(12巻)、1937年、42, 49頁。

⁷ 同上、44, 46頁。

⁸ こちらは「身振り」や「こなし」と訳されている。

⁹ 『図解現代百科事典・第参巻』三省堂、1932年、1015-1016頁。

¹⁰ 千田是也「演技について」『現代演劇講座・第三巻』三笠書房、1959年、16-23頁。

¹¹ スタニスラフスキー(杉山誠・山田肇訳)『俳優修業(二)』『劇と評論』劇と評論社、5月号(13巻)、1937年、35頁。

意識を介してでなければ使へない」¹²、「われわれの芸術は、なによりもまづ、意識的に、的確に創造すべきことを教へる」¹³とわかりやすく翻訳されている。

また、潜在意識という内面的な問題だけで「役に生きる」ことができるわけではなく、その表現媒体である俳優の身体を鍛錬する必要性も同時に語られている。システムは「内面」を重視する心理的な演技法のように誤解されることが多いが¹⁴、最初の時点でシステムは内面と外面の両者を重要と考えることが、「俳優といふものは、持役に内面的に生き、なほかつその経験を外部的に具体化する義務を負っている」¹⁵と示されている。

ただ、この「役に生きる芸術」の説明部分の訳では誤解を生みかねない部分が存在している。それは“feeling”に対する「感情」という訳である。例えば、「役創造の過程を繰り返す度に、ほんとに経験している役に似通った感情を頼みに役に生きなくてはならない」¹⁶と訳されている部分があるが、これでは感情をもとに「役を生きる」よう解釈してしまう。のちの第8章「信頼と真実の感覚」で詳しく語られるが、本来の意味では「感じる」と、もしくは「感覚」と訳されるべき部分である。システムでは「感情」を作り出すことはできないが、俳優が心身で感じる「感覚」を通じて俳優が演じる役と自分自身を繋いでいく方法は示されている。この「感情」という訳はのちに単行本化された際にも変更はされておらず、システムに対する誤解を招く部分だと言えるだろう。さらに、この「感情」は“emotion”の訳にも同時に使われており、二つを混同してしまう危険性も有している¹⁷。

続いて紹介される二番目の演技“art of representation”は「模写の芸術」¹⁸または「再現の芸術」¹⁹と訳されている。システムでは「役に生きる芸術」だけが目指すべきものではなく、この「模写の芸術」も芸術の一形式として認められている。翻訳においても「模写の芸術にしたって、俳優は持役に生きる（略）この点でわれわれの方法とひとしいからこそ、この別のタイプをもほんとの芸術だとすることができる」²⁰、「役の「模写」は、あるところまでわれわれの手法に従ふ以上は、創造的な芸術だとしなくてはならない」²¹と正しく説明されている。「模写の芸術」と「役を生きる芸術」の違いは、本番中での俳優の状態の違いである。どちらの芸術も稽古の段階で役を生きることにはかわりはないが、「模写の芸術」では本番中に役に生きることはなく稽古の際に作り出した形式に従って演技を行うのである。

そして、第三の演技“mechanical act”は、そのまま「機械的演技」と訳されている。この演技は前述の2つと違い、最初から最後まで「役を生きる」という手順を踏まえずに演技が行われる。そのため、「機械的な演技は、創造的な芸術の終るところにはじまる。そ

¹² 同上。

¹³ 同上、36頁。

¹⁴ 堀江新二「訳者あとがき」『俳優の仕事—俳優教育システム・第二部』未来社、2008年、649頁。八田元夫『演出論』テアトロ社、1937年、72頁。

¹⁵ スタニスラフスキー「俳優修業（二）」、37頁。

¹⁶ 同上、36頁。

¹⁷ 同上。

¹⁸ 同上、39頁。

¹⁹ 同上、40頁。

²⁰ 同上、39頁。

²¹ 同上、43頁。

ここには、生きた手続への呼びかけはない、それはただ偶然にあらはれるだけである」²²とシステムが目指す演技ではないことが示されている。そして、この「機械的演技」はステレオタイプな表現（恋の表現で胸をおさえる、泣くかわりに顔を手で覆う）を生み出してしまうことが学生たちに伝えられる。この「機械的演技」の説明部分においても「役を生きる演技」のときと同様に“feeling”が「感情」と訳されており、「感じること」というスタニスラフスキーの意図する意味よりも狭いものとなっている。例えば、「生きることなくしては、ほんとの芸術はありえない。ほんとの芸術は、感情の加はるところにはじまる」²³という部分などは、感情がシステムでの演技には必要かのように読めてしまう。あくまでもここで使われている“feeling”はそのままの意味の「感じること」であり、怒りや悲しみのような感情だけでなく、暑さや寒さといった感覚も含んでいる。それゆえ、この「感情」という翻訳がシステムの理解に対して与えた影響は少なくないであろう。

4. 第3章「しぐさ」における内的活動と「もし」の部分の翻訳

すでに述べたように“action”は「しぐさ」と訳され、セリフに対応するものとして翻訳されている。しかし、システムが考える“action”はもっと大きな意味で使われている。そこで、この章で解説されるシステムにおける「しぐさ」の部分がどのように訳されているかを重点的に見ていきたい。

この章では学生たちは先生から舞台上でただ座っているという課題を出され、舞台で演技をする際に必要なことを教えられる。学生たちはことごとくうまくいかないが、先生が舞台上で座ると学生たちはその姿に目を奪われてしまう。いったい先生と生徒ではどこが違うのか、先生は「舞台の出来事は、一つの目的に適はなくてはならない。坐ってゐるのさへ、一つの目的、単に観衆に見えるといふ一般的な目的だけではなくて、ある特殊な目的に適はなくてはならない」²⁴と説明している。また、ここでは学生から動かないでいることが「しぐさ」なのかという質問がなされて、それに対して「ちっとも動かずに坐ってゐて、たっぷりしぐさをする 것도できる（略）芸術としてずっと大事なものは、かうした内的活動なのだ。芸術の本質は、その外部的形式ではなくて、その精神的 content にある」とシステムで用いる「しぐさ」を先生は丁寧に解説している。この部分を読めばシステムで用いられる「しぐさ」という言葉が内的活動“inner activity”を含んでいることを読み取ることができるだろう。この内的活動は内的動機“inner motive”、内的根拠“inner foundation”などと言い換えられており、内側からの動機付けがなければ俳優は舞台上で存在することも難しいことも重ねて伝えられている²⁵。

しかし、そうは言っても学生たちは内的動機を生み出す方法が分からない。そこで、再び先生は新しい方法を学生たちに教える。それが想像力を活性化させる「もし」という魔法のような言葉である。俳優は「もし」と新しい状況を仮定することで、内的活動が刺激され、そこから「しぐさ」が生み出されるのだ。ここでは「もし」が「しぐさ」を生み出

²² スタニスラフスキー（杉山誠・山田肇訳）『俳優修業（三）』『劇と評論』劇と評論社、6月号（14巻）、1937年、40頁。

²³ 同上、39-40頁。

²⁴ スタニスラフスキー（杉山誠・山田肇訳）『俳優修業（四）』『劇と評論』劇と評論社、7月号（15巻）、1937年、39頁。

²⁵ 同上、44-45頁。

すことについて、「もしは、ある内的な、ほんとの活動をめざます (略) 君たちは、しぐさに対する挑戦に報いなくてはならぬと感じたのだ」²⁶と語られている。

ただ、この章でも「感情」という訳が用いられており、システムの重要な部分を正確に理解する妨げとなっている。特に「もし」による効果について、「めざまされた感情は、しばゐにしたてられた境遇におかれたときの、この架空の人物のしぐさとしてあらはれるだらう」²⁷という部分は、まるで「感情」が「もし」によって目覚めさせられ、そこから「しぐさ」が現れると読めてしまう。「もし」が目覚めさせるものは「感情」を含めた俳優の潜在意識にある感覚であり、その感覚が「しぐさ」を生み出すのであって、「感情」に対応するような「しぐさ」を生み出すのではない。

さらに、システムの重要な基礎とされ、先生が繰り返し引用するプーシキンの格言の部分も感情という訳により、わかりにくくなってしまっている。その格言は「感動の誠実、与へられし境遇に於てまことらしき感情」²⁸というもののだが、「感動」は“emotion”の訳であり、こちらの方が感情と訳されるべき言葉であるだろう。そのため、この格言で使われている感動と感情の違いがほとんど分らなくなっている。そして「感動の誠実」“sincerity of emotion”も「まことらしき感情」“feelings that seen true”も、「与へられし境遇」“given circumstances”から生み出されることが説明されているが、こうした訳では二つの違いや差を理解することができないと言えるだろう²⁹。

5. 第4章「想像力」における内的幻像

第4章では俳優の想像力について講義が行われる。作家によって創作された戯曲であれ、現実をもとにしたドキュメンタリー作品であれ、舞台として演じられた時点で演劇は事実とはなりえない。そこで先生は学生たちに俳優には想像力と空想力が必要とされることを教える。この点について「想像力は、ありうるもの、もしくは、起こりうることを想像する、これに反して、空想力は、これまでもなかったか、これからもないやうな、実在しないものを案出する」³⁰と先生は教えている。

その後の授業では様々な想像を学生たちにさせ、想像力を鍛えていく場面では、システムで扱う「想像力」において特徴的な概念、「内的幻像」“inner vision”について説明されている。一般的に人間が机などを想像しようとするとき、頭のなかには机の映像が浮かんでくる。システムではこれを発展させ、俳優が戯曲で描かれている状況を映画フィルムのように作り出していくよう訓練していく。この方法については「動いてゐる境遇を躍如たらしめながら、僕たちの内的幻像のスクリーンの上に映写される」³¹と訳され、「躍如」“vivid”という部分がわかりにくいものの、心のなかのスクリーンについて例を交えて説明がなされている。

この「内的幻像」を使った方法はシステムの基礎的な考え方、意識を通じて潜在意識に

²⁶ 同上、48 頁。

²⁷ 同上、50 頁。

²⁸ 同上、51 頁。

²⁹ 同上、51-52 頁。

³⁰ スタニスラフスキイ (杉山誠・山田肇訳) 「俳優修業 (五)」『劇と評論』劇と評論社、8 月号 (16 巻)、1937 年、66 頁。

³¹ 同上、73 頁。

働きかける一つの方法であるが、この部分でも「感情」という訳が用いられている。

われわれの感情や感情的経験は、うつろひやすく、補足しがたいが、目で見えたものは、はるかにしっかりしてゐる。心像は、ずっとたやすく、しっかりと、視覚的記憶にとどまってゐて、意のままに思い出すことができる。³²

原文は「感情や感情的記憶」は“feeling and emotional experiences”であるため、ここでの翻訳では“feeling”も“emotion”も「感情」と訳されてしまっていることがわかる。どうやら「俳優修業」の翻訳では、この2つの違いには注意が払われていないようである。

この部分は単行本化される際、“emotional experiences”が情緒的経験と新たに訳しなおされたものの、「感情」という訳はそのままである³³。これは既に指摘した部分も単行本では同様であり、この「感情」という訳こそが、システムの方法への理解を困難にしてしまった原因なのではないだろうか。

6. 第5章 「注意の集中」における「暗い洞窟」への対処

第5章では俳優の集中力が扱われる。客席は俳優にとって自分を見に来てくれる人々がいる場所であるが、リアリズム演劇では舞台上は現実世界とは異なる世界であり、俳優はその世界のなかに存在する登場人物にならねばならず、当然演技する際には客席も見物人も存在しないものとしてふるまわなければならない。しかしながら、実際に存在しているものを存在しないかのように思い込むことは難しい。まして俳優は観客に見られるために舞台上で演じている。そこでスタニスラフスキーは人間の意識の働きの特性を利用して、観客席を意識の範囲に入らないような方法を考え出している。それがシステムにおける「注意の集中」の要点である。

『俳優修業』では舞台上から見る客席を「暗い洞窟」「black hole」と呼ぶ。まるで舞台から見る暗がりには怪物の口のようにあり、システムでは俳優が克服すべき強力な手ごわい敵として描かれている。先生はこの洞窟への対処について、「観衆席をそっちのけにするには、なんか舞台のことに気をとられてゐなくてはいけない」³⁴のだと学生たちに説明する。そして、「俳優が注意の焦点をもたなくてはならないこと、この注意の焦点は観衆席にあってはいけないこと」³⁵が必要であると説いている。

この注意力をさらに発展させたシステムの方法が「注意の圈」「Circle of Attention」であり、俳優が集中する範囲を小さなものから大きなものへとコントロールことを目指し、訓練をしていく様子は翻訳では問題なく訳されている。

また、この圈の中にいれば俳優は客席に意識を奪われることはなく、「公開の独居」「Solitude in public」という状態に到達する。これは、「われわれがみんな、ここにゐるのだから、君は公然たるわけだ。君は小さな注意の圈によってわれわれとはかけへだたつてゐる

³² 同上、74頁。

³³ スタニスラフスキー（山田肇訳）『俳優修業』道統社、1943年、105頁。

³⁴ スタニスラフスキー（杉山誠・山田肇訳）『俳優修業（六）』『劇と評論』劇と評論社、9月号（17巻）、1937年、63頁。

³⁵ 同上。

のだから、ひとりきりでもある」³⁶とあり、人前にいる状態でありながら、注意の圏のなかにいることで人々を意識せずにいる状態であることが理解できるように訳されている。

一方、システムでは注意を2つの側面から捉え、より注意を持続させようとするのだが、一つ目は「知性に基く注意」“attention based on intellect”、二つ目が「感情に基く注意」“attention based on feeling”と訳されている。ここでも“feeling”にたいし、「感情」という訳が用いられている。そして、続く部分の「感情に基く注意」の解説では、“an emotional reaction”が「感情的な反応を惹き起こす」³⁷と訳されている。ここでも“feeling”と“emotion”は同じく「感情」と訳されてしまっており、翻訳では考慮されていないことは明らかである。この部分はこれまで同様、システムの理解を阻害したと考えられる。

結論

初訳の『俳優修業』の翻訳の分析を通じて、第5章までで扱われているシステムの基本的な考え方、そして用いられている「役に生きる芸術」、「模写の芸術」、「もし」「想像力」、「内的幻像」、「しぐさ」、「注意の集中と圏」、「公開の独居」といった独自の専門用語の解説部分では誤訳などはなく、システムの本質は理解できる翻訳となっている。しかしながら、各章において、“feeling”を「感情」と訳したことで、五感を使って感じるのではなく、より狭い「感情」という情緒的な意味として捉えられてしまったことは間違いない。さらに、情緒的な意味を持つ“emotion”も区別されることなく「感情」と訳されてしまっている部分も重大な問題点である。二つの言葉の違いが考慮されずに訳されたことで、システムの扱う潜在意識がまるで「感情」だけを直接的に扱うような方法論として解釈される危険性を高め、また正確な理解を妨げたと言えるだろう。

³⁶ 同上、69頁。

³⁷ 同上、74頁。