

# ロシアのシアトリカリズム戯曲について-ブローク、エヴレイノフ、マヤコフスキー-

メタデータ	言語: jpn 出版者: 明治大学人文科学研究所 公開日: 2013-05-22 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 武田, 清 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10291/14273">http://hdl.handle.net/10291/14273</a>

ロシアのシアトリカリズム戯曲について  
—ブローク、エヴレイノフ、マヤコフスキー—

武 田 清

# A Study on Russian Theatricalism Plays

: Blok, Evreinov, Mayakovsky

TAKEDA Kiyoshi

'Theatricalism' is a terminology of the new theatrical theory and plays, which emerged almost at the same time in Russia and Germany at the beginning of 20th century. The essence of theatricalism was 'anti-realism' and strong opposition against naturalist theatre. And its characteristic was the rediscovery of the theatricality.

It was 1970's that the terminology 'theatricalism' was rediscovered and deserved the attention. At the time, they reevaluated the theatre of V. Meyerhold, Russian director, in the term of 're-theatricalization of the theatre'. And then, we encountered the conception of 'metatheatre', which advocated by L.Abel.

Meanwhile, 'theatricalism' has not been able to get understanding fully, because it had in itself an ambiguity. This terminology was made of the words, theatrical or theatricality. Of course, it is naturally that the theatre is theatrical and the theatre has its theatricality. But before the modern theatre has started in Europe, the theatrical meant histrionic or exaggerated.

In the late of 19th century, naturalist theatre had made an effort to exclude the theatrical perfectly. But, the new tendency of the theatre, symbolism, strove to revive theatricality in the theatre.

This study aimed to examine the theory and dramas of theatricalism in Russia at the beginning of this century. At first, I began to consider the techniques of theatricalism plays. Plays which I took for examples are "The Fairground Booth" by A. Blok (1906), "The Merry Death" by N. Evreinov (1908) and "Vladimir Mayakovsky: tragedy" by V. Mayakovsky (1913). The techniques that were used in these plays were eight.

- (1) To use the device of play-in-play
- (2) To use the masks and type characters of Commedia dell'arte
- (3) To use pantomime
- (4) To use the motif of marionette theatre
- (5) To use prologue and epilogue
- (6) To use the technique of playing to the audience
- (7) To use the character as the author
- (8) To use the scene changing and the disposal of setting in the face

Blok and Evreinov used the reappropriation of the past. Both revived the characters of Commedia dell'arte and conventions of the old theatres before modern age. Mayakovsky also used the same techniques, but because he wrote poetic drama, we hardly acknowledge that.

In the theatricalism plays, two theatre traditions clashed each other, and two theatre languages mixed. So the new theatre and the new theatre language were created on the stage. In "The Fairground Booth", the character as the author entered on the stage three times, and suggested that the play deviated from his intention. Similarly in "The Merry Death", the author spoke his intention through the speeches of Pierrot. And more, in "Vladimir Mayakovsky: tragedy", the hero was Mayakovsky himself, and delivered the thought of his own.

These are the 'metatheatre', which emerges the character having strongly consciousness to act and to create the drama.

Thus, Russian theatricalism plays produced very rich results, using the means of reappropriation of the past. Perhaps the authors of these plays got over the limitation of realist and naturalist theatre at the first years of 20th century. It is the time to reevaluate their plays and the theory of theatricalism.

## 《個人研究第1種》

ロシアのシアトリカリズム戯曲について  
—ブローク、エヴレイノフ、マヤコフスキー—

武 田 清

## 1

「シアトリカリズム」とは二十世紀初頭のロシアとドイツにおいて、ほぼ同時におこった新しい演劇理論と、それを反映して書かれた戯曲をさす用語である。その本質は、十九世紀後半のヨーロッパ演劇に有力な思想であり、運動であった「自然主義演劇」に対する猛反発であり、「反リアリズム演劇」であった。その原則は、「演劇は演劇であって、生活ではない」<sup>1</sup>というもので、演劇に本来固有の性質であった「演劇性（シアトリカリティ）の再発見」を最大の特徴としていた。

現在、ほとんどの演劇事典にシアトリカリズムは項目として立てられていないが、二十世紀演劇をふり返るとき、この理論とそれを反映して書かれた戯曲は、アヴァンギャルドよりも先に検証する必要のある演劇論であると思われる。

シアトリカリズムという用語が再発見され、脚光を浴びたのは1970年代のことである。ロシアの演出家フセーヴォロド・メイエルホリドの演劇が再評価された際に、重要なキーワードとして「演劇の再演劇化」の意味でもちいられた。もう一つの機会が、ライオネル・エイバルによって「メタシアター」という演劇の考え方が提唱された際であった。だが、この用語がなかなか十分な理解を得られなかったのは、この用語自体にあった曖昧さが原因だったようである。シアトリカリズムの元になっているのは、シアトリカルないしシアトリカリティという語であるが、これらも演劇事典の項目に立てられていることがほとんどない。それはシアトリカルもシアトリカリティも、その元になっているのはシアター、すなわち演劇／劇場であって、演劇が演劇的であったり、演劇に演劇性があったりすることはいわば自明のこと、当然のこのように思われたからである。それどころか、演劇史に見れば、シアトリカルとは、シアトリカリズムという用語によって再評価、再発見されるまでは否定的な意味、すなわち「芝居がかった、不自然な、わざとらしい」ことをさす言葉だったのである。

先に、シアトリカリズムが自然主義演劇に対する猛反発を最大の特徴とすることを述べたが、自然主義演劇が排除しようと精力をあげて努めたのが、このシアトリカルなことだったという背景があっ

## ロシアのシアトリカルリズム戯曲について

たのである。その事情を逆に、自然主義演劇とは何だったのかを検証することで確認してみたい。先に引用した演劇事典では、自然主義（ナチュラリズム）演劇とは次のようなことだと解説されている、「演劇における十九世紀後期の運動で、最大限の直接さによってわざとらしさ（傍点は筆者）をなくし、演劇を生活の鏡とすることをめざした。……自然主義の先駆者はゾラで……1880年代の終わりに、アンドレ・アントワヌが彼の自由劇場で自然主義の戯曲を上演した。……この運動はドイツ、イギリス、ロシア、アメリカへと広がり、いくつかの重要な作品を上演した。おそらく、その最重要作品がゴリーキーの『どん底』（1902年）であった。だが、それ以前に、この運動の支持者であったストリンドベリ、ハウプトマンなどの劇作家が象徴主義へ移り、演劇における新しい流行（傍点は筆者）が自然主義を古臭いものにした。」<sup>2</sup>

この説明の「わざとらしさ」としたものがシアトリカルなことであり、「新しい流行」と表現されているのがシアトリカルリズムを大事な要素としてうちに含んでいた象徴主義などの新しい傾向のことである。つまり、自然主義演劇によって一度徹底的に否定され、排除されたものの、近代以前の演劇には普通にあった「シアトリカルな」ものが、二十世紀に入って反自然主義の立場に立つ演劇人たちによって再評価され、新しい演劇論を確立するうえで重要な要素として取り入れられたのである。いわば、演劇人たちは「演劇性を再発見」したのであって、そのことを「演劇の再演劇化」とも規定した。ただし、反自然主義の立場はフランスにおこったとき象徴主義と呼ばれていたため、シアトリカルリズムがひとつの独立した演劇論になることはなかったのである。

この事情はロシアにおいても似通ったものであった。文学上は象徴主義と呼ばれた戯曲が実際に上演されるときは、その技法は「ウスローヴヌイ・テアトル（制約劇）」と呼ばれた。この技法は、舞台上に現実生活を再現することを演劇の目的とするのではなく、演劇を創造する際に劇場に本来備わっている色々な約束事を積極的に利用し、観客に隠そうとせず、逆に提示していこうとするものである。後には、ウスローヴヌイ・テアトルは象徴主義演劇と同義語のように扱われることにもなった。

本稿では、二十世紀の初めにロシアにおこったシアトリカルリズムの理論と戯曲とを、以上述べてきたように劇作と演出の両面から、技法の問題として検討して行くことになる。そこで、まずシアトリカルリズムの技法を分析することから始めることにする。

ハロルド・シーゲルはシアトリカルリズム戯曲に特徴的に用いられている技法を以下のように八項目に要約した。これは逆に言えば、自然主義戯曲では決して用いられないことのない技法であり、かつまた近代以前の戯曲では当たり前のように用いられていた技法だった。だから、後でくわしく分析することになるが、シアトリカルリズムの本質は「演劇的な過去の再使用」ということにある。

- (1) 劇中劇の趣向を用いること
- (2) コメディヤ・デラルテの仮面・類型的人物を用いること
- (3) パントマイムの手法を用いること
- (4) マリオネット（人形）劇のモチーフを用いること
- (5) プロローグとエピローグを用いること

- (6) 登場人物が直接観客に語りかける手法を用いること
- (7) 作者という登場人物を用いること
- (8) 観客の目の前で舞台装置の転換、処理が行われること<sup>3</sup>

もちろん、以上の八項目はシアトリカルリズムと分類される戯曲群からシーゲルが抽出したものであって、これらの技法すべてを用いている作品がシアトリカルリズム戯曲だというわけではない。

## 2

ロシアの象徴主義演劇はメーテルリンクの戯曲の影響を受けて始まったが、1906年を境にしてシアトリカルリズムへと発展して行った。なぜ1906年が境になるのかについては後で述べるが、新しい傾向を体現したロシアの演劇人たちは、演劇にかつての活力を取り戻すために、過去の演劇を研究し、そのコンヴェンション（約束事）を徹底的に利用することにしたのである。その背景にあったのは、自然主義演劇が舞台と観客とを分断して、観客は舞台に再現された他人の生活を「のぞき見する」ようになったという認識であった。そういった観客の意識を廃して、上演に意識上参加させるという意味において、演劇の再演劇化は「観客の復権」でもあった。

ロシアの劇作家でシアトリカルリズムの技法を用いた戯曲を初めて書いたのがアレクサンドル・ブローク（1880～1921）であり、彼の最初の戯曲が『見世物小屋』（1906年）である。

この一幕劇の粗筋ないしプロットをまとめることは事実上不可能である。通常、戯曲に内在しているストーリーというものが欠如している、というより錯綜しているからである。ただ大きく分けて戯曲に三つの層がある。一つは神秘主義者協会の会員三名が担っている層、二つめが作者（という登場人物）と三組の恋人たちが織りなすロマンスの層、三つめがピエロ、コロンビーナ、アルレッキーノというコメディ・デラルテの典型的登場人物たちがくり広げる層である。他に騎士と道化という西洋の中世劇から抜け出してきたような登場人物も出てくるが、独立した層を形成していない。そして、面倒なことに、この三つの層は互いに分離して存在するのではなく、重複し絡み合いながら戯曲を構成しているのである。その非ストーリー性と重複性を順になぞっていくと次のようになる。

三方を壁に囲まれた部屋の奥に長いテーブルが置かれていて、そこに三名の神秘主義者協会会員が座っており、一つある窓のそばにはだぶだぶの白い衣裳を着たピエロが腰かけている。神秘主義者たちとピエロは同一の舞台にいながら、互いにその存在を認めていない。

神秘主義者たちは何者かを待っているらしく、それがまもなく到来すると予告する。これに対してピエロはあてもなくコロンビーナを待っているのだという。

そこに、舞台の横から作者（という登場人物）が姿を現し、ピエロの行動を非難する。彼の言うには、この劇はペテルブルグの冬の出来事を扱ったもので、ピエロがギターを弾いて歌を歌うようなものではないのだと。だが、作者はいきなり舞台に出てきたことが不意に恥ずかしくなり、舞台裏に引き下がる。

舞台は元に戻る。ピエロは再びコロンビーナの名を呼び、神秘主義者たちは待っているのは死神で、

## ロシアのシアトリカリズム戯曲について

もうそこまで来ていると告げる。すると、全身白ずくめで、編んだおさげ髪を肩のうしろに垂らしたコロンビーナが現れる。ピエロは彼女に近づき、手を取って舞台中央に連れてくる。ピエロが、これは自分の婚約者のコロンビーナだというと、神秘主義者たちは、ちがう、それは穏やかな解決者である死だという。その証拠に大鎌（ロシア語でカサー）を持っているのではないか、ピエロは気が狂っているのか、と。だが、それはピエロにとってはコロンビーナのおさげ髪（ロシア語で同じくカサー）なのである。ピエロは出て行こうとする。コロンビーナが「行かないで」と止める。

そこに、おなじみのダイヤ格子の衣裳を着たアルレッキーノが現れる。頭にかぶった帽子についた小鈴が音を立てて鳴る。アルレッキーノがピエロの肩に片手を置くと、ピエロは仰向けに倒れて動かなくなる。アルレッキーノはコロンビーナの手を取って連れ出す。すると神秘主義者たちの姿がフロックコートの中に消えてしまう。ピエロが突然飛びあがって舞台から駆け去る。幕が下がり始めたその瞬間、作者が興奮して飛びだしてきて猛然と語り始める。彼が言うには、自分が書いたのは写実的な戯曲で、二つの若い魂が愛し愛され、第三者が妨害するが障害は乗り越えられて、二人は正式な結婚をして結ばれることを描いたのだ、と。すると、幕の背後から突き出された手が作者の襟首をつかむ。作者は声を上げて舞台裏に引きずりこまれる。幕が下りる。

再び幕が開くと、舞踏会の場面が変わっている。騎士、女性、道化たちが歩き回っている。

コロンビーナをアルレッキーノに奪われたピエロが悲しみに沈んで、舞台中央のベンチに腰掛けて、己の身の上に起こったことを嘆いている。ここから三組の恋人たちが順に登場してくる。最初の一組は、男はブルー、女はピンクの衣裳を着ている。二人は教会にいるつもりで、二人が出会えた喜びに満足している。二組目の恋人たちが割りこんでくる。黒い仮面をつけ赤いマントを着た女、男は黒ずくめで赤い仮面をつけ黒いマントを着ている。男は、誘惑して死に至る毒薬を飲ませたと、女を罵る。さらに三組目の恋人たちが登場する。そこにボール紙の兜をかぶり、木剣をもった騎士と道化が現れる。恋人たちが永遠の幸福を唱えているところで、道化がいたずらを思いつき、恋する騎士のそばに駆け寄って、長い舌をぺろりと出す。騎士は木剣を振り上げて、道化の頭に振り下ろすと、道化は倒れ、フットライトから客席の方へ体を折り曲げるようにぶら下がると、「助けてくれ、つるこけ桃の汁が流れる！」と叫ぶ。

舞台は大混乱になり、そこへ松明を持った合唱隊が登場して、歌う。合唱隊の中から指揮者をしてきたアルレッキーノが現れる。アルレッキーノはこの世界から出て行って、他の世界へ行きたい、「春を呼吸するために、黄金の窓にはくは突進しよう！」と叫んで、紙に描かれた窓枠とその中に描きこまれた景色の中に飛びこんで行く。紙（窓）は音立てて破れ、アルレッキーノは姿を消す。その遠景の中にいたのは大鎌を背負った、白く長い布を身にまとった死である。一同は恐怖にかられて、ちりぢりに逃げ出す。

そこに突然、ピエロが登場して死へ歩み寄ると、それはコロンビーナだった。ピエロがコロンビーナの手に触れようとした瞬間、二人の間に勝ち誇ったような顔をして、作者が顔をのぞかせる。そして、二人の手を結び合せようとする。その瞬間、すべての舞台装置が舞い上がって、上方へ消え去る。横たわっているピエロに作者は身をかがめるが、気まづくなって一目散に舞台裏に駆け去る。

最後、ピエロは立ち上がって、これから婚約者を探しに行くという。ここにいた彼女はボール紙だったからと。そして、「ぼくはとても悲しい、だが、あなたがたには滑稽でしょう？」と観客に語りかけ、芦笛を取り出して吹き始める。<sup>4</sup>

以上が粗筋というより全場面である。三つの層が存在して互いに重なり合い、絡み合っているのが読み取られる。長々と書きだした目的は、この戯曲を書くにあたってブロークが用いた技法を検討するためだけではない。ブロークがそれらの技法を、何を手がかりにして、もっと言えば誰にヒントを得て自らのものにしたのかということ、もう一つこの作品の中に彼は何を書きこんだのかということを探るためである。

ブロークがこの戯曲を演出家のメイエルホリド（1874～1940）に捧げ、また彼の演出によって1906年12月にペテルブルグのコミッサルジェフスカヤ劇場（上演されたのはルナ・パルク劇場）で上演されたという事実から、ブロークはその技法をメイエルホリドおよび彼の俳優たちから学んだものと単純に考えられてきた。だが、事情はそれほど単純ではなかった。ブロークは創作の過程を誰にも明かさないタイプの詩人、劇作家だったからである。

### 3

ブロークが『見世物小屋』に描きこんだことを、シーゲルは「メーテルリンク的象徴主義戯曲とペテルブルグの神秘主義サークル双方に対するパロディであると同時に、ブロークの自分自身に対するアイロニー」<sup>5</sup>だと要約した。これは、ロシア演劇においてのみならず、象徴主義戯曲といえばメーテルリンクの戯曲をさし、象徴主義演劇といえばメーテルリンクの戯曲を上演することであったという事情を理解しなければ分らない。『見世物小屋』の中で、神秘主義者たちがしきりにその到来をおそれ、かつ待っている「死」というテーマは、メーテルリンク的なもので、たとえば西欧各国で上演された『タンタジールの死』のテーマなのである。そして、それはメイエルホリド自身が前年の1905年にスタニスラフスキーから演劇スタジオと若手俳優をまかされ、演出にあたった作品の一つなのであった。ブロークはそれをパロディにしたということだが、そこに彼自身が属していた神秘主義サークルへの幻滅をも重ね合わせて自己アイロニーとしたのである。面倒なのは、劇中劇のように入りこんでいる、コメディア・デラルテの典型的な登場人物三名による三角関係のプロットもブローク自身の身に起こった事実だったということである。ブロークがピエロ、彼の妻のリュボーフィがコロンビーナ、そして彼の友人の作家アンドレイ・ベールイがアルレッキーノに当たる。そして、この三人はともに思想家ウラジーミル・ソロヴィヨフを中心とするペテルブルグの神秘主義サークルに属していたのだ。そして、1905年の第一次ロシア革命の失敗のあと、ブロークはこのサークルを離れた。先に、『見世物小屋』には意味の層が三層あって、互いに絡み合っていると言ったのはそのことである。

ブロークがその戯曲に書きこんだ自己アイロニーは、したがって実に苦いものだったはずである。ところが、彼は『見世物小屋』を書いたあと、『広場の王様』、『見知らぬ女』と一幕劇を書いていき、この三作を「叙情劇三部作」と名づけたのである。だから、『見世物小屋』は単なる自己アイロニー

## ロシアのシアトリカルリズム戯曲について

を描いた戯曲だと片づけるわけにも行かない。ブロークが叙情詩から戯曲へ転じたとき、彼が演劇に求めたのは「叙情的孤立からの脱出」<sup>6</sup>だったと、そうメイエルホリドに語ったと言われる。したがって、『見世物小屋』を書くことは、彼にとって、詩人として陥った閉塞状況からの、命がけの脱出だったのである。

ブロークが『見世物小屋』を創作するにあたって用いた技法は、先のシーゲルの八項目のほとんどが当てはまる。というより、ロシアのシアトリカルリズム戯曲最初の作品であったこの戯曲から、これらの技法が取り出せたのだと考える方がいいだろう。したがって、彼はどこからこれらの技法を着想したのかという疑問が出てくる。

ブロークは戯曲に先立って、同じ「見世物小屋」と題する詩を書いているし、関連する内容の詩も幾編が存在する。だが、そこには戯曲で用いたようなコメディア・デラルテのモチーフはない。二人の若い恋人たちが遊園地遊びに行き、そのバラガン（見世物小屋）をのぞくだけである。詩から戯曲までの間が空白になっていて、ウェストファーレンによれば「現存している手紙、ノート、日記、あるいは彼と同時代人の回想のどれ一つとして、ブロークに対する……影響については何も教えてくれない」<sup>7</sup>のである。

重要なことは、ブロークが『見世物小屋』を書いたのは依頼された仕事としてであったということである。メイエルホリドに献辞が捧げられているのは、ブロークが書いた戯曲をメイエルホリドの演出で上演する計画があったからに過ぎないのだ。彼がメイエルホリドや彼の劇団の女優たちと親交を深めるのは、『見世物小屋』を書いてからなのである。だから、演出家や俳優たちから技法を学ぶことはできなかった。したがって、「叙情的孤立からの脱出」は結果であって理由や目的ではなかったことになる。

そう考えると、ブロークがあれだけの技法を用いることができたということは、彼がそうした近代以前の演劇史についての知識をすでに持っていたと考える以外にない。単なる新しい傾向を持った詩人ではなかったということだ。

実はブロークは演劇が大好きで、学生時代は未来の妻になるリュボーフィ・メンデレーエヴァたちとともにアマチュア劇団を組織し、メンデレーエフ家の別荘があったシャーフマトヴォで、毎夏シェイクスピアの『ハムレット』などの戯曲を上演していたのである。「大学を卒業したら、詩人になるかそれとも俳優になるか迷った」<sup>8</sup>のだとニコライ・ヴォルコフは伝えている。

ブロークは『見世物小屋』を書く前、1905年ごろ、ペテルブルグのロシア象徴主義の代表的理論家ヴァチェスラフ・イワーノフが妻で作家のリジヤ・ジノーヴィエヴァとともに毎水曜日に彼らの住居で開いていた文学サロン「塔」に出入りしていた。イワーノフの仲間の象徴主義者が中心であったが、そうでない人々も加わっていた。詩人、作曲家、古典学者もいた。演出家もいた。女優コミッサルジェフスカヤに俳優兼演出家として招かれてペテルブルグに移ってきたばかりのメイエルホリドである。彼は、ブロークが劇作家として成長するための鍵となる役割を果たすことになる。

イワーノフたちのグループ「塔」には目的が二つあった。一つは「松明」と呼ばれることになる文学論集を発行することであり、もう一つが劇場を創ることであった。二つのうち文学論集だけが実現

することになるのだが、劇場創設を断念する前に、彼らグループは「嫌がるブロークをうまくおだてて、彼の詩『見世物小屋』を戯曲に書きなおさせていた」<sup>9</sup>のである。嫌がっていたにもかかわらず、ブロークは一月足らずで戯曲を完成させた。前にも述べたように、彼は創作過程に関して一切語ることも書き残すこともなかったため、『見世物小屋』の創作過程にはある神秘がつきまとっているのだが、ウェストファーレンによれば「下書きからブロークの創作過程がわずかに垣間見られる」という。コメディア・デラルテの典型的登場人物が出てくるのはあとになってからで、ブロークは最初、「作者という登場人物が書いたと主張するような戯曲を書くことを請け合ったように」<sup>10</sup>思われるという。コメディア・デラルテのモチーフと典型的登場人物たちに自己アイロニーを盛り込んだのはその後だったことになる。

劇場創設計画は断念されたが、メイエルホリドは自らに捧げられた献辞のついた戯曲に魅了され、上演する機会を探し続けた。だが、コミッサルジェフスカヤの要請に応じてロシアで象徴主義演劇を実現する仕事の方が先決であった。

#### 4

十九世紀末にロシア演劇は大きな転換期を迎えていた。旧来の演劇創造のシステムはすでに古臭いものになり、新しい演劇創造の方法がアマチュア演劇サークルの中に生まれはじめていた。その代表がモスクワ芸術座である。メイエルホリドはこの劇場の創立メンバーの俳優の一人としてスタートを切っていた。コミッサルジェフスカヤもモスクワ芸術座創設メンバーにと誘われていたのだが、理想とする演劇が同じではないとの理由で参加を断っていた。

モスクワ芸術座は旧来のスター・システムを廃して、俳優をアンサンブルに従わせたが、そのことは結果として演出家の力を強めることになった。レパートリー、衣裳、舞台装置、音楽、照明、配役もすべて演出家の管轄するものとなった。劇場はスター俳優のものではなく、演出家を中心に運営されていくものになっていったのである。

コミッサルジェフスカヤは新しい象徴主義の戯曲を上演するために、自らの劇場を1904年に設立した。だが、象徴主義戯曲の上演を成功させることができる演出家はまだペテルブルグにはいなかった。彼女はモスクワ芸術座の演劇スタジオで象徴主義戯曲の演出をスタニスラフスキーから任されていたメイエルホリドに目をつけ、彼を演出家として招いたのだが、一度断られていた。彼は、俳優兼演出家としてならペテルブルグへ移ってもよいとして、招きに応じた。

1906年のシーズンにメイエルホリドは女優を主役にして、イプセン作『ヘッダ・ガーブラー』とメーテルリンク作『修道女ベアトリス』を制約劇の手法を用いて演出し、象徴主義戯曲の上演を成功させた。メイエルホリドにとって、それはすでに演劇スタジオで実験済みのことであった。ただ、ゲオルグ・フックスの浮き彫り舞台を応用して、象徴主義演劇の新しい言語を創り出したただけであった。

メイエルホリドはコミッサルジェフスカヤ劇場における象徴主義戯曲上演の成功をもって、自らの演劇の可能性のさらなる実験を行ってもよいものと勘違いしたように見受けられる。この年の十二月

## ロシアのシアトリカルリズム戯曲について

に彼が演出したのが『見世物小屋』であった。メイエルホリドは自らピエロ役を演じた。だが、ロシア舞台の名花と謳われた女優の劇場で、しかもコミッサルジェフスカヤには配役されていなかったのである。

『見世物小屋』の上演は、二十世紀ロシア演劇の革命とも、またロシア演劇史の中心となる出来事の一つとも評価されることになったが、もっとも論争を呼んだ上演の一つでもあった。上演の幕が下りたとき、観客の一部は拍手喝采をとどろかせ、また一部は野次を飛ばし、口笛を吹き、声を限りに不満を唱えた。賞賛したにしろ、非難したにしろ、観客たちは演劇の言語がまったく異なった次元に入ったことを認めないではいられなかったであろう。

メイエルホリドはブロークが戯曲に書きこんだ舞台指示を、ただ一点を除いて忠実に具体化した。一点とは、舞台美術を担当したニコライ・サブノーフとともに、「三方を壁に囲まれた部屋」という指定を、装置むき出しの舞台にし、その上にプロンプター・ボックスのある見世物小屋そのものを置いたのだった。エドワード・ブローンはメイエルホリドのこの演出が彼の演劇スタイルを決定するものとなった、「ひとことで言えば『グロテスク』と称されるスタイルの基礎を形づくった」<sup>11</sup>と述べている。

ウェストファーレンは、ブロークとメイエルホリドが『見世物小屋』で創造したものは、「驚くべき激しい複雑さと独創性をもった演劇の論説（ディスコース）だった」<sup>12</sup>と評価している。ブロークは自らの書いた詩を「過去の再使用」として使い、複雑な構造を持ち、新たな意味を創り出す戯曲として創作した。メイエルホリドの方法もその意味ではブロークの方法に似ていて、過去の演劇の約束事の再使用は新たな意味を生み出すための手段となった。たとえば、コメディヤ・デラルテの仮面・類型的登場人物の使用がそれである。舞台の上で、二つの演劇伝統が衝突するだけでなく、二つの芸術表現の方法も衝突するのである。

ピエロの台詞は、幕が上がった瞬間から、上演のわざとらしさ（シアトリカルなもの）へと観客の注意を引きつけ、舞台上の演劇の言語を多層的なものへと変えて行く。観客は、神秘主義者たちの会話とピエロの台詞とを一つの舞台の上で同時に聴くことになるのである。ウェストファーレンはそのことを、「ブロークは『見世物小屋』において、演劇的なメタ言語を創り出す、すなわち戯曲が戯曲自体を論評する」<sup>13</sup>言語を創り出したと述べている。『見世物小屋』の革新性に関してはまだまだ語るべきことは多いが、演劇史的に見ると一番大きな関心はコメディヤ・デラルテの利用である。だが、公平に二十世紀初めのロシア演劇を眺めるなら、コメディヤ・デラルテの趣向の利用はブローク一人のものではなかった。コメディヤ・デラルテ研究は、ロシアの芸術界全体に一種の流行とも言うべき現象を呈していたのである。

シアトリカルリズムの観点から、コメディヤ・デラルテの約束事を用いて書かれた、もう一つの重要な戯曲を検討してみることにはしたい。

## 5

演劇に本来内在する演劇性というものに最初に着目したロシアの演劇人はニコライ・エヴレイノフ(1879~1953)である。彼がコメディヤ・デラルテの約束事を利用した戯曲『陽気な死』を書いたのは、1908年のことであった。エヴレイノフは、メイエルホリドが女優コミッサルジェフスカヤの存在をないがしろにしたとして劇場を解雇されたあと、演出家として劇場に招かれ、女優の弟フョードル・コミッサルジェフスキーとともに演出にあたった。二人は、女優が地方巡業に出ている夏季の間、女優の劇場を借りて、「大人になった子供のための陽気劇場」という上演を計画していた。ここで上演するためにエヴレイノフが書き上げたのが『陽気な死』である。

この戯曲の内容に触れる前に、エヴレイノフという演劇人が「演劇性」というものをどのように考えていたかを探してみたい。彼は1908年に「演劇性の擁護」という論文を発表し、モスクワ芸術座の自然主義演劇の方法を非難すると同時に、演劇に本来内在している演劇性にもっと着目すべきだと主張したのである。彼にとって、演劇におけるすべては約束事であって、演劇的な知覚が働くときには、観客と俳優の間に一種の語られざる同意、暗黙の了解が成立し、これによって俳優の演技は観客の想像力の助けを借りて舞台上に成立しているのであった。したがって、舞台上に現実生活の真実を創り出そうとする自然主義演劇の手法は本来無駄なものなのである。エヴレイノフの言うには、「舞台ではすべてのものは、特別な光、演劇性という光のなかに示されなければならない」<sup>14</sup>のである。要するに、観客は舞台上に見えるものが、すべて架空のものであるということを完全に知った上で演劇を見ているのである。演劇的錯覚(イリュージョン)は観客の意識の中に生まれるのであって、演出家が前もって舞台上に用意する必要はないことだからである。そのことを彼は次のように言う、「演劇的錯覚を生み出すのは、舞台に見える事物の自然らしさではなく、『説得性』なのである。だから、劇場の中で示されなければならないのは事物それ自体ではなく、その事物の『描写』であり、行動それ自体ではなく、行動の『表現』なのである。」<sup>15</sup>

エヴレイノフも、自然主義演劇を乗り越えるために近代以前の演劇の約束事の再使用を試みた。彼の方法はメイエルホリドやブロークの方法よりさらに徹底していたと言わなければならない。そのうえ、彼は演劇の演劇性を復活させる必要性を唱えていただけではなく、みずからプロデュースしていた。コミッサルジェフスカヤ劇場に演出家として招かれる前年、1907~08年のシーズンに彼は「古代劇場」と名づけた、実に変わった、しかし非常に面白い演劇的企てを思いつき、ノーヴィ劇場を借りて上演していたのである。

エヴレイノフは古代劇場を都合二度にわたって企画したが、その計画の趣旨はマルク・スローニムによれば次のようなものであった。エヴレイノフは、「過去の時代と民族の輝かしい演劇的表示を、その『文化的全体性』において復興し、また演劇上演の仕掛けや秘訣を示すことで観客を教育するという壮大な計画を」<sup>16</sup>思いついたのである。

エヴレイノフはベテルブルグに、古代劇場グループを組織し、多くの美術家や演劇史家の協力を得

## ロシアのシアトリカルリズム戯曲について

て、第一シーズンはヨーロッパ中世の時代の演劇を、奇蹟劇から道化劇に至るパースペクティブで復元しようとした。上演された作品は、『東方の三博士』、『テオフィルの奇跡』（リュトブーフ作）、『ロバンとマリオン』（アダン・ド・ラ・アル作）、『二人の兄弟』、そして16世紀の笑劇が二篇であった。

古代劇場の試みは大成功であったが、その演劇史的な意義は、「それらのプログラムは過去の演劇への興味を喚起したばかりでなく、過去の演劇の多くの約束事（コンヴェンション）をも同時代の舞台の上へと再導入するのに役立った<sup>17</sup>と認められている。このシーズンを成功のうちに終えたエヴレイノフが発表したのが、前に触れた論文「演劇性の擁護」であった。

「プロローグとエピローグのついた道化芝居」という副題が付けられた『陽気な死』は、登場人物が五人（アルレッキーノ、ピエロ、コロンビーナ、医者、死）の一幕劇である。

重い病のために今夜午前零時に死すべき運命にあることを承知しているアルレッキーノは、残されたわずかの時間を悔いなく生き、死の到来を喜ばしきものとして迎えようとしている。ベッドに横になっているアルレッキーノのそばで、彼の身を案じる友人のピエロは医者往診を頼んだ一方で、ベッドのうえにかかった時計の針を二時間遅らせる。こうすればアルレッキーノの死ぬのが、それだけ遅くなるだろうと信じて。ここまでがプロローグで、ピエロが作者に代わって観客に語りかける。

往診に来た医者は太い注射器をかかえたコメディア・デラルテおなじみの医者で、アルレッキーノを診察すると、彼には「まだまだ長く生きられる」と言いながら、ピエロには「もう長くない」と言う。診察代を払わないアルレッキーノに、医者はなぜあなたは死ぬことを怖れないのかといぶかしがる。

アルレッキーノ：うん、そうさ、ぼくは待ちこがれた死を雄々しく迎えるために、陽気さを十分に貯えていたのさ。

医者：待ちこがれた、死？

アルレッキーノ：死はきっちり時間どおりにやって来る。賢く生きた人間にとって、死はつねに待ちこがれたものです。

医者：あなたの話は、まるでナゾナゾですな。

アルレッキーノ：ところが、あなたのような生きかたをした人にとっては……

医者：どうなんですか？

アルレッキーノ：あなたがどんな死にかたをするか教えてあげましょうか？

こうして一度払った診察代を取りもどしたアルレッキーノは、医者に彼がどのように死ぬかを教えてやる。彼によれば、心ゆくまで生きている楽しみを味わう時間を持たず、いつも欲望を抑えつけて生きてきた人間は、死の到来を前にして、十分に生を味わってこなかった悔恨と不満と、そして死の恐怖にさいなまれながら死んでゆくのである。生きる欲びを出し惜しみし、先送りしているうちに、希望に満ちていたはずの明日が消え失せているのである。アルレッキーノは医者に向かってこう言う。「行って生きなさい。ただし、不老不死の存在のように生きるのではなく、明日にも死ぬかも知れな

い存在として生きなさい」。

そこへ、ピエロの妻コロンビーナが現れる。彼女はアルレッキーノと不倫をしていたのである。ピエロは怒り、ベッドのうへの時計の針を今度は二時間進めてしまう。だが、死を覚悟したアルレッキーノはコロンビーナと最後のキスを交わして、踊り狂う。

アルレッキーノはコロンビーナに言う、「泣くのはおよし、コロンビーナ！ 泣かないで、よろこんでくれ、ぼくが他の人間のように死ぬさまを見ずに、よろこびに満ちあふれ、運命に満足し、ぼくに生きつくしたうえで死ぬのを見守れることを！」。

やがて午前零時、白いローブを身にまとった骸骨の姿をした死が訪れる。アルレッキーノは彼女と「死の舞踏」を踊り、ベッドに横たわると、再びコロンビーナとキスをして死ぬ。

再び姿を現したピエロは観客に語りかける。「ぼくは何のために涙を流すべきなのでしょう、いたってふまじめな作者がでっちあげた、この道化芝居を見せられたみなさまのために？ それに作者はこれで一体何を表現しようとしたのでしょうか？ ぼくにはさっぱりわかりません」。幕が下りてくるが、ピエロは幕の前に出てくる。

エピローグで、再びピエロはそのままの姿で作者として観客に語りかける。「作者はこの世の何ものをもまじめに受け取ってはならないと言います。もし、作者の言っていることが真実であるなら、彼の作品もまじめに受け取ってはならないことになります。何しろ、アルレッキーノはもうみなさまのカーテン・コールを待って、しきりに身づくろいをしているのですから」。幕が下りてくる。<sup>18</sup>

## 6

同じコメディア・デラルテの趣向を利用した戯曲であるとはいえ、ブロークの『見世物小屋』とエヴレイノフの『陽気な死』では、その内容も、また意図するところもまるで違っている。前者では、アルレッキーノ、ピエロ、コロンビーナの三人の登場人物が織りなす物語は、神秘主義者たちの死の到来を待ちわびるドラマの中に入れこまれた劇中劇のような構造を取りながら、その内容は作者ブロークの身の上で起こった出来事のアイロニーになっていた。それに対して、エヴレイノフの『陽気な死』では道化芝居と銘打っているように、コメディア・デラルテのばかばかしい道化芝居の形を借りながら、その内容は作者の演劇論の一つである「自分自身のための演劇」の応用例として、「死の試着」という考え方を戯曲として仕組んであるのだ。

シアトリカリズムの技法はまことに応用範囲の広いもので、そのコメディア・デラルテの枠組を用い、典型的登場人物などの約束事（コンヴェンション）を使ってさまざまな実験を行うことが可能になっている。

ウェストファーレンはブロークの手法について、コメディア・デラルテの人物たちを採り入れたことによって、戯曲の会話を豊かなものにしただけでなく、「ブロークは彼自らの詩的な語法（イデオム）を新しいものにし、コメディア・デラルテの演劇的言語を復活させることで、彼の時代の演劇のための新しい進路を印しもした」<sup>19</sup>と最大級の評価を与えている。

## ロシアのシアトリカルリズム戯曲について

だが、西洋演劇史のコンテキストから言うと、エヴレイノフの『陽気な死』の方が、はるかに評価が高く、かつしばしば西欧の演出家によって上演されているのである。フランスではジャック・コポーによってヴィユ・コロンピエ座で上演されているし、イタリアではピランデルロが演出してローマ芸術劇場で上演した。おそらく第一次大戦後の西欧の演劇界において、いちばんよく知られたロシアの劇作家はエヴレイノフだったのである。

もちろん、同時代の演劇における評価と、後の時代の演劇における評価が異なっていることはよくあることだ。コメディア・デラルテの趣向を利用した戯曲からひとまず離れるために、再びシアトリカルリズムの技法に戻って、両者の特徴を比較してみることにする。その際に手がかりにしたいのが、「メタシアター」という考え方である。

「メタシアター」とは、アメリカの劇作家、批評家ライオネル・エイベルが言いだした用語で、メタとは「超」という意味のラテン語で、メタシアターとはそのままでは「超演劇」となるが、「演劇についての演劇」を意味する。前に「メタ言語」という言い方を用いたが、戯曲の中で演劇について語られる言語のことである。メタシアターでは、演劇の虚構性を隠さず、劇中それを強烈に意識させる手法が採られる。そのため、劇中劇の構造を取ることが多く、また強く演技意識をもった登場人物が出てくるところに特徴がある。というより、劇作家の側から言えば、そのような登場人物を創り出すということである。エイベルはそのことを、「劇作家の方でも、作品の構造そのものを通じて、始めから終わりまで一貫して出来事を統御したのは劇作家の想像力であったことを、明確に示す」<sup>20</sup>ことになる」と述べている。

このような考え方をういた戯曲は、「すでに演劇化されているものとしての人生を扱う演劇」であり、そこでは「登場人物自身が、劇作家の注目を浴びる以前に、自分が十分に演劇的存在であることを自覚している」<sup>21</sup>ことになる。

メタシアターの特徴を頭に入れて、ブロークの『見世物小屋』とエヴレイノフの『陽気な死』を読み直してみると、否応なく気づかされることがある。それは、コメディア・デラルテの類型的登場人物たちは劇作家が創り出す前に、すでに造形化された人物であって、しかも彼らは強烈な演技意識をパターン化されて持っているということである。そのタイプを用いて劇作家は登場人物を自らの目的に合わせて創り直すことになる。そして、一切の出来事を創造したのは劇作家であったことを明確に示すのである。『陽気な死』では、エヴレイノフはピエロの姿を借りて、プロローグとエピローグで自らの思想を語らせていた。『見世物小屋』では、ブロークは自らの分身として作者という登場人物を舞台に出した。もっとも、その作者とブロークが全く同じ人物でないのは当然である。

こうして見てくると、「過去の演劇の約束事を再使用」して、彼らが新しい戯曲を創造しただけでなく、新しい演劇言語をも創り出していたことが分かってくる。たとえて言うなら、そのような劇作家は演出家のように登場人物を創り出していたということである。そのことをエイベルは、「今日では、西欧の劇作家は、自意識を欠く登場人物のリアリティといったものを、もはや信用できなくなっている」<sup>22</sup>と述べている。

現代の演劇と過去の演劇の二つの演劇伝統を一つの舞台の上に並置すると、互いが互いの意味を否

定し合うのではなく、伝統の衝突を通して、新たな意味が創り出される。こうした意味で、「過去の演劇の再使用」は非常に豊かで、生産的な技法であることが了解される。

ウェストファーレンは『見世物小屋』に「作者」という登場人物が出てくるとは、演劇のメタ言語を創り出すことになると述べて、次のように解説している。すなわち、作者が登場するだけでなく、上演されている戯曲を論評することによって（『見世物小屋』では作者は三度登場する）、戯曲の意味は発展し続けるのである。「作者は舞台に飛びだして、上演について不平を言うとき、このテーマ（作者が戯曲を論評すること―筆者）を再び告げる。これは効果的なコミック・リリーフの実例であるだけでなく、上演の本当の性質とは何であるかという問題を再び提起しもするのである。」<sup>23</sup>

ロシアのシアトリカルイズム戯曲は、このように「過去の演劇の再使用」という方法によって、豊かな成果を二つの革命の間にもたらしたが、それと同時代にアヴァンギャルドたちのグループが幾つか誕生してもいた。このアヴァンギャルドたちの中から劇作を手がけるものが出現してきたが、その中でもっとも重要な詩人がマヤコフスキーである。彼の書いた戯曲は独特なものであったが、シアトリカルイズムとは無関係だったのであろうか。

## 7

ウラジーミル・マヤコフスキー（1893～1930）は十三歳のときに革命運動に身を投じて、三度投獄されたあと、政治運動から身を引いて、芸術の世界に転じて詩人となっていった。彼は、十月革命後は国民的詩人として大きな尊敬を受けることになるが、それ以前は過激なアヴァンギャルド詩人であった。

彼は詩人として登場した翌年の1913年、それまでの詩作の総決算ともいべき戯曲を詩の形式で書いた。『悲劇ウラジーミル・マヤコフスキー』である。自らの書いた戯曲の題名に自らの名前を冠するのは、余りにも自意識過剰であるかに思えるが、単なる手違いだったようである。この戯曲は始め『鉄道』または『事物の反乱』という題名が付けられていたのだが、マヤコフスキーが検閲のために台本を内務省に提出した際、最初のページに書かれていた作者名を検閲官が題名と取り違えて許可を出したため、題名になってしまったのである。

だが、詩人の名前が戯曲の題名になってしまったことは、「詩の作者ではなく、詩の対象である詩人が一人称で世界に呼びかけるという天才的で単純な発見」<sup>24</sup>を可能にすることになった。この戯曲は一口で言えば、閉塞した都会に生きねばならない人間たちを不具にし、不幸にする社会体制を詩人＝主人公が声を限りに暴露し、摘発する内容になっていると言ってよい。それと同時に、「人間の悲劇的状况を凝視しえず、ついに逃亡せざるをえないように追いこまれる詩人とは何か、詩人の役割とは何かを問いかける」<sup>25</sup>作者自身の意識の深化がうかがえる作品である。

『悲劇ウラジーミル・マヤコフスキー』はプロローグとエピローグのついた二幕から成っている戯曲である。<sup>26</sup>プロローグは主人公マヤコフスキーのモノローグである。

## ロシアのシアトリカリズム戯曲について

あなたがたは分かっているか  
 なぜぼくが  
 恐ろしい嘲笑のなか  
 落ち着いて  
 近づく時代の正餐に  
 ぼくの心を皿に載せていくのか。  
 広場の不精髭を生やした頬から  
 無用の涙が流れ落ちて  
 ぼくは  
 たぶん  
 最後の詩人。

だが、登場人物は20～25歳の詩人であるマヤコフスキーを除くと、まともな人間は誰もいないのである。10余メートルの身長で、何も語らない詩人の知り合いの女性、やせた黒猫を抱いた老人（数千歳）、目なし足なし人間、片耳なし人間、頭なし人間、顔のながくのびた人間、小さな涙の女、たくさんの涙の女、キスを二つもった人間、新聞売り子、少年などなどである。ロバート・ペインによれば、これらの登場人物たちは「すべてさまざまな姿をしたマヤコフスキーだったし、15～20フィートの身長 of 巨大な女は、彼の最後の姿が投影されたものであった。……小さな涙をもった女、たくさんの涙をもった女、巨大な涙をもった女も、マヤコフスキーの自己憐憫が投影されたものと見なされる」<sup>27</sup>のである。

第一幕は、クモの巣のように街路が走る都市が舞台である。今日は乞食の祭日である。マヤコフスキーが一人立っている。通りがかりの人々が食物を持ってくる。吊るされた鉄のニシン、金色の巨大なパン。最後の詩人となる予感を抱えたマヤコフスキーが人々に呼びかける。

あなたがた！  
 ぼくの魂のほころびをかがってください  
 空虚が逃げ出せはしなかった  
 ぼくは知らない、唾が無礼かそうでないか。  
 ぼくは石像のように冷淡だ。  
 しぼりとられたぼく。  
 あなたがた  
 ごらんになりたいですか  
 あなたがたの前で注目すべき詩人が  
 いま踊ろうとするのを？

だが、人々は詩人の呼びかけに答えようとはしない。登場人物はそれぞれ都会に暮らす自らの苦悩を語るだけである。やせた黒猫を抱いた老人は語る。

わしは一千歳の老人だ。  
 それに見える一お前が嘲笑されて、十字架にかけられ  
 苦しめられて叫び声をあげているのが。  
 巨大な悲しみが都市のうえを  
 多くの取るに足りぬ苦しみをも覆っている。  
 だがロウソクとランプががやがや騒ぎ  
 夜明けのささやきを覆った。

片耳なし人間も都市に暮らす人間の苦しみを語る。

都市の上に苦難の伝説が広がる。  
 音符にしがみつく  
 指を血だらけにして！  
 音楽家は手を抜き出せない  
 白い歯の間から荒々しい鍵盤が。  
 ほら  
 今日は  
 朝から  
 心に  
 唇のマチーシを刻みつける。  
 私は行った、ときどき震えながら、  
 両手をひろげて。

水野忠夫はこのような第一幕の不具者の語るイメージの連続を、「二十世紀の文明社会における不具にされた人間の状況を凝視することがこの作品の主題」<sup>28</sup>になっていると述べている。だから、第一幕の幕切れでマヤコフスキーは叫ぶのである。都市の中で不具にならずにすむ者は存在しないのだ。

何ということだ  
 あなたがたは  
 ほくが不具だと叫ぶのか！？  
 年取って  
 肥え太った

## ロシアのシアトリカルリズム戯曲について

ぶくぶくの敵ども！  
 今日では  
 全世界探しても見つからない  
 同じ二本の  
 足をもった  
 人間が！

第二幕は、新しい都市の広場が舞台である。マヤコフスキーは月桂冠をかぶり、トーガを身にまとっている。乞食の祭日、つまり暴動は終わっているが、扉のうしろに無数の足が見える。目なし足なし人間が詩人に呼びかける。

詩人よ！  
 詩人よ！  
 あなたを公爵と認めた。  
 従順なひとびとが  
 扉のうしろに群がっている  
 指をしゃぶっている  
 みんなの前には何だかおかしい  
 容器が地面に置いてある。

何も起こらなかったように平穏だが、女たちが涙を捧げにやってくる。ここでは「涙」も「キス」も事物の一部で、人間を支配する力を持っているように描かれる。二つのキスをもった人間が語る。

大きくて汚れた男に  
 二つのキスを贈った。  
 男は不器用だった  
 男は知らなかった  
 それをどうすればいいのか  
 どこへ隠せばいいのか。  
 都市は  
 祭りでいっぱい  
 大聖堂ではハレルヤがたたえられ  
 人々は美しく着かざって出かけた。  
 ところが男は寒かった  
 靴の底には卵形の穴が。

男は大きい方の  
 キスを選び  
 オーヴァーシューズのように身につけた。  
 だが、酷寒がやってきて  
 彼の指を噛み切った。  
 何ということだ  
 男は腹を立てた  
 こんな無用なキスなど投げ捨てるぞ！

この幕では、キスが発生し増殖し、人間と対立し否定して行く。それ自体では事物でないものが事物となって巨大化し、人間を支配する力を持つようになっていく。水野忠夫はその意味を、「それ自体においては意味をもたないものが、流通の過程で人間を支配する力をもつ非実在物の運動をとらえることによって、この悲劇は現実世界にたいする鋭い批判を行う」<sup>29</sup>と論じている。このような世界にいることにマヤコフスキーは次第に耐えられなくなる。彼は現実世界を背負ったまま、ここを去ることにする。

ぼくは  
 重荷を背負って  
 行く、  
 立ち往生して  
 はって行く  
 もっと遠く  
 北の方の  
 あそこへ  
 限らない憂愁の極みのなか  
 大波の指で  
 永遠に  
 胸が引き裂かれる  
 大洋という残酷な人に。  
 ぼくはようやくたどりつく  
 疲れ切って  
 最後をのろのろ歩く  
 あなたがたの涙を  
 苛酷な信仰のある  
 暗い雷雨の神に

投げ捨てよう。

閉塞した都会の中で人間の崩壊を目撃し、文明に人間が支配され、非人間化していくのを見て、二十世紀初めの人間存在のありさまを描き出したとき、マヤコフスキーはわずか四年後に革命が起こることをどれほど予感していたであろうか。エピローグでマヤコフスキーは自分には乳房がなくて、人々を育ててやれないことを悔しがるのである。

ほくはこれをすべて  
 あなたがた  
 哀れなねずみについて書いたのだ。  
 ほくは嘆いた、乳房のないことを  
 ほくは乳母となってあなたがたを育ててあげたのに  
 いま、ほくは少しやつれた  
 ほくは、変わり者だ  
 だが、その代わり  
 だれかが  
 どこかで  
 思想にこんな  
 並はずれた自由を与えた！

ペテルブルグのルナ・パルク劇場で、『悲劇ウラジーミル・マヤコフスキー』は十二月の二日と四日の二回上演された。出演したのは学生やアマチュアばかりで、プロの俳優は一人もいなかった。マヤコフスキー自身が主役の詩人を演じ、演出も彼が行った。劇場は満員の盛況だった。「各地でスキャンダルを起こし、騒ぎまわっていたロシア未来派の活動を知っていた人々は、極度のスキャンダルがもちあがるのではないかと期待と恐れを抱きながら……劇場につめかけていた」<sup>30</sup>からであった。

この上演を観に、ブロークとメイエルホリドがルナ・パルク劇場にきていた。そのことは「同時代人の回想によって裏づけられている」<sup>31</sup>という。マヤコフスキーとメイエルホリドを結ぶきっかけは予想よりずいぶんと早く訪れていたのである。だが、マヤコフスキーとブロークを結ぶ線はあるのだろうか。

## 8

ルナ・パルク劇場は、その七年前にメイエルホリドが『見世物小屋』を演出して上演した劇場であった。その劇場でマヤコフスキーは、ペテルブルグの「青年同盟」の助けを借りて、『悲劇ウラジーミル・マヤコフスキー』を上演したのである。劇場の一致は偶然であったにしても、マヤコフスキーの上演

と、メイエルホリドが『演劇論』を刊行した年が重なっている（実際には、1912年に刊行されている）ことから、水野忠夫は次のように推測している。「メイエルホリドの演劇理論をほとんど忠実に念頭に置きつつ、マヤコフスキーが悲劇を上演したと考えてもよいであろう。」<sup>32</sup>

マヤコフスキーがメイエルホリドの『演劇論』を読んでいたかどうか証拠はないのだが、確かに『見世物小屋』の上演と『悲劇ウラジーミル・マヤコフスキー』の上演には幾つかの暗合がある。それは、後期象徴派を代表する詩人であるブロークを、「マヤコフスキーが他のどの詩人より高く評価し、その詩を暗誦していたことは多くの人々が証言している」<sup>33</sup>からだけではない。

だが、その暗合を確かめるためにはシアトリカリズムの技法と演出手法の面から両者を比較してみなければならない。われわれは、マヤコフスキーが駆使する自由奔放で奇想天外なイメージの氾濫に目を奪われるが、ブロークが『見世物小屋』に書きこんだような詳細なト書きや舞台指示を『悲劇ウラジーミル・マヤコフスキー』に読み取ることはできない。だが、シーゲルの八項目に照らしてみるなら、マリオネット劇のモチーフは用いられているし、プロローグとエピローグも用いられており、作者という登場人物はマヤコフスキーと名乗っているし、そもそも彼が観客に語りかけることで戯曲は始まっているのであった。したがって、シアトリカリズムの技法は豊富に用いられているのである。

マヤコフスキーが駆使するイメージによって、戯曲全体が都市に生きる人間の疎外と崩壊の状況に彩られて、恐怖の色調に塗りこめられているように感じてしまうが、それだけではないとペインは言う。「ときどきは笑劇として遊びが演じられ、マヤコフスキーがさまざまな役割で道化を演じ、形而上的な車輪を回転させる。」<sup>34</sup>その一例は、路面電車を走らせるために電気を供給する問題が持ち上がったとき、やせこけた黒猫を抱いた老人は、猫の背中をこすって電気を起こして供給できるだろうとほめかす場面がある。アマチュア俳優もしくは学生のどのような演技でもって、この場面が滑稽なものにされていたかは、想像する以外にないのではあるが。

猫を投げ捨ててくれ！  
 行ってアイロンをかけてくれ  
 やせた黒猫にアイロンをかけてくれ！  
 巨大な腹を自慢げにのせて  
 つやつや光る頬をふくらませて。  
 ただ、猫たちだけに  
 カラスの羽根の光沢があり  
 目を電気のきらめきが捕らえてくれ。  
 すべてがこのきらめきの獲物  
 この筋肉の牽引力で  
 路面電車がとびはねる。

もう一つシアトリカリズムの技法で注目したいことがある。それは、『悲劇ウラジーミル・マヤコ

## ロシアのシアトリカルイズム戯曲について

フスキー』の上演を実際に観た俳優ムゲブロフの証言である。「……それから、狼の尾をあらわしているボール紙の上に彼は腰をおろす。すると千歳の老人が語りはじめる。ボール紙の人間はすべて彼の夢なのだ。」<sup>35</sup>この証言を、メイエルホリドが『見世物小屋』で用いた演出のディテールと比較してみると、両者の演劇に対する考えの近接していることがうかがえる。たとえば、最初の場面にメイエルホリドが準備したのは、「舞台の上に、黒い羅紗で床までおおわれた長いテーブルがフットライトと平行に置かれている。テーブルの向こうには『神秘主義者たち』が座っているのだが、観客には彼らの上半身しか見えない。何かの台詞に驚いて神秘主義者たちが頭をひっこめると、テーブルの向こうには顔も手もない胴体があるばかりだ。実はボール紙を人の形に切り抜いて、それに木炭とチョークでフロックコートやシャツの胸当てやカラーやカフスを描いてあったのだ。俳優が両腕をボール紙の胴体に開けられた丸い穴から突き出し、顔をボール紙のカラーの上のせていただけなのである。」<sup>36</sup>

もはや演劇性の利用における類似性は明らかである。マヤコフスキーがメイエルホリドの『演劇論』を読んでいたかどうかはこの際無関係ではないにせよ、決定的な証拠ではありえない。登場人物としての作者という存在に対する両者の発想が、「ここでは、切り抜きとしての登場人物という、さらなるわざとらしさと混ぜ合わされている。観客はこの場面の演劇性を認めざるをえない。」<sup>37</sup>というウェストファーレンの発言は一人メイエルホリドの演出手法にのみ当てはまるものではなくなっている。

ロシア十月革命直後に、初代の教育人民委員ルナチャルスキーの呼びかけに応じて、芸術問題委員会に集まった、わずかに五人の芸術家の中にブロークとメイエルホリドとマヤコフスキーが入っていた。そして翌1918年にマヤコフスキーが書き上げた、中世道徳劇の二十世紀版ともいふべき、聖書のノアの箱舟伝説のモチーフを用いた滑稽奇蹟劇ともいふべき、『ミステリヤ・ブッフ』を二人が協力して上演したのは、偶然の出会いではなくて当然の帰結であった。

## 9

最後に、マヤコフスキーの『悲劇ウラジーミル・マヤコフスキー』は象徴主義のドラマよりもエヴレイノフの主張した「モノドラマ」に近いと、ベネディクト・リーフシツが指摘していることを、水野忠夫が紹介していることに触れよう。エヴレイノフ自身が書いたモノドラマの概念が、「私のドラマとなりうる完全なドラマでは、厳密な意味での登場人物はたった一人しか考えられないし、行動を担う主体は一人でしかありえない。私はただその人物にだけ心情同化し、彼を取り巻く世界や人を、彼の観点から把握するのだ。だから、彼を取り巻く人間は、本来の主人公の心のプリズムを通して屈折した姿でわれわれの前に登場しなければならない。言いかえれば、モノドラマの観客が他の登場人物を受容するのは、行動の主体の意識に反映された場合にしかすぎない。従って、他の登場人物たちの体験は独立した意味を持たず、行動の主体であり知覚する『自我』に反映されて初めて、演劇的に意味をもつ。」<sup>38</sup>というものであるとすると、すでに述べたように『悲劇ウラジーミル・マヤコフスキー』の登場人物は詩人その人のみならず、すべての登場人物が「さまざまな姿をしたマヤコフスキー」、

ないしは「詩人の最後の姿が投影されたもの」であった。主人公の主体の解体化の方法が、「さまざまな登場人物は主人公のさまざまな側面を表現し、主人公の内部が歪んだ鏡によって不具な人物のなかに投影されている。」<sup>39</sup>というものであるとするなら、エヴレイノフの演劇論とマヤコフスキーの戯曲の間には、確かに類似性が認められるのである。

現代にあっては、演劇はもはや自立した一つの芸術形式としては存在しないと主張したマヤコフスキーにとって、生活の再現を目的とする演劇はその役割を写真と映画に譲り渡して自由になり、演劇は演劇独自の価値によって生きのびるべきものとして捉えられていたと言えるだろう。彼が、その演劇独自の価値としてシアトリカルイズムに着目したのが、『悲劇ウラジーミル・マヤコフスキー』の創作に着手したときであったことは、明らかになったと思われる。ただし、彼の演劇論は『悲劇ウラジーミル・マヤコフスキー』では必ずしも明瞭ではなく、1921年に書きなおされた『ミステリヤ・ブッフ』第二版のプロローグで、きたない男（プロレタリアート）が観客に向かって直接語りかける台詞に明瞭に読みとられる。

よその劇場では、  
芝居をつくるものとは考えていない。  
やつらが言うには  
舞台とは、すなわち  
鍵の穴。  
客は行儀よくすわり  
まっすぐ前むき、少し横むき  
他人の私生活をのぞき見る。  
のぞけば、見える—  
マーシャおばさん  
ワーニャおじさん  
長椅子にかけて、ぐちっている。  
冗談じゃない  
おもしろくもない  
おばさん、おじさんなら、うちにもいる。  
おれたちが見せるのだって本物の生活です、  
ただし、芝居という  
独特の見せ物につくり直した生活です。（佐藤恭子訳）

きたない男が観客に語りかける台詞は、マヤコフスキーのシアトリカルイズム宣言になっていると言ってよい。

## 注

- 1 *A Dictionary of the Theatre*, Penguin Books, 1966, p.275.
- 2 *A Dictionary of the Theatre*, p.198.
- 3 Segel, H.B., *Twentieth Century Russian Drama*, Columbia University Press, 1979, p.124.
- 4 Blok, A.A., *Sobranie sochinenii v 6-ti tomakh, tom 3*, Leningrad, 1981. (翻訳は水野忠夫訳を用いた。21世紀実験劇場V〈演劇の十月〉上演台本, 財団法人神奈川芸術文化財団, 2003年)
- 5 Segel, *Twentieth*, p.125.
- 6 Westphalen, T.C., introduction to *Aleksandr Blok's Trilogy of Lyric Dramas*, translated and edited by T.C.Westphalen, Routledge, 2003, p.1.
- 7 Westphalen, introduction, p.5.
- 8 Volkov, N., *Aleksandr Blok i teatr*, Moscow, 1926, p.8.
- 9 Westphalen, introduction, p.6.
- 10 Westphalen, introduction, p.7.
- 11 『メイエルホリド 演劇の革命』エドワード・ブローン著, 浦雅春, 伊藤愉記, 水声社, 2008年, 102頁。
- 12 Westphalen, introduction, p.8.
- 13 Westphalen, introduction, p.8.
- 14 Evreinoff, N., *The Theatre in Life*, 1<sup>st</sup> pub. 1927, reissued 1970, New York, p.146. (邦訳に『生の劇場』清水博之訳, 新曜社, 1983年)
- 15 Evreinoff, *The Theatre in Life*, p.142.
- 16 Slonim, M., *Russian Theatre: from the Empire to the Soviets*, London, 1963, pp.213-4.
- 17 Brockett, O.G. & Findlay, R.R., *Century of Innovation: A History of European and American Theatre and Drama*, New Jersey, 1973, p.261.
- 18 Bechhofer, C.F., translated and introduction, *Five Russian Plays*, New York, 1977, 1<sup>st</sup> pub. 1916. (『生の劇場』に仏語訳からの翻訳がある。)
- 19 Westphalen, introduction, p.6.
- 20 『メタシアター』ライオネル・エイベル著, 高橋康也, 大橋洋一訳, 朝日出版社, 1980年, 134頁。
- 21 同書, 133~4頁。
- 22 同書, 178頁。
- 23 Westphalen, introduction, p.8.
- 24 [新版]『マヤコフスキイ・ノート』水野忠夫著, 平凡社ライブラリー, 2006年, 186頁。
- 25 同書, 184頁。
- 26 Mayakovsky, V.V., *Sovranie sochinenii v 13-tomakh, tom 9*, Moscow, 1978.
- 27 Payne, R., introduction to *The Complete Plays of Vladimir Mayakovsky*, translated by Guy Daniels, New York, 1968, p.3.
- 28 水野忠夫前掲書, 192頁。
- 29 同書, 198頁。
- 30 同書, 187頁。
- 31 同書, 206頁。
- 32 同書, 206頁。
- 33 同書, 201頁。
- 34 Payne, introduction, p.4.
- 35 水野忠夫前掲書, 189頁。
- 36 『メイエルホリド ベストセレクション』浦雅春, 桑野隆他訳, 作品社, 2001年, 119頁。

37 Westphalen, introduction, p.9.

38 「モノドラマ宣言」『ロシア・アヴァンギャルド テアトル I—未来派の実験』浦雅春, 武隈喜一, 岩田貴他訳, 国書刊行会, 1989年, 116頁。

39 水野忠夫前掲書, 203頁。