

明治大学大学院文学研究科

2012年度

博士学位請求論文

新劇とロシア演劇—築地小劇場の異文化接触

Japanese Modern Theatre (Shingeki) and Russian
Theatre -- Intercultural Contacts at The Tsukiji
Little Theatre

学位請求者 武田 清

090.1-896



目次

第I部 新劇とメイエルホリド

- 第1章 同時代人の回想から——大正・昭和初期のメイエルホリド—— 9
- 第2章 小山内薫と〈青服〉の観客 24
- 第3章 小山内薫の沈黙の謎——メイエルホリドの舞台に彼は何を観たのか—— 31
- 第4章 メイエルホリド劇場の俳優たち 50
- 第5章 メイエルホリドの俳優教育——ビオメハニカ再論—— 64

第II部 新劇とロシア演劇

- 第6章 オリヴァー・セイラーのこと 87
- 第7章 八住利雄のこと 102
- 第8章 アレクセイ・グヴォズジェフのこと 112

第III部 佐野碩とメイエルホリド

- 第9章 佐野碩のメイエルホリド——機械時代のビオメハニカ—— 123
- 第10章 メイエルホリドの暗い環 I——岡田嘉子の上申書をめぐって—— 139
- 第11章 メイエルホリドの暗い環 II——そこにはいなかった佐野碩の影—— 158

第Ⅳ部 新劇とエヴレイノフ

第12章 築地小劇場のエヴレイノフ 177

第13章 モノドラマ・人生の演劇化——エヴレイノフの演劇思想について—— 194

第14章 慈善俳優による救いの物語——エヴレイノフの『最も重要なこと』の世界——

第15章 エヴレイノフと演劇社会学 275

第Ⅴ部 ロシア演劇研究

第16章 ロシア・キャバレー演劇の研究 一九〇八—一九二四 311

第17章 ソ連ネップ期の社会喜劇について 359

注 390

新劇とロシア演劇
— 築地小劇場の異文化接触 —

第I部

新劇とメイエルホリド

第1章 同時代人の回想から——大正・昭和初期のメイエルホリド——

1

昭和初期の左翼演劇に携わった人々の回想を読むと、「メイエルホリドは流行だった」という発言が必ず顔を出す。例えば、千田是也は「いまなぜ新劇か」という新聞のインタヴューの中で次のように語っている。

左翼演劇っていうのは、当時は新しい風だったんです。メイエルホリド（ソビエトの演出家）の新しい演劇が流
行していて、それを勉強していくとソビエトという新しいお手本にどうしても突き当たるんです。そのお手本通りに
行動すれば、当然、日本では弾圧を受けますわね。（『読売新聞』一九九〇年八月二十日付夕刊）

メイエルホリドのロシア十月革命後の演劇の理念と方法とが、大正の末期から昭和の初期にかけて（メイエルホリド現象）とも言うべき流行をもたらした。流行したという事実は事実として、では彼ら、左翼演劇に携わった人々ほどのような経路でメイエルホリドの演劇の理念と方法とに触れ、これを学び、吸収したのであつたらうか。またさらに、メイエルホリドが流行したのは、彼の演劇を「ソビエトのお手本」と受け取ったからにすぎなかったのだろうか。この二つの疑問をまず考えてみたい。

ただ、この問題を考えていくには一つの困難がある。

それは、日本においてメイエルホリド研究に携わった人々の背後にいつも見え隠れする人物がいて、その人のメイエルホリド理解の筋道を熟知していないと、日本におけるメイエルホリド研究の全貌を窺い知ることができないのである。しかし、その人物についての研究が意外に手付かずのままになっている。⁽¹⁾

その人物とは小山内薫のことである。⁽¹⁾

2

思いこみというのは恐ろしい。恥をさらすことを承知で述べると、私は、日本におけるメイエルホリド研究には二筋の道が存在した、と固く信じこんでいた。築地小劇場系のメイエルホリド研究と、左翼劇場へつながっていく佐野碩ら劇団ムンツのメンバーたちによるその二系列である。

後者のメイエルホリド研究は、イギリスの演劇研究者ハントリー・カーターが報告したロシア十月革命後の演劇についてのルポルタージュ⁽²⁾を通してなされたものであった。彼らの研究については、後の章で扱うことになるが、彼ら特に佐野碩はメイエルホリドの〈演劇の十月〉というアジプロ演劇のエッセンスを、彼の演技訓練法であるピオメハニカに求め、これを不十分ながらも吸収し、演出に生かそうとしていたのである。

もう一方の、築地小劇場の文芸部員たちによるメイエルホリド研究がどのように行われていたかについて、私はロシア・ソビエト直接経路の情報源を得て研究がなされていたはず、と予断してしまったのである。とはいえ、何の理由もなく、彼らがロシア・ソビエトからの資料、文献、写真などに直接メイエルホリドの演劇の方法を学んでいたと考えたわけではない。

築地小劇場の文芸部員たちは、昭和三年五月に、彼らの研究をまとめて『メイエルホリド研究』（露西亜文学研究第一輯、原始社）という一書を上梓した。この書を読むと、彼らは直接ロシア語文献・資料を通してメイエルホリドの演劇活動を研究した、という印象を受けるし、またそうした調子で記述されてもいる。おまけにこの書の第一章は、

第7章 八住利雄のこと

1

「築地小劇場」誌に創刊号から掲載されたロシア・ソ連演劇紹介・研究の文章を読んで、つくづく思うのは「こんな翻訳で紹介して、読者は果たして何が起こっているのか理解できたのだろうか」という感慨である。前章「新劇とロシア演劇」で紹介したオリヴァー・セイラーの「露西亜劇論」にしても、なぜこんな要約の章をわざわざ翻訳したのかという驚きを私は書いたが、その手の紹介は実は枚挙に暇がないのである。

このようなロシア・ソ連演劇研究の中でひととき異彩を放っているのが、同誌上に精力的に研究を展開した八住利雄（一九〇二—一九九二）である。彼は当時、まだ早稲田大学露文科の学生であった。彼のロシア演劇研究が初めて「築地小劇場」誌に掲載されたのは第一巻第七号（大正十三年十二月）の「メイエルホリドとD・Eの演出」である。モスクワのメイエルホリド劇場で『D・E』が初演されたのは一九二四（大正十三年六月のことであるから、八住の論考は異例のすばやさであると言つてよい。

『D・E』はイリヤ・エレンブルグの『トラストD・E——ヨーロッパ滅亡史』とベルンハルト・ケラーマンの『トンネル』という二本の小説を土台にして、ミハイル・ポドガエツキイが脚色した上演台本である。この（アギト・スケッチ）とも言うべき「寄せ集めの作品」は、「ほぼ大筋をエレンブルグの小説に基づいているにもかかわらず、ポドガエツキイの脚本はほとんど原作に似ていな⁽¹⁾」⁽¹⁾ かった。

メイエルホリドに直接会見したロシア文学者米川正夫の印象記「私のメイエルホリド観」になっているのである。彼らのメイエルホリド研究はロシア・ソビエト直接経路によってなされた、と私が予断してしまったのはこの書を先に読んでしまったことによるものであった。

ところが、事実はまったくと言ってよいほどに異なっていたのである。彼らもまた、カーターの報告を通してメイエルホリド研究を始める以外に確かな途はなかったのである。断片的にしか伝わってこないロシア・ソビエト直接経路の情報だけで、メイエルホリドの演劇の全体像をつかむことができないのは当然のことであった。

3

築地小劇場が発行し続けたパンフレット（というよりすでに雑誌だが）のページを繰り返していると、メイエルホリドを中心にしてロシア・ソビエトの演出家、劇作家、劇団、俳優について述べられた文章の数の多さに驚かされる。

第一巻第一号（大正十三年六月）には、オリヴァ・エム・セエラア（オリヴァー・セイラー）によるロシア近代劇論が翻訳されて、「露西亜劇論」の題名で掲載されている。この年は、最後の第七号（十二月）に「メイエルホリドとD・Eの演出」という紹介記事を八住利雄が書いている。『D・E』が初演されたのはこの年（一九二四年）の六月であるから、当時としてはかなりすばやい反応である。ソビエト直接経路による情報だろうか。

『D・E』はメイエルホリドの演出活動の上で、ひとつの転機を画することになった作品である。D・Eとは英語で言えば、Destruction of Europeの頭文字を取ったもので、つまりヨーロッパ滅亡作戦のことである。エレンブルグの奇想天外な原作小説『トラストDE』を、メイエルホリドは自由に改作した上演台本を作り上げさせた（ポドガエツキイ台本）。これがもとで、仲の良かった二人の間が険悪なものになったと言われる。これ以後、メイエルホリドは演出のたびにこの種の軋轢を引き起こすことになるのだが、そのことに触れている余裕が今はない。

メイエルホリドはこの『D・E』の演出から、従来の多幕構成に従った上演方法を廃止し、場面の転換をスピーディ

にして上演の構造自体をきわめてダイナミックにすることを可能にした（エピソード構成）という形式を考え出した。この形式は最後まで彼の演出の基本構造となることになった。いわば、一九一九年から二三年にかけて彼が演出し続けたアジプロ演劇の経験から導き出されたメイエルホリド形式なのである。その意味で、この演出に着目した八住利雄の炯眼はさすがといふべきである。ついでに言えば、現代のメイエルホリド研究では、この『D・E』の演出は不思議なほど注目されず、さして重要性のない演出として扱われている。

原作小説を初めて読んだとき、私はこんな奇想天外で度外れたスケールの小説世界を、メイエルホリドは一体どのような方法で演出することができたのか、まったく不思議に思った記憶がある。

一九二四年はまた別の意味で、メイエルホリドにとって転機の年であった。前年、二三年に教育人民委員（日本では文部科学大臣に当たる）ルナチャルスキーは、新しい芸術政策「オストロフスキーへ帰れ！」を発表した。表向きは古典復帰政策、その実アヴァンギャルド封じ込め、弱体化政策である。モスクワ芸術座はじめ、成り行きを見守っていた国立劇場群が活動を再開したのも、この古典復帰政策によってであった。

共産党員であったメイエルホリドはもちろん、この政策に従わざるを得ない。彼がオストロフスキーの戯曲『森林』を演出して上演したのが翌二四年の一月であるから、その対応のすばやいことに驚かされる。彼の名演出とされるゴリ作『検察官』（一九二六年）、グリボエードフ作『知恵の悲しみ』（一九二八年）などは、この古典復帰政策に則つて演出された作品の系列なのである。しかし、もちろんエピソード構成による（メイエルホリド形式）を変更することは一切なかった。

結果、メイエルホリドは二つの演出系列を持つことになった。アジプロ演劇から継続している系列と、ロシア古典戯曲のメイエルホリド形式による系列とである。レーニンによって「幼児共産主義」と嘲られたのが前者の系列である。しかしながら、日本の左翼演劇人が「ソビエトのお手本」としたのが、ほかならぬそのアジプロ演劇から続く系列に連なる作品だったのである。

『D・E』と『森林』という二つの演出を持つ、この一九二四年はメイエルホリドの演劇にとって、一方の凋落と他方の隆盛の始まりとを併せ持つ重要な年なのである。築地小劇場の文芸部員たちには、当時そのことは分からなかった。それは翌年の第二巻のページを繰ってみるとよく分かる。

4

大正十四（一九二五）年三月の第二巻第三号から第四、六号に三回に分けて掲載されたのが、「労農露西亜に於ける新しき演劇と映画」である。著者はハントレイエ・カアタアとある。先に紹介したハントリー・カーターの『ソビエト・ロシアの新しい演劇と映画』そのものである。ただし、佐野碩らムンツのメンバーたちが紹介した部分とは異なっている。同一の書であっても、着眼点が異なれば抜粋される部分が異なると当然だろう。

佐野碩らがカーターの著書の中で注目したのが、「演劇力学（ビオメカニクス）」であったことで分かるように、メイエルホリドの演技論（ビオメハニカ）であった。それに対して、築地小劇場の文芸部員たちが注目したのは革命ロシアの演劇状況とその内容であった。ビオメハニカには、したがって大きな注意を払っていない。よく言えば総合的・学究的な態度だということになるだろうが、そこにはメイエルホリドの演劇を「ソビエトのお手本」としたというような、ある種の熱が感じられないのはなぜなのだろうか。

こうした態度はカーターの著書の紹介に続く連載、辻恒彦による「労農ロシアの新しい演劇（覚書）」（第三巻第一号より第八号にかけて五回にわたって掲載されている）においても同様である。革命期のロシア演劇の中心人物がメイエルホリドであり、彼こそが（演劇の十月）の旗手であるとの認識があったのであれば、あのような扱い方ではないはずである。すなわち、五回にわたった覚書のうち直接メイエルホリドの演劇に言及しているのは第五回のみであり、その内容はと言えば、メイエルホリドの演出と舞台装置の特徴をごくごく手短かに上演順に追いながら要約していくというものである。約八十年後の今日、われわれが読むと、もうそれで終わりなのかと肩透かしを食わされた気

にさせられる。

さらに、メイエルホリドの演劇を精力的に紹介した八住利雄が第三卷第二号（大正十五年二月）から始めた五回にわたる連載「近代ロシア演出家論」に至っては、彼の関心を最も引きつける演出家はエヴレイノフであると言って、連載の大半をエヴレイノフの演劇論と演出および彼の戯曲の紹介に費やしているありさまなのである。

メイエルホリド研究のされ方とメイエルホリド流行現象の実態を探ろうとしてきたのだが、そこに読み取られるのは、彼の演出や舞台装置の表面的なディテールやアイディアの紹介であるにすぎない。うがった見方をすれば、カーターが報告した一九一八―二三年にかけてのロシア革命期の演劇のルポルタージュを越える、ないしはそれと同等のものは当時の日本では不可能だったということであろう。

それでは、メイエルホリド流行とはいかなるものであったのか。

5

佐野碩が、ビオメハニカに象徴されたメイエルホリドの新しい演劇の理念と方法をどのように捉え、実際の演出に活かしていたかを、松本克平は次のように述べている。

メイエルホリドの〈演劇の十月〉の影響を受けた碩のスピーディで迫力のある演出は我々には魅力であり、驚異であった。彼のアイディアはズバ抜けていた。前衛座の『解放されたドン・キホーテ』の喜劇的デフォルメの意外性、衣裳代を節約した紙の衣裳の創案などがそれである。……白兵戦の緊迫感を高揚させる演出技術のすばらしさ……労働者群の集団的表現は圧巻で……これら要所々々を締めていく碩の技術は、彼の手さぐりのビオメハニックスに過ぎなかった。⁽³⁾

「手さぐり」の手がかりとして、佐野碩がまず手を付けたのが、カーターの伝える「演技におけるエネルギーの浪費の節約」だと松本は言う。これは、すなわち俳優の演技を労働動作と捉え、その最大生産能力を生み出し、身体表現によって正確に意味を伝達するというバイオメハニカのエッセンスのことなのである。碩はマイエルホリドのアジプロ演劇の方法の急所を見事につかんでいる。しかも、そこに体现された演劇の精神をも。

カーターがバイオメハニカについて解説しているところには次のような一節がある。

そこ（バイオメハニカ）では統御する脳は俳優の脳ではなく、演出家の脳なのである。バイオメハニカは社会主義的な目的を持っている。その原理は、労働者の身体組織に應用されており、特にサーカスのように正確さ、器用さ、鉄の神経、勇敢さ、大胆さ、判断、処理の巧みさ、長く厳しい訓練などが必要などころにおいては、俳優は理想的に組織された人間の身体とメカニズムの実例となるのである。⁴

佐野碩はこれを出発点とした。それ以上に詳しく研究することは当時できなかつたし、また自らの演出を創り出していく上で必ずしもそれ以上のことは必要ではなかつた。かえって、カーターの記述を手がかりにして、あのような迫力あるダイナミックな（と伝えられる）演出を創造しえた碩が天才的な演出家であつたということなのである。

限られた経路を通して、不十分にしかマイエルホリドの演劇に触れることができなかったことを、碩自身が劇団ムンツの機関誌『MNZ』（大正十四年十二月）の中で次のように述べている、と松本は書いている。

新日本の演劇生産を志す我々に対して今日最も多くを提示する者はマイエルホリドである。——我々は先ずマイエルホリドを経る事によって我々の道を進もうと思う。然し乍ら、彼を真見し得ない我々には只僅少な記録によって彼の片鱗を窺うより外はない。従つてアクティングに関する彼の根本主張たる「人体機械学」（バイオメカニク

ス)の理解も、あくまで大きな謎として我々に残されて居るのである。⁽⁵⁾

松本克平は、「彼はメイエルホリドを目ざしながらも、『先ずメイエルホリドを経ることによって我々の道を進もうと思う』と断っていることで、メイエルホリドを正統だとも絶体だとも言っていない点」を記憶しておいていただきたい、と述べている。佐野碩の演出が決してメイエルホリドの演出の模倣などではなかったことを強調したかったからであろう。ということは、それだけ模倣が多かった、つまりメイエルホリドは流行だったということだろう。彼の演出のアイディアや装置の表面的な模倣が「メイエルホリド流行」であったわけで、その意味では碩は実質的には、その流行には乗ってはいなかったということだろうか。

松本はメイエルホリド流行現象について、「昭和二年頃から新劇界にはメイエルホリドが流行し、幾多の劇団がメイエルホリドを取り上げ、その演出方法を真似し、彼の名を宣伝文にまで使っているのが目立っている」と述べている。こういったものがメイエルホリド流行の正体で、碩の演出とメイエルホリド理解は、時間的に見ても流行より早く、内容的に見ても模倣とは決して言えないものであった。

しかしながら、私の関心の焦点はそこをすでに通り過ぎている。碩の場合には、模倣に陥る心配はなかったのである。舞台表現のダイナミズムをめざすという目標がすでにあり、そしてピオメハニカはそのためのひとつの啓示であったのだろう。しかし、その実体、全貌は分からないままだったはずである。そして肝心なことは、碩にはかえってそれだけで十分であったらしいことである。彼はカーターの記述の中から、ピオメハニカのエッセンスとも言えるべきものを見事に汲み取っていたのであり、それこそが彼の、メイエルホリドのアジプロ演劇理解だったのである。

6

築地小劇場の文芸部員たちのメイエルホリド研究は、一書にまとめられた後も続けられ、パンフレット上は第六巻

(昭和四年) いっぱいまで続いて終わっている。昭和四年といえは一九二九年になるが、この年第九号(十月)になつてようやく、先に触れた『森林』の演出が急にまとめて取り上げられている。

この号にはメイエルホリドに関して、次の三編の文章が掲載されている。

「労農ロシアの『森林』」 八住利雄

「メイエルホリドの『森林』の持つ意義」 杉本良吉

「『森林』を観る」 河原崎長十郎

メイエルホリドの演劇活動の上で『森林』を演出したことの意味についてはすでに触れた。一九二九年と言えば、ソビエトの文学界や演劇界の内部で、形式主義批判が始まり、それに続く社会主義リアリズム路線が準備されていた頃に当たる。その文脈で『森林』の演出の意義が扱われているわけだが、扱うべき時機を逸しているくらいがある。事実上、これで築地小劇場のメイエルホリド研究は終わりである。

そこで、私が誤解したもとなった『メイエルホリド研究』に戻って、内容を見ていくことにしよう。目次は次のようになっている。

「私のメイエルホリド観」 米川正夫

「メイエルホリドが幼年・少年・青年期」 金田常三郎

「十月革命前のメイエルホリド」 熊澤復六

「十月革命後のメイエルホリド」 八住利雄

「同人語」 同人

百四十頁ほどの薄い本であるが、ここに彼らの約五年にわたるメイエルホリド研究の成果がむだなく、ぎっしりと詰めこまれている。簡単に要約できる一書ではないが、しかしポイントだけはかいつまんで紹介したい。

「私が一、二度、メイエルホリドに会って得た印象は、彼が何よりもまず冷静な理智の人であり、よき意味に於け

る事務家であるという感じであった」と、米川正夫はメイエルホリドの印象を書き出している。彼はいわゆるロシア人的なものと無縁な「ティピカルな現代の子である」とも書いている。そして、この態度は彼の演劇の仕事に如実に反映されている、と。

米川は、彼が実際に観た上演の中から、『村に開かれた窓』と『検察官』の二作品を取り上げて、メイエルホリドの演出の特徴をうまく伝えている。それは「演劇の文学からの完全な解放」である。そして、「演劇をしてその独自の領域に思う存分、自由に活躍させて見」ることである。

前者の『村に開かれた窓』は、新時代の社会へ移り変わるべき新しい農村の生活スタイルの断片的スケッチから構成された、アトラクションにあふれたアジプロ劇で、革命十周年を記念して演出・上演されたものである。この時点で、彼はまだアジプロ劇に真剣に取り組んでいたかに見える。しかしながら、彼の演出作品リストにはこの作品は入っていない。実は、メイエルホリドはすでにアジプロ劇への関心を失っており、この作品の演出は妻ジナイーダ・ライフをはじめ、十二人の演出助手たちにすべてを任せて、彼自身は一切タッチしていなかったのであった。

結果、その内容は映画やスライドの使用、舞台への自動車や新式農機具の導入、踊り、アクロバット、メリーゴランド、ブランコなどを使ったアトラクションなど、きわめてメイエルホリド的であるかに見えるが、似て非なる作品に仕上がった。おそらく、メイエルホリド劇場始まって以来、最も不出来な上演であったというのが現在の研究者の一致した見解である。とはいえ、米川の記述は得がたい観劇記である。

『検察官』については、これがメイエルホリドの名演出の一つであるだけに、すでに研究がしつくされていく観があり、改めて注目すべきものはない。ただ実際の上演を観た者ならではの感想は貴重なものがある。彼の演出法について、米川は「メイエルホリドならばこそあれだけの結果を勝ち得たので、才能力量とおく彼に及ばぬ世上多くの演出家にとっては、みだりに用いることを慎まねばならぬ奇法であって、演劇の大道とは言われまい」と述べている。当時にあつてはメイエルホリドの演出がいかに斬新奇抜なものであつたか、いかに旧世代の理解を超えたもの

であったか、またいかに多くの模倣者を生んでいたかがうかがわれる。さらに、「現にプロレタリアの陣に属する演
出家劇作家の多くが、メイエルホリドを目して、単なるトリックの名人に過ぎないと言って攻撃している事実、また
彼等が質実なリアリズムの旗幟をかざして対抗運動をしている事実——こういう事実は、私の感想に幾分かの真理が
含まれていることを、他の一面から裏書きするものではあるまいか？」と米川が書くとき、すでにメイエルホリドに
対する形式主義批判が激しくなっていたこと、そして来るべき社会主義リアリズムの時代がもうそこまできていたこ
とをうかがわせる。

続く、モスクワ芸術座入団までを扱った金田常三郎の文章と、革命前の演劇活動を扱った熊澤復六の文章は、メイ
エルホリド研究が進んだ現在では注目すべきところはない。ただ、最後に述べることにもつながるのであるが、詳細
な演出作品のリストと、当時としてはきわめて貴重であったろう舞台写真が数枚収められていることに注目したい。

第四章にあたる、八住利雄の「十月革命後のメイエルホリド」は一書全体の半分を占めるものである。八住のこの
労作こそ、大正末期から昭和初期にかけて行われたメイエルホリド研究の白眉だろう。昭和三年の時点によくこま
での射た研究ができたものだと驚かされる。

この章は、一、メイエルホリド座の年代記 二、メイエルホリド座の相貌 三、『曙』から『検察官』まで、の三
部構成になっている。第三部では一九二〇年から二六年までの十一の演出作品を年代順に扱い、各演出の内容と特徴
とを描写し、批評を加えている。

第一部の「年代記」では、メイエルホリドが最初に革命後の拠点としたロシア共和国第一劇場について、その目的
と存在意義を次のように述べている。

この劇場のなすべき仕事の第一義は、勿論、革命時代の雰囲気と共鳴し合う「スペクタクル」を組成することに
あった。この劇場には、「劇場の十月」と云うスローガンが翻った。そしてそれは云うまでもなく、劇場を新しき

プロレタリアの観客の要求に近づけしめ、劇場の芸術至上主義と超政治意識とに向って容赦なき争闘を開始したものである。

メイエルホリドがマヤコフスキーとの協働によって行った、演劇の旧伝統の破壊、劇場の旧慣行の破棄、そして民衆・プロレタリアの中に新しい演劇を創造するという、この当時の目標が見事に要約されている。

第二部の「相貌」では、まずメイエルホリドが突き当たった困難が、劇場に染みついた硬化したシステムであったこと、そのシステムを壊してくれたのが社会主義革命であり、その結果、観客席が解放され、新しい観客が誕生したことが説かれている。メイエルホリド座の重要な意義は、破壊と創造が同時に行われたこと、「否定の理論と同時に肯定の実践があったと云うこと」にあったとする。今日、メイエルホリド研究をしているわれわれが、ともすると演出方法の斬新さに気を取られてつい見失いがちな、革命後のメイエルホリド演劇の出発点がこれである。新しく登場した観客を迎えられる新しい演劇の創造を目ざしていたことを忘れてはならないのである。アジアプロ演劇はメイエルホリドにとつて、単なる宣伝・煽動劇であることを超えていた。それは、新しい観客の創造でもあったという一面を併せ持っていたのである。

八住の文章に戻ろう。メイエルホリド座の第二の重要な意義は、「そのすべての演出に於いて、テキストの戯曲の『触るべからざる』文学的本質を破壊した」ことである。これによって演劇は、「自立する芸術としての力を開示し、確立したものである」と。

そして、第三にビオメハニカが登場する。戯曲の破壊と再組成は当然、俳優の機能と意義の再評価へと導かれ、そのためには「俳優の演技のテクニクに対して、根こそぎの破壊が要求されている」と述べられている。

ビオメハニカについての解説は繰り返さない。ただ、八住が「根こそぎの破壊」と述べるとき、その対象となっているのがスタニスラフスキーの俳優訓練、「氣分的経験」に基礎を置いたシステムのことなのである。今日のわれわ

れから見て、こうしたバイオメハニカの捉え方が正しいとは思われないが、そのことはまた別の章で扱うことにしよう。スタニスラフスキーのシステムを「戦争前のブルジョワ的インテリゲンツィアのなるものの組成にすぎない」と断じてしまうところに、当時の演劇観の時代性とそれから生じた制限があったことを、われわれは理解しておけばよい。

バイオメハニカの本質については、すでに当時、かなり正確に理解されていたことに驚かされる。第一の本質は、「肉体と精神との間の健康な均等を取り戻すことが、バイオメカニズムの目的であった」と「身体の復権」が捉えられている。第二は俳優教育の面で、「俳優達の社会人としての地位を確実に訓練し、俳優達も階級闘争に合流している」と云う意識を把握せしめ得た」と述べられているのは、まさにその通りであった。

メイエルホリド劇場の俳優たちの演技のことも、いわゆる「イリ・バ・ザイ」、イリインスキー、ババーノヴァ、ザイチコフの三人の俳優が創り出した演技様式について触れ、生き生きとその活躍ぶりが描き出されている。その具体性、精密さは現代の研究書に決してひけを取らないレヴェルにある。

その他、装置、照明、音楽の分野での革新についても洩れなく扱われているが、あえて紹介するまでもない。現代の研究者、例えばエドワード・ブローンの評伝⁽⁶⁾を読めば分かることである。ただ、八住はメイエルホリド座の演劇革新の精神をずばり、「舞台は組成されるのであり、装飾されるのではない」と看破していたことを付け加えておきたい。

7

昭和三年の段階で、わが国におけるメイエルホリド研究は、今日われわれが想像する以上の精緻さでもって、情熱を注がれつつ行われていた。このことは現代のメイエルホリド研究者にとつて驚きであるが、と同時に、どのような資料・文献に基づいてこれほどの研究が可能であったのかを追究してみたいと思わせる。

まず、彼らはカーターの著書をくまなく読んで、重要部分をパンフレット（機関誌）に抜粋して訳出していたこと

が分かった。にもかかわらず、その紹介の仕方は前にも触れた通り、やや的外したものであった。そして、面白いことに『メイエルホリド研究』を上梓する段階では、カーターの名には一切触れようとしなない。革命期のロシア演劇をつぶさに観察したカーターの文章の実証性と批評性は無視すべからざるものがある、と私は思うのであるが。

さらに気になることは、八住が後記で書いている次のような箇所である。メイエルホリド研究の困難の一つは革命後の材料が思うように集まらないことであつたが、「僕達が欣喜して止まないことには、小山内先生の訪露のお土産として沢山の珍しい材料を見ることが出来、第一の困難はなくなつた」と述べていることである。『メイエルホリド研究』に収められた貴重な写真の数々はおそらくその小山内のお土産の一部であつたのだろうが、彼は他にどんな資料・文献を持ち帰つたのであつたらうか。八住は、「本文はグヴォズジェフの薄いパンフレットに、不満はあつたけれども頼つた」として書いていない。

熊澤復六は後記で、文献を一部紹介している。それらは、メイエルホリド著『演劇論』、ズノスコロフスキー著『露西亞演劇史』、そしてヴォルコフ著『メイエルホリド』だと言う。

まず、メイエルホリドが一九一三年に上梓した『演劇論』だが、これがあれば革命前の彼の演劇活動について全貌がつかめるといふ書ではない。この本は、「小山内先生の所蔵によるもので、氏以外に嘗てこの書を所蔵する人を見ることがない」もので、熊澤はこの書を翻訳して、近く上梓することにしたと書いている（近刊の宣伝も出ていますが、実際は出版されなかつた）。

ズノスコロフスキーの著は一九二四年に出ている。大きな助けにはなつただらうが、出版年から言つて、革命後のメイエルホリドの演劇活動をカヴァーすることは、この書ではできなかつたはずである。

最後にヴォルコフである。どのヴォルコフか分からないのだが、メイエルホリドの友人で二巻本の彼の評伝を書いたニコライ・ヴォルコフのことであるとすれば、彼がこの評伝を出版したのは一九二九年であるから、『メイエルホリド研究』を上梓する前に入手できたはずがないのである。

要するに、築地小劇場の文芸部員たちのメイエルホリド研究が、それに基づいたとされる資料・文献を一つ一つ見て行くと、いずれも帯に短し、たすきに長しで、それらによって『検察官』までの演出および演劇論をあれほど精細に論じることができたとは思われないのである。

小山内薫はほかに、もっとも多くの資料や文献を持ち帰っていたのではあるまいか。そして、それによって文芸部員たちの研究を陰でリードしていたのではなかったろうか。しかし、小山内は決して表に出てこようとしないのである。しないどころか、二度目の訪露（訪ソ）から帰国した彼は、メイエルホリドの演出にもタイーロフの演出にも興味はなかったと書いたのであった。小山内の関心を強烈に引きつけたのは、シーニャヤ・ブルーザ（青い服）というアジプロ劇団の公演、というよりパフォーマンスであった。演じる者と観る者が一体化し、融合した一夜の経験、その中に小山内はかつて彼がメイエルホリドのアジプロ演劇の中に見出した民衆演劇的モデルを実感し、体験したのではなかったかと思われる。そのモデルから完全に離れてしまったメイエルホリドに関心を抱くことができなかったのは、当然と言えば当然のことであった。

第2章 小山内薫と〈青服〉の観客

1

小山内薫は果たしてどのような観客を、本当は求めていたのだろうか。

そう考え始めると、彼が本当に求めていたのは、自由劇場や築地小劇場の客席に座っていた観客たちではなかったのではないかと思えてくる。そう考えると、なぜ彼が大正八（一九一九）年に松竹キネマに入って映画製作や映画俳優の養成に手を染めたのか、また大正十一（一九二二）年に、松竹の依頼によってではあったにせよ、二世市川左團次と京都知恩院の境内でページェント『織田信長』を手掛けたりしたのかの理由が分かってくるように思われる。

そう思ったきっかけは、小山内が大正十（一九二二）年二月に上演された平澤計七の労働劇団の上演を観に、土方与志やキネマ旬報社の社員たちを誘って江東区五の橋（現大島）まで出かけていたことを知ったことであった。小山内を感激させたのは、労働劇団の上演だけではなく、客席を埋めた満員の労働者の観客の姿とその率直な反応であったようである。

藤田富士男は、この時の小山内を「熱狂と興奮が充満した小屋の雰囲気（1）に、小山内は満足感を示したが、自分の目の前に『民衆』が存在することには、なぜか無関心であった」と見ているが、果たしてそうだったろうか。小山内の視野には、民衆の観客が確かに入っていたようだからである。

小山内薫は大正期の後半に入ると、民衆劇としての新国民劇という思想に着目し、その新しい演劇様式の確立のために、江戸歌舞伎の様式を研究したと言われる。²⁾このとき、彼の脳裡にあった観客としての「民衆」とは漠然としたイメージだったのではなく、現在でいうところの「労働者」であったように思われる。彼はそれを「平民」と呼んでいるのであるが、つまりは浅草の興行街に集まってくるような人々のことであった。

小山内薫の「民衆劇への或暗示」(一九二七年五月十四日)³⁾を読むと、彼が最終的にたどりつこうとした観客は「民衆」平民の姿と、彼の民衆劇への構想が如実に読み取られる。

まず、築地小劇場が時々市内で移動興行をやることの、もう一つの重大な目的として「新しい客に見て貰いたい」「民衆の中へは行って行きたい」という希望があるのだとする。だが、やってくるのは「築地の客」あるいはそれに似寄りの者だけなのである。なぜなら、演目が築地と同じものなら、自然とそうなるのである。「夜の宿」ではまだ日本の民衆には歯がたたないのだ」と。

では、どうすればいいのか。小山内は言う、「民衆は……決して純粹なものを喜ばない。彼らは雑駁と混濁と喧騒とを喜ぶ」のだと。彼らに与えるべきものは何かと言えば、それはヴォードヴィルなのである。

民衆は——世界的に民衆は——ヲオドキルの愛好者である。ヲオドキルとは歌と踊と物真似と軽業の混淆である。苟も真に民衆劇の建設者たろうとするものは、先ずヲオドキルから出発しなければならぬ。

ヴォードヴィルから出発しようとする小山内薫の日本の民衆劇は、では何を出発点とするのかと言えば、それは歌舞伎劇なのである。なぜなら、「それが日本唯一の美しいヲオドキルであるから」だ。そして、歌舞伎劇の本質は軽

業（アクロバット）であって、「軽業であるが故に民衆を喜ばせるのである」と結論づけた。小山内は、歌舞伎劇を基底にすえた新しい日本の民衆劇を創造しようとする決意を次のように述べる。

併し、歌舞伎劇を革命して新日本の真個の民衆劇たらしめよと説く人は一人もない。

小山内薫はその「一人」になる決心をしたのである。だが、新しい日本の民衆劇としての、歌舞伎の様式を用いたヴォードヴィルなるものがいかなるものであるのか、またありうるのか、この時点で彼の中に具体的なイメージとしてあったのはニキータ・バリーエフの「蝙蝠座」だけであったようである。（バリーエフの「蝙蝠座」については後の章で扱うことになる。）

この年、昭和二（一九二七）年十一月、彼は招かれて革命十周年を迎えたソ連のモスクワを訪れることになった。そこで彼は思いがけず、「真個の民衆劇」としてのヴォードヴィル「シーニャヤ・ブルーズ」に出会うことになる。

3

小山内薫のこのたびの訪ソの目的は、メイエルホリドの演劇をつぶさに観てくることであった。特に、メイエルホリドが開発したと伝えられる新しい演技技術、俳優の身体的表現力をアクロバティックなまでに展開させるといふピオメハニカをその眼で実際に見てくることであった。彼は、セイラー、カーター、フエロップ・ミューラーらのロシア演劇に関する著書を通して、メイエルホリドとそのピオメハニカについて、ある程度の知識は得ていたが、記述はいずれも一九二三年までで終わっており、またピオメハニカについての考察は断片的なもので、とても完全なものとは言えないものであった。

そして、小山内の眼に実際に映じたメイエルホリド劇場の上演には、彼の予想した通りの要素があふれていたので

ある。ただ一つ、観客席を占めているはずの沸き立つような観客の姿だけがすでになかった。

かつて、小山内薫の「滯露日記摘要」⁽⁴⁾を初めて読んだとき、メイエルホリド座の上演に関する彼の記述が余りにあっさりとしすぎていて拍子抜けした記憶がある。摘要したもとなつた日記が存在していない以上、彼がメイエルホリド劇場の上演について記した感想は結局、次のようなものだけだったのである。

十一月二十五日　メイエルホリド座に『吠えろ支那』を見る。歌舞伎の手法の著しき利用を認む。

十一月三十日　夜、メイエルホリド座に『検察官』を見る。この演出については多くの疑問あり。よくよく考うべし。

十二月一日　夜、メイエルホリド座にオストロフスキイの『森』を見る。メ氏の理論、この演出に最も明確なり。イリインスキイの技法に感服。

小山内薫の「滯露日記摘要」と『シニヤヤ・ブルウザ』を見る⁽⁵⁾を読んで、われわれが強く感ずることが二つある。一つはメイエルホリド劇場ほかの舞台を観て、ソ連の演劇人たちが歌舞伎という様式的演劇をいかに研究し、自分たちの演劇づくりに吸収し、役立てているかに対する小山内の心底からの驚きである。もう一つは、米川正夫が『検察官』の新演出について、「メイエルホリドならばこそあれだけの結果をかち得たので、才能力量とおく彼に及ばぬ世上多くの演出家にとっては、みだりに用いることを慎まねばならぬ奇法で」あると述べたように、余人の安易な模倣を許さないような演出であったことである。小山内の「よくよく考うべし」という感想には実感がこもっているのである。

ビオメハニカを初めて古典劇の演出、演技に用いたのがオストロフスキイの『森林』である。この演出に小山内はメイエルホリドの演出理論をもっとも明確に理解したと書いた。また、イリインスキイはメイエルホリド俳優の中で、

ビオメハニカを用いた演技で名優と呼ばれた最初の俳優であった。その人の演技に小山内は「感服」したのであった。さらに見逃してならないのは、小山内が「モスクワのどこの劇場に行っても、必ず見られる看客の熱情」と述べているように、彼の注意がこのたびは舞台のみならず客席の雰囲気にも多く向けられていたということである。

4

演劇を研究する場合、われわれはどうしても舞台にばかり目が行きすぎる嫌いがある。客席の雰囲気にも目を移してみたほうが良いことがある。小山内薫はこのたびの訪ソでは、各劇場の客席の雰囲気にも着目している。なぜなら、客席の反応、熱気こそ彼が民衆劇の最も重要な本質の一つとして求めていたものだったからである。

「滞露日記摘要」の十一月二十六日の記述の中に、シーニャヤ・ブルーザの到着を待つ工場のクラブ内の雰囲気に触れた部分がある。

カメルヌイ座の舞台の冷やかなるに比して、この倶楽部内の空気の暖かきこと、誠に春の如し。

また、シーニャヤ・ブルーザの舞台がとうとう終わった後の、小山内薫の感想にも注目しなければならない。彼はこう書いている。

それは完全な舞台と観客との融合であった。しかも舞台に飽くまで真面目で、決して見物に媚びるような風がなかった。私は始めて真個の演劇をみたような気がした。

築地小劇場を「あらゆる民衆を迎える『芝居小屋』」にしようともくろみながら、ついに実現させることができな

かった理由は、そこにある一つの重要な要素が欠けていたからであった。小山内は、その要素を舞台に生まれる「客とのインチャマシ」(親密さ)だと述べている。彼はその「インチャマシ」をシーニャヤ・ブルーザの舞台と客席に感じ取ったのであった。

では、そのシーニャヤ・ブルーザとは一体いかなる劇団だったのであろうか。『演劇のモスクワ⁽⁶⁾』から、その沿革を追ってみることにする。

一九二三年秋、モスクワのジャーナリスト研究所(単科大学)の創立記念日に催されたパーティの席上、三人のグループが「チャストウシカ(四行詩の諷刺的歌謡)とさまざまなテーマによる小品から成る」演目を披露した。三人の出演者が着ていたのが、ゆったりした青色の上着(シーニャヤ・ブルーザ)であったので、これがグループの名称になった。この研究所のジャーナリスト、ユジャーニンが提唱し、彼の指導の下に劇団「シーニャヤ・ブルーザ」が発足した。まもなく、同じようなグループがさらに十五誕生した。

この劇団は、一九二四年からはモスクワ市労働組合評議会の管轄下に移って、活動の範囲を拡大した。劇団のグループ群は、移動演劇として工場、赤い部屋(旧ソ連の政治・文化啓蒙施設のある部屋)、クラブ、文化の家などに出演した。

その番組(プログラム)は、政治的な生活を反映し、その中に生産的・社会的テーマによる題材を加え入れた。プログラムは、オラトリオのパロディ、文学的・芸術的モンタージュ、フェリエトン(諷刺的時評)、ヴァラエティ、寸劇、インテルメージヤ、チャストウシカ、舞踊、合唱などの演目から成っていた。このグループの上演では、諷刺とユーモアが、英雄的内容・感動的要素とグロテスクとが組み合わさっていたと言う。演目の外面的な構成は、極度の簡潔さを特徴としていた。

モスクワのシーニャヤ・ブルーザのグループ群は、全国にわたって上演活動を行って、さまざまな地方に類似のグループを出現させた。また、ドイツ、中国、ポーランドなどの都市で巡業を行った。一九三〇年代初めには、この劇

団の活動は衰退していったと言う。

小山内薫がモスクワでの一夜に観たシーニャヤ・ブルーザの舞台というのは、こんなバラエティに富んだ演目の特徴とする移動劇団だったのである。

小山内は、帰国後、依頼を受けた歌舞伎ソ連公演実現に向けて松竹との折衝を開始し、また健康状態が良くなかったにもかかわらず、ソ連の演劇について多くの文章を執筆した。そのためか、せつかくの「シーニャヤ・ブルーザ体験」は彼の新しい日本の民衆劇Ⅱヴォードヴィルの創造とは結局結びつくことなく終わった。

第3章 小山内薫の沈黙の謎——メイエルホリドの舞台に彼は何を観たのか——

1

一九二七（昭和二）年の十一月、小山内薫はロシア十月革命十周年記念式典に招待されて訪ソした。出発前、彼は「入露に際して」という文章を発表し、そこに次のような抱負を述べた。

わたくしが主として見て来たいと思っているのは、メイエルホリドの現在している為事です。メイエルホリドの影響は、既に世界的になっておりまして、われわれの築地小劇場でさえ、すでに或る程度の感化を受けておりますが、まだ本当のことが判かっているように思われません。……わたくしとしては、あるだけの把握力を尽して、出来るだけのものを擲んで来たいと思えます。⁽¹⁾

これだけの抱負を語って訪ソし、二十日間モスクワに滞在して、帰国後、彼は「メイエルホリドの為事は、相当細かに見て来たつもりである」と書きながら、メイエルホリドの仕事について「滞露日記摘要」に見られるような断片的な記述を残しただけで、ついにメイエルホリドの舞台について何ほどのことも書き残すことなく、翌年の十二月に死去した。

なぜ小山内薫はメイエルホリド劇場の上演について、沈黙と言ってよいほどに寡黙になったのであろうか。

確かに、彼の健康状態は優れなかったし、翌年末に急逝したのであるから十分な時間がなかったのだという見方もできる。しかし、実際には、ソ連から帰って一年余の間に小山内はかなりの分量にのぼるソ連演劇紹介の文章を書き残しているのである。ひとつメイエルホリド劇場の舞台についてのみ、彼は語らなかつた。したがって、健康状態が優れなかつたことや時間がなかつたことは別に、小山内はメイエルホリドの舞台について、その印象を書くのをためらつたか、あるいは故意に書くのを止めたのではないのかという疑問が生じてきたのである。

この問題については三人の先行研究がある。菅井幸雄は、小山内が十二月十二日にコーガン教授の日本学アカデミーで催された「日本芸術の夕」という集まりに出席して行った「日本演劇の将来に就いて」と題する講演の中で、次のように語つたという箇所を引いて推測している。

日本の将来の演劇は、東洋に於ける総ゆる芸術伝統、例へば印度、支那、シヤム、南洋等の総ゆる芸術を綜合し、更に西洋演劇の伝統も取入れ、そこから新しい芸術を創造して行かなければならぬ。そして、その主体となるものは数百年日本に於いて發達した歌舞伎のスタイルである。⁽²⁾

この箇所を引いて菅井はまず、「これを読んで、奇異の念にとらわれるのは、わたしばかりではあるまい」と述べ、その後、『役の行者』の演出であれほど「歌舞伎を離れよ、伝統を無視せよ」と叫んだ小山内が変貌した、と述べる。

それが、わずかの期間で、「歌舞伎のスタイル(型)」を「主体」として、日本の将来の演劇を構想するように、変貌してしまつたのである。その振幅の大きさに、われわれは、ソビエト旅行を通しての小山内薫の深刻な変化を体得しうるのである。⁽³⁾

菅井幸雄は、メイエルホリド劇場の舞台を観て小山内薫が変貌したとは書いていないが、事実上そう言っているのと同じである。変貌した小山内にとって、メイエルホリドの舞台に観たことを軽々に書くことはできなくなった、ということだろうか。

この意見については大笹吉雄が次のように反論している。

これまで見て来たようにこういう考えはここで突如小山内の頭にひらめいたのではなく、前々からの思考の延長線上にあった。ただし、「歌舞伎のスチール」をことさら強くいったのは、モスクワ滞在中に見たメイエルホリド座の『吠えろ支那』が歌舞伎の手法を採り入れたり、モスクワ府職業組合劇場に花道があり、かつ、柿・黒・緑色の歌舞伎の定式幕が使われていたりといったモスクワでの見聞が小山内をしてそうさせたこともあったろうし、二度も延期した『国姓爺合戦』のことも念頭を去らなかつたという事情もあったかも知れない。が、ともあれ小山内は、かねての考えをこの会でも述べたに過ぎなかつた。⁽⁴⁾

次いで、大笹は、なぜ帰国後小山内がメイエルホリドの舞台について詳しく書くことがなかつたのかという点について、「モスコオ劇壇の現状(上)」⁽⁵⁾という文章の終わりに、小山内が「稿を改めてメイエルホリドの仕事の概観を述べる」とペンを置いたが、残念ながらこの続稿は書かれなかつた、とあっさり述べているだけである。書かれなかつたのは事実であるから、大笹の態度はフェアの一語に尽きる。ただ、なぜ書かなかつたのかという疑問は深まるばかりである。

もう一人の先行研究は曾田秀彦で、『小山内薫と二十世紀演劇』の中でかなりのページ数を割いて、小山内薫のメイエルホリドとの関係、特に一九二七年訪ソ時のことを詳細に論じている。私のテーマに関連する箇所を二、三紹介するに留める。

まず、先に紹介した小山内の「日本演劇の将来に就いて」という講演について、こう述べている。

この講演の主旨は、東洋の演劇伝統と日本の演劇運動との合流と、さらなる西欧演劇との合流、その基本になるものは歌舞伎のスチールだというもので、それはまさしく『国姓爺合戦』改作で実現しようとしていた小山内の考えだった。その先駆は、メイエルホリドが試みた東西演劇の融合という実験である。小山内の講演で、「西洋演劇の伝統と東洋演劇の伝統がモスクワに於いて合流し、そこから新しい演劇芸術が創造されようとしている」と言われているのは、メイエルホリドの演劇であり、強いてはメイエルホリドへのオマージュだ⁽⁶⁾った。

それにもかかわらず、ソ連から帰国後、小山内がメイエルホリドの舞台について何ほどのものも書き残さなかったことについて、曾田秀彦は、確かに小山内は『国姓爺合戦』の上演台本の完成に集中しなければならなくて多忙であったし、また彼がメイエルホリド劇場に求めていたものは歌舞伎のスチールを主体として演劇を創造していくこととは別に、「観客」の問題があった、と論を展開して行く。そして、「滞露日記摘要」に小山内が短く記したメイエルホリド座の芝居の印象についてこう感想を述べる。

しかし、小山内がメイエルホリドの演劇に大いなる期待を抱いて、遙々やってきたことを思えば、彼の『日記』のメイエルホリド演出にかんする記述は、あまりにも冷静で、よそよそしすぎではないだろうか。⁽⁷⁾

そして曾田は、メイエルホリド劇場に求めていた「観客」が得られなかったことについて、「少なくとも三年前にモスコオへ行ったら」という「小山内の嘆息」が、「メイエルホリドを含めてのロシア演劇にたいする彼の終局の印象であり、結論であったと言えよう」と結んでから、いささか気になることを補足する。それは小山内が帰国後、

「メイエルホリドの為事は、相当細かに見て来たつもりである」と書きながらも、メイエルホリドの演劇を概観すべき「モスコオ劇壇の現状」の続稿へ進みえなかった原因について、こう述べていることだ。

小山内の胸中に、メイエルホリドにたいする何かひっかかるものがあつたからではないか。⁽⁸⁾

曾田が何を、小山内の胸中にひっかかるものと見たのかは、複雑である。ただ、小山内がメイエルホリド劇場の観客席の中に、これまでは演劇など観に来なかつた階層を含んだ熱狂的な「観客」を見出せなかつたことに加えて、メイエルホリド劇場の凋落ぶりを見たことは確かである。ロシア十月革命十周年を祝うソビエト戯曲の演目を用意できなかった彼の劇場は、次のような状況に陥つていたのである。

当時、彼の劇場の観客動員力は収容能力の四分の三以下に落込んでおり、チケットの売り上げが四割程度にしか満たないこともまれではなかつた。⁽⁹⁾

2

すでに見たように、訪ソ前あれほどの抱負を語りながら、帰国後どうして小山内薫はメイエルホリドの仕事について「滞露日記摘要」に見られるような「あまりにも冷静でよそよそしすぎる」記述しか残さなかつたのであろうか。彼の「沈黙」の原因を、私はさまざまに考えてみた。

まず考えたことは、小山内は「滞露日記摘要」の元になつた詳細な「滞露日記」を書き残して、それをもとに「モスコオ劇壇の現状」の続稿を書くつもりだつたのではないか。ところが、帰国後の多忙と健康状態の悪化とがそれを許さなかつた、ということだつた。しかし、「滞露日記」があつた、それを見たという証言はなかつた。そもそ

も、「モスコオ劇場の現状」自体が、小山内の文章によれば、モスクワで買い求めた演劇雑誌に基づいて書かれていたのである。しかも、「シニヤヤ・ブルウザを見る」に見られるように、小山内が滞在時に観て感激した劇団の上演については、かなり詳しく、かつ熱をこめて書いているのである。

さらに、一九二八年七月八月の二世市川左団次一行の歌舞伎ソ連公演では、これをコーディネートした小山内は本気で同行するつもりでいた、ということがある。これは松竹側の訪ソ前の健康診断でドクター・ストップがかかって断念せざるをえなかった。その際、医師には原稿を書くことさえ禁じられている。ということは、それまで原稿を書いていたということだ。したがって、時間はあった、ということになる。

次に考えたのは、小山内がメイエルホリドの仕事につかんできたかったのは、歌舞伎の手法の著しい利用などではなかった、ということだ。これは日本の演劇人としては当然の態度である。小山内が求めていた「観客」はメイエルホリド劇場ではなく、郊外のガス工場内の文化クラブに出かけて行って観た移動劇団シーニヤヤ・ブルーザ（青い服）の公演を観にホールを埋めた観客の中に見出されたのだった。加えて、築地小劇場の観客層を拡大しようと考え、そのための最適な演劇形式としてヴォードヴィルないしヴァラエティを構想していた小山内にとって、この劇団の公演はうってつけのものだったのである。したがって、小山内はもうメイエルホリド劇場の観劇記を書く気も、必要もなくなってしまったのだ、ということだった。

それにしても、と思うことが二つある。一つは、日本の演劇人、それも小山内薫のような歌舞伎の見巧者で劇評家、しかも研究者でもあった人、二世市川左団次のみならず松竹という興行会社とも浅からぬ関係をずうっと保ってきた人が、外国ソ連を訪れて、メイエルホリド劇場の舞台に「歌舞伎の手法の著しき利用を認め」て、これこそ東西演劇の合流ないし融合だと手放しで賞賛するものだろうか、ということだ。良くて社交辞令、お世辞の類だったのでないか。松竹の歌舞伎ソ連公演を後押しして、自らも同行しようとしたのは、ソ連の演劇人たちに本物の歌舞伎を見せてやりたかったからではなかったのか。

われわれ自身の経験からも考えてみたい。二〇〇一年九月に来日して新国立劇場で公演したフランスの太陽劇団の『堤防の上の鼓手』を観て、そこに「文楽の手法の著しき利用を認め」て、これぞ東西演劇の合流ないし融合だと手放して賞賛することが果たしてわれわれはできただろうか。

もう一つ思うことは、演劇人というのは人生において、終始一貫した演劇観を持っていなければならないのだろうか、演劇観を変化させてはいけないのだろうか、ということだ。メイエルホリドの舞台に、あるだけの把握力を尽してできるだけものを掴んできたいと思つて訪ソして、そこに観たものが歌舞伎の手法の著しき利用であつたとしたら、どう感じただろう。小山内の演劇観を変化させたのは、移動劇団シーニャヤ・ブルーザの舞台を観たからで、歌舞伎の手法の著しき利用を認めても変化はしなかつたはずである。その証拠に、メイエルホリドの名演出として演劇史に名高い、古典の新演出ゴーゴリ原作『検察官』の舞台を観て、小山内が「滯露日記摘要」に記したのは次のような、そつけない一言であつた。

十一月三十日

夜、メイエルホリド座に『検察官』を見る。この演出については多くの疑問あり。よくよく考うべし。⁽¹⁰⁾

これだけである。後世、演劇史に残る名演出と見なされている舞台にたいしても感想はこれだけで、帰国後も一言も言及していない。しかも、この演出にも歌舞伎の手法が多く使われていたのである。小山内は何をよよく考えてみなければならぬと思つたのだろうか。

この感想を、同年一足先に訪ソして、同じ演目を観た秋田雨雀の感想と比べてみると、小山内の疑いが深刻だつたことが逆に分かつてくる。雨雀は十月二十五日に『検察官』を観て、こう日記に記しているのである。

夜、メイエルホリドの『検察官』を見た、おどろくべき成功。メイエルホリドはたしかに一種の天才だ。議論はあったとしてもメイエルホリドの演出は独立した一個の存在だ。⁽¹¹⁾

この章の最後にもう一つ問題にしたいのは、われわれ日本人はよく歌舞伎、歌舞伎と口にするけれども、そのとき、歌舞伎という演劇に対して何か一定の了解事項があつて、それは自明かつ周知の事柄なのか、ということである。どうもそうではないらしい。歌舞伎はその歴史の中でいくつもの異なった様式を創りあげてきた演劇で、荒事、和事、世話物、生世話物さらに舞踊をも含めて、われわれは「歌舞伎」の一語の中に内包させているのである。だから、小山内に「歌舞伎の手法の著しき利用を認む」と書かれても、実際に彼が何を指して「歌舞伎の手法」と呼んだのかは分からないのだ。

昭和初年、観客層を広げようと浅草公演を行つても、そこに集まるのは築地の観客が浅草まで観にくるだけであることを知つて、小山内は歌舞伎の利用を考えるのだが、そのとき、彼が使うのは決まつて「歌舞伎(軽業)」という言葉の方であつた。

3

訪ソから帰国後、メイエルホリドの舞台について小山内薫が口をつぐんだ理由を考えてきて、今までと同じ手法や資料を用いて考えていても埒が明かれないと思つたきつかけが二つある。一つは、小山内による『国姓爺合戦』の改作台本、つまり東西演劇の融合をめざしたと見なされている台本を読んできたこと。もう一つは、この問題を考えてみると、どうして小山内薫と秋田雨雀の書き残したもののばかりに頼つてきたのか、と気づいたことであつた。

小山内による『国姓爺合戦』の上演台本は、読んでみると登場人物名は同じだが、台詞はまったくの新劇調で、ト書きも少なく、これのどこが東西演劇の融合なのか、一向に腑に落ちないものであつた。私は読む前、メイエルホ

リド流の古典の新解釈、新演出の台本のように全体がエピソード形式になっていて、急速な場面の展開を可能にしたようなものではないかと期待していたのだが、まったくの期待はずれであった。少なくとも、メイエルホリド劇場の舞台の手法に学んで書かれたものでないことだけは明らかである。

一九二七年十一月の訪ソには、小山内薫（演劇）、秋田雨雀（エスペラント）、米川正夫（文学）、尾瀬敬止（美術）の四人が招待された。他に、雨雀には通訳として同郷青森県黒石出身で、東京外語専門学校露語科卒の鳴海完造という、まだ二十代の若者が同行した。さらに、同じシベリア鉄道の列車で野崎韶夫がレニングラードに向かうところであった。

小山内、雨雀以外の人の書き残した資料に当たったのは曾田秀彦だけで、メイエルホリド劇場の楽屋を訪ねたときに尾瀬の文章から引用されている。

さらに、同年十二月には、湯浅芳子と宮本（当時は中条）百合子がソ連に入国して、米川、雨雀等が投宿していたのと同じホテルに落ち着いている。これだけの日本人が訪ソしているのだから、彼らの発言にも当たってみようと思いたったのである。

米川の発言は、昭和三年に刊行された日本のメイエルホリド研究の最高点と言われてきた『メイエルホリド研究』の中に見出せる。この文献は四章立てになっていて、第一章が米川正夫の「私のメイエルホリド観」、第二章が金田常三郎の「メイエルホリドが幼年、少年、青年期」、第三章が熊澤復六の「十月革命前のメイエルホリド」、第四章が八住利雄の「十月革命後のメイエルホリド」となっている。米川の章以外、他はみなロシア語文献を読んだの引き写しである疑いが現在生じているのだが、後の章で検討することにする。

米川正夫が取り上げているのは、彼が実際に一九二七年にメイエルホリド劇場で観てきた『村に開かれた窓』と『検察官』の二つの舞台である。前者は、ソビエト劇作家の戯曲が間に合わなかったことから革命十周年を祝う演目を用意できなかったメイエルホリドに代わって、妻のジナイーダ・ライフと十二人の演出助手たちがそれぞれ一つずつエ

ピノードを演出した寄せ集めの作品で、農業の集団化と機械化がいかに進展されて成功しているかを描いた、こういう作品を「アギト・スケッチ」と呼んでいるが、要するに国策の宣伝劇である。現在の研究では、まったく統一が取られていない宣伝劇で、非常に評判が悪くて、この年限りでレパートリーから外された曰くつきの作品である。これを偶然、米川が観ていたのである。大の演劇好きであった米川の観察は実に鋭いものであった。以下にまとめてみる。

第一に、注目すべきは「文学からの完全な解放」である。メイエルホリド自身が全体の組み立てを案出し、それに基づいてアクリシンという無名の人がテキストを編成した。したがって、ポスターにもプログラムにも作者の名前が載っていない。

第二に、この芝居は一切筋というものを持っていない。新時代の呼吸が吹きこんで、移り変わる農村の生活を断片的にスケッチした場面の連続によつて再現したものである。今日のロシアにおけるもっとも重大な標語である、農村の工業化、機械化の思想に呼応するべき使命が描かれる。

演出についての米川の記述は見事である。第一に、目に映るのはキネマ的分子の横溢であるとして、短い場面の目まぐるしい変転、自動車や新式農具などが登場し、ピオネールがエキストラとして舞台に立ち、台詞よりもむしろ動きのほうに力点が置かれている。村の男女の踊り、とんぼ（アクロバット―筆者）、メリーゴーラウンド、見物の頭上まで届くほど漕がれる六つのブランコ、自動車の往復。すべて活動写真の精神に範をとったものと言って差しつかえあるまい。このようにメイエルホリドの演出手法が目ざした「演劇の映画化」の特徴を捉えている。そして芝居の進行中に、舞台上に張られたスクリーンに、機械化しつつある現代ロシア農村の実写が、後から後からと絶えず映し出されて、その間々にはタイトル代わりのさまざまな標語が現れては消える。

もう一つ見逃せないのは、スペクタクルの中頃に他の部分のスケッチ的手法と全然離れて孤立した、極めて色彩の豊富な一場、村の市場の情景が挿入されていることで、これを米川は次のように観察している。

この点、日本の芝居の中幕所作事というものに酷似していると思う。つまり近頃やかましく言われている、歌舞伎劇の影響の一つと見なすことが出来よう。(この種の中幕的場面は「咆える支那」の中にも、全体に何の関係もない支那の見世物という形で挿入されている。⁽¹²⁾)

最後に米川は、テキストが余りに貧弱すぎて、さすがのメイエルホリドも、思う存分その魔法を発揮することができなかつたらしく……何となく中途半端な不徹底な印象を与える、と結んでいる。

米川正夫の観劇記でさらに重要なのは、『検察官』の新演出について書き記された部分である。まず、この作品中にはメイエルホリドの短所も長所も、美点も弱点もほとんど遺憾なく投げ出されていると言う。それは、原作者の「権威」が否定され、メイエルホリドの手で十四の細かい場面(エピソード)に分割されただけでなく、削除、増補、順序転倒が施されていることである。その目的を米川は次のように述べている。

彼がこうした改竄を行ったのは、まず第一に現代生活の急速なテンポに適うキネマの原則を応用するためと、脚本全体に互って理智的分析を試みる便宜のためであった。実際この演出のライトモチーフになっているものは、思い切って大胆な解剖、分析と極端な合理主義であろう。⁽¹³⁾

米川はこの後、印象に残ったエピソードについて、有名な最後のだんまり場面に人形を用いたところまで鮮やかに記述し、分析しているのだが、割愛する。そして彼はメイエルホリドの弱点、つまり豊富な才能を駆使して、斬新なしかも的確な表現を与えたものであるにもかかわらず、作品全体の与える感銘——芸術的暗示が案外微弱なように思われることの原因を次のように述べる。

メイエルホリドがあまり理智的な態度をもって、ゴーゴリの作品をすべての組成分子に分解したために、一つ一つを取って見れば、正しく理解され再現されているようであるけれど、一つの綜合体として見る時は、生きた芸術品に必要な有機物が、知らず知らず失われたからではあるまいか。ゴーゴリの書いたとおりに『検察官』を演ずれば、見物は初めから終いまで笑い通しているが、メイエルホリド劇場では、見物はほんの時々微笑を洩らすだけだ——こう言ったある人の批評は、確かにこの間の消息を端的に伝えていられるように思われる。¹⁴

メイエルホリドの才能をもってしても、原作の持つ「笑い」の爆発は計算づくでは創造できなかったというわけである。そして最後に米川は次のように裁断を下す。

要するに、この『検察官』の演出法は、メイエルホリドならばこそあれだけの結果を勝ち得たので、才能力量と
おく彼に及ばぬ世上多くの演出家にとっては、みだりに用いることを慎まねばならぬ奇法であって、演劇の大道と
は言われまいと思う。¹⁵

米川正夫のこの批評を、先に紹介した小山内の日記の記述「この演出については多くの疑問あり。よくよく考うべし」とをつき合わせてみると、小山内がこの演出を決して手放して賞賛していない、できなかったことが分かる。つまり、新演出にびっくり仰天はしたものの、自分のこれからやろうとしている演出にとって参考にはならないと判断したということだろう。

米川正夫は自伝の中でも一カ所、メイエルホリドの舞台について触れているところがあった。上に紹介した彼の裁断と余りにも違うので、参考のために引いておく。時間が経つと印象が変わってしまうのはやむを得ないことかも知れない。

メイエルホリドの天才というか鬼才というかは、無条件で認めざるをえなかった。『検察官』は当時の劇界で話題の中心になっていた。というのは、原作をばらばらに分解して、それをモンタージュし、ダイナミックなスペクタクル的なものにしたのである。保守派は、原作通りに演じれば、見物はげらげら笑うのに、メイエルホリドの演出では、そういう爆発的な笑いは聞かれないと言っていた。それはまさにそのとおりではあるが、演劇のあのスタイル、もしくはジャンルをつくり出したメイエルホリドの功績は、永久に残るだろう。⁽¹⁶⁾

4

米川の自伝を読んでいると、こんなエピソードが出てくる。ソ連に到着早々の湯浅芳子と中条百合子を連れてモスクワ芸術座にイワーノフ作『装甲列車14-69』を観に行き、帰ってから米川が「カチャーロフやモクスヴィンは歌舞伎の名優そっくりだ」と言っただけで、中条百合子が「あなたはソ連に歌舞伎を観に来たのね」とからかったというもので、それを小説『道標』に書かれたというのであった。この一節を読んで、私は湯浅芳子と中条百合子もメイエルホリドの舞台を観ているのではないかと思ったのである。もしそうなら、野崎韶夫や鳴海完造も書いている可能性があるが、調べた結果は残念ながら期待外れであった。⁽¹⁷⁾

湯浅と中条は一九二七年の十二月にモスクワに入り、途中一九二八年の夏から七カ月ウイーンやパリに滞在し、一九二九年の十二月にモスクワに戻り、帰国する一九三〇年夏まで、足かけ三年ソ連に滞在した。

帰国後の一九三一年に中条百合子は「ソヴェトの芝居」を書いて、雑誌「改造」に発表した。小説『道標』は雑誌「展望」に一九四七年十月号から一九五〇年十二月号まで連載された。一方、湯浅芳子は戦後書いたいろいろなエッセイを集めた『いっぴき狼』を出し、その中でメイエルホリドの舞台について何度か触れている。

二人はメイエルホリド劇場に、『トラストD・E』、『吼えろ支那』、『南京虫』、『風呂』、『射撃』を観ていたことが

『道標』から判明する。「ソヴェトの芝居」を読むと、さらに『森(林)』、『お目出度い亭主(堂々たるコキユ)』、『検察官』を観ていたことが分かる。したがって、この時期に訪ソした日本人たちの中で一番多くメイエルホリド劇場の舞台を観ていたことになる。

湯浅芳子はチエーホフやマルシャークの戯曲を翻訳していることから分かるように大の演劇好きで、幅広く観劇しているので期待したが、メイエルホリドの舞台に触れているのは四カ所のみであった。まずモスクワ芸術座が初来日した一九五八年に「モスクワ芸術座後日ばなし」というエッセイを書き、その中でメイエルホリドの演劇を次のように回想している。

モスクワ芸術座から出たメイエルホリドが日本の歌舞伎にたいへん興味をもち、自分の演劇にカブキの要素をとり入れようとしたことはあります。メイエルホリドの演劇は様式を強調した演劇で、セリフの調子もしぐさも全然非現実な誇張したものでしたから、理念的な内容という点では問題になりませんが、外面的にはカブキに似たところがあつたわけ⁽¹⁸⁾です。

理念的な内容という点では問題にならないとはどういう意味なのか、上演した作品の内容は当然歌舞伎とはまったく無関係で、ただ外面的に似たところがあつたというだけなのか。肝心なことを話してくれないもどかしさが残るが、湯浅はメイエルホリドの天才は認めるのである。「写実劇の退屈さ」というエッセイの中で、次のように語っている。

このごろよくメイエルホリド劇場でみた舞台のことを憶い出す。ピオメハニカといった理論のことは当時もよくわからず、いまもわからないままだけれど、やっぱりメイエルホリドはめつたにはない、天才的な芸術家だつたんだな、⁽¹⁹⁾と思うのである。

戦後だいが経つてから書かれたエッセイであるから、メイエルホリドの舞台を具体的に回想してくれないのが残念だが、意外なことにメイエルホリドのピオメハニカを能の演技と比較したりする。「能の動きとメイエルホリド」というエッセイである。

このメイエルホリドが唱えた「ピオメハニカ」の演技論の志すところは、つまりこうした幽玄の美ではなかったのか、と近ごろに思うのである。……モスクワにいてしばしばメイエルホリドのしばいを観、そのセリフや動きに人形的な非リアルのおもしろさを覚えたことを思い出す⁽²⁰⁾。

中条百合子はスターリンの第一次五カ年計画が始まったばかりのモスクワで、社会主義建設に共感する立場で舞台を観ているのが興味深い。だから、メイエルホリド演出の『検察官』は次のように見えるのである。

十九世紀の『検察官』の記念碑的内容を、ソヴェトの音で、ソヴェトの形で、社会主義建設にたずさわるソヴェト・プロレタリアートの社会的自己批判にたたきつけようとしたものだ。

実際、メイエルホリドの『検察官』をはじめ観るといい加減びつくりする⁽²¹⁾。

以下、中条は『検察官』の最後の幕切れの人形を使っただんまりの場面がどう展開されていくかを詳述していて、同時代の証言として大変貴重ではあるが割愛する。続いて、中条はメイエルホリドの舞台に見られる彼の才能を次のように要約する。

『検察官』の舞台に漂ったメイエルホリドの、底なしのデカダンスの肉感と、オストロフスキーの『森』の舞台の牧歌的朗らかな恋愛表現、哄笑的ナンセンスとの対照。又『D・E』の黒漆でぬりたくったような暗い激しい圧力と『吼えろ！支那』の切り石のような迫力との対照は、メイエルホリドがひととおりの才人でないことを知らされる⁽²²⁾。

この後、中条百合子はまだ誰にもハッキリ分らないことだが、と前置きしてメイエルホリドへの懸念を述べる。それはソ連の第一次五カ年計画、刻々と前進する社会主義の社会の現実と、メイエルホリドが独自性としている芸術理解の特色、つまり極端な様式化と構成派風な偏奇さ、誇張、一種の病的さなどが労働と互いに関係において発展してゆくのかという問題だと言う。歌舞伎の手法云々は一切出てこない。それどころか、第一次五カ年計画が着々と進展していくソ連で、メイエルホリド劇場はどこへ進んでいこうとしているのか、と疑問を呈して次のように書くのである。

五カ年計画とともにプロレタリア芸術が獲得しつつある唯物弁証法的なりアリズムと、メイエルホリドのややこけおどしの気味がなくもない様式化、そこにあるエクゾチシズムや誇張性とはどういう関係で発展するものだろうか。現代のソヴェト大衆が実感している文化の生活的な現実性と、その演劇的な表現者であり、鼓舞者であるべきメイエルホリド劇場のもっている特色とは、どういう関係をもっているものだろうか。メイエルホリドの「本当の道」がまだはつきりきまらないという理由は、ここに⁽²³⁾にある。

中条百合子は小説『道標』では、『南京虫』も『風呂』もこけおどしだったと最後には切り捨てる。湯浅芳子の言によれば、『道標』はフィクション三分に事実七分だそうだから、中条の発言は誇張ではないだろう。

例のメイエルホリドのこけおどしにすぎなかった。そして、メイエルホリドのこけおどしは、この場合ソヴェトの演劇の弱さとして現れかかっている。雪の凍っている並木道の間を、素子と櫛に合い乗りながら、伸子はひと晩つまらない芝居を観てすごした不満というにしては、こだわるところのあるいらだたしさのようなものを感じた。

『ここで社会主義があんなに象徴主義で扱われるなんて——』
伸子が腹立たしいような抗議を感じるのは、そこだった。⁽²⁴⁾

結局、中条百合子（佐々伸子）が手放して賞賛している舞台は『吼えろ！支那』だけなのである。

5

小山内薫だけではなく、メイエルホリドの舞台を観た日本人たちの観劇記や回想を見てきたわけだが、後の時代の演劇史の評価とは違って、メイエルホリドの新演出、名演出とうたわれた舞台に対して、同時代にそれを観た日本人たちの評価にはいささか辛辣なものがあつた。

ここで曾田秀彦が書いた「小山内の胸中に、メイエルホリドにたいする何かひっかかるものがあつたからではないか」という一節を再び考えてみたい。欧米の研究者が書いた文献でのみ知っていて、まだ一度も観たことがなかったメイエルホリドの舞台に大きすぎる期待を抱いて訪ソした小山内薫にとって、実際にモスクワのメイエルホリド劇場の舞台に観たものは、演目すべてではなかったにしろ、大きく期待外れだったのではないかということだ。だから、「モスコオ劇場の現状」でメイエルホリド劇場以外の劇場についてはモスクワで買い求めた演劇雑誌を使っていくだけでも（観に行かなかつた劇場についてまで）書いたのに、一番良く知っているはずのメイエルホリド劇場の舞台についてはあれしか書けなかつたのである。したがって、「日本芸術の夕」での講演で、東西演劇の融合と語つたのはメ

イエルホリドの舞台を直接指して言ったのではなかったと思うのである。

ここで「東西演劇の融合」ということを考え直してみたい。従来、東西演劇の出会いや融合という場合は、西洋演劇が東洋演劇の手法や考え方を学んで、彼らなりにそれらを取り入れることによって成立する演劇のことを指していた。その逆、つまり東洋演劇が西洋演劇の手法や考え方を学んで取り入れる場合は、融合とは決して言われなかった。これはなぜだろうか。

ロシアの演出家が歌舞伎を研究して、その手法を著しく利用すると東西演劇の融合だと言っているのであれば、小山内薫が歌舞伎の二世市川左団次と組んで、一門の歌舞伎役者を使って、イプセンやゴーリキーの戯曲を日本語に翻訳した台本を、写真を参考にして衣裳や髪を用意して、日本語で上演した舞台も東西演劇の融合ではないのか。なぜ今まで融合ではなくて、翻訳劇の上演だということになっていったのか。それは西洋演劇が日本演劇より優れているという先入見によるものであったと思われるのである。

さらに考えれば、西洋演劇が東洋演劇を研究して取り入れることが融合なら、そしてそれは日本の演劇人たちを多く赤面させてきたのだが、逆に東洋演劇が西洋演劇を研究して取り入れることもまた融合だと言えるわけで、そしておそらくそれは西洋の演劇人たちが見たら困惑させられるものだったろうと思うのである。相対化して考えてみれば、近代演劇は誤解にもとづくものであったとしても、相互にそうやって融合してきたのである。

小山内薫の胸中に、メイエルホリドに対して何かひっかかるものがあつたのだとしたら、多分そういうことだつたのではないかと推測する。『吼えろ！支那』や『検察官』の舞台に、「歌舞伎の手法の著しき利用を認めるとき、おそらく小山内は誇らしかったのではなく、困惑したのだらうと思われる。だから、歌舞伎の手法など目立っては使っていないかつたオストロフスキーの『森林』の舞台を観た日には、小山内は率直に次のように日記に書きとめたのである。

十二月一日

夜、メイエルホリド座にオストロウスキイの『森』を見る。メ氏の理論、この演出に最も明確なり。イリンスキイの⁽²⁵⁾技芸に感服。

第4章 メイエルホリド劇場の俳優たち

1

二〇一〇年の三月、早稲田大学の招きでモスクワ諷刺劇場の俳優・俳優教育家のアレクセイ・レヴィンスキイが来日した。演劇博物館の「メイエルホリドの演劇と生涯——没後七〇年・復権五五年——」展に合わせて、〈ピオメハニカ〉のワークショップを行い、そのデモンストレーションを見せてくれたのである。

これまで英語の演劇雑誌や文献でのみ知っていた（知った気になっていた）〈ピオメハニカ〉のエチュードを直に見られたのは、まさに感動と驚きであった。

デモンストレーションの内容は大きく分けて二つあった。

- (1) レヴィンスキイが師（メイエルホリドの弟子だった）から学んだ、一メートルほどの木の棒を使った各種の準備的エクササイズの実演（ワークショップの参加者たちも加えて）。
- (2) レヴィンスキイ独りで、またロシアの演劇大学で学んでいる日本人女子学生と組んでの〈矢を射る〉、〈平手打ち〉、〈胸に飛び乗る〉などのエチュードの実演。

静まり返った小野梓講堂の舞台上で実演される〈ピオメハニカ〉のエチュードを見ながら（感動でわれを忘れていた

のだが）感じたことが二つある。一つは、資料や文献の記述に基づいて自分で試しにやってみたときに比べて、動作のテンポが実に緩やかであったこと。もう一つは、エチュードの動きがダンスのようにリズムミカルでもなく、体操競技の演技のようにきびきびと分節化されてもいなく、日本の身体文化的に言えばゆっくりと「間」にあふれていたこと、である。

その動きの印象は、能の舞ともまた異なつて、衣裳を着けたら歌舞伎役者の動きかと思わせるものがあつた。動作と動作のあいだに「間」が存在して、それでいて個々の動作にははつきりとしたメリハリが付いていたのである。

メイエルホリドは二十世紀の初めから歌舞伎劇に多大な関心を寄せ、実際に研究して、その手法を自らの演出に取り入れた演出家だったから、彼が考案した俳優の演技訓練法（ヘリオメハニカ）の内容が歌舞伎の演技を思わせるものであつて当然だ、と早合点してはならない。彼はコメディ・デラルテも、中国の京劇も、インドのカタカリをも研究していたのである。それに彼は「本物」の正統的な歌舞伎劇を観たことがなかつた。彼は、巡業でロシアを訪れた川上貞奴の舞台や、休暇で訪れていたパリで筒井徳二郎一座の舞台を観たことがあつただけである。

2

メイエルホリド劇場の俳優たちの中で歌舞伎役者の演技に強烈な関心を示したことが分かっているのは、エラスト・ガーリンである。

一九二八年夏に松竹が派遣した二世市川左団次一行のソ連歌舞伎公演が終わつてから、河原崎長十郎ほか二名の若手は別行動を取つてドイツやフランスの劇場の舞台を観た後、モスクワに戻つてきた。このとき、パサージユ・ホテルに投宿していた長十郎を、歌舞伎の型の演技のいくつかを実地に指導して欲しいと訪ねてきたのがガーリンであつた。二人の通訳を務めたのが宮本百合子で、その実地指導の一部始終は彼女の小説『道標』第二部に詳しく書き留められている。

ビオメハニカによる演技の名手の一人であり、またメイエルホリドの古典の新演出ゴーゴリ作『検察官』（一九二六年初演）で主人公のいかさま師フレスタコーフを演じて、その縦横無尽の演技で観客を魅了したのが、このガリーンであった。

メイエルホリド劇場の俳優だったから、師匠と同様（その教えで）みな歌舞伎劇に興味を強く抱いていたのだと考えるのも、また早合点である。この『検察官』の上演には、メイエルホリドの妻で女優のジナイダ・ライフも、ライフが重用されるようになるまでこの劇場のプリマ女優であったマリヤ・ババーノヴァも、その他熟練の俳優たちが多く出演していた。その中で、歌舞伎劇の演技に異常なほどの関心を示したのは、どうやらガリーン一人だったようなのである。

ところが、ガリーンが長十郎に歌舞伎の型の演技の実地指導を乞うた一九二八年を最後に、彼ガリーンの名はメイエルホリド劇場の公演の配役からふつつり姿を消すのである。

一体、彼とメイエルホリドの間に何があったのか。ついでに言えば、ババーノヴァも同時期にメイエルホリド劇場の舞台から姿を消しているのである。⁽¹⁾

3

演出家の研究を長年続けてきておきながら、このごろ演出を研究するとは、つまりどういうことなのか確信が揺らいできています。演出家の思想（演劇論）を理解すること、その経歴（人生）を調べることに、上演を分析する（演出を構成している複合的な要素を捉える）こと、そんなことは当たり前のことで、それ以外の重要な何かを調べることが私には欠けていた気がするのです。その、ある重要な要素とはほかならぬ演出家の下で協働して演じていた俳優たちのことであった。彼らの考えや人生を知らなすぎたのである。

そのことに気づいたきっかけは前述したガリーンが河原崎長十郎に歌舞伎の演技の型について教えを乞いに訪ねた

という事実を知ったことであつたし、あと一つ、ロシア演劇に特有の（他国にも多分あるのだろうが）「工房」という考え方とその存在であつた。

メイエルホリドは他の演出家たちと比べて、自らの劇場を持つことに恵まれなかつた。ロシア十月革命後に教育人民委員会がネズロービン劇場を接収してできたロシア共和国第一劇場だったが、メイエルホリドはこの劇場を短期間で手放さなければならなかつた。モスクワに自らの劇場を持つのは、一九二〇年に教育人民委員ルナチャルスキーに呼び戻されて、教育人民委員会演劇局（略称テオ）の局長に任命され、〈演劇の十月〉というスローガンを掲げて演劇革命に乗り出し始めた、その後のことである。旧ゾーン劇場を改修して国立メイエルホリド劇場（略称ゴスチム）となるのは一九二三年のことだ。

ところが、その前年の一九二二年にメイエルホリドは国立高等演出工房（略称グヴィルム）という組織を国から認可されていたのである。⁽²⁾なぜこんなことを改めて振り返ってみるのかというと、メイエルホリド劇場の上演を支えて行くことになる俳優たちがどこから集まつたのか、さらに言えばメイエルホリドは俳優たちをどこから集めてきたのか、私は全く知らないままだったからである。

メイエルホリドが彼の自前の俳優たちを養成し鍛えたのは、このグヴィルム（国立高等演出工房）であつた。私は、これは単なる俳優学校のようなものだったと考えていた。ところが、そうではなかつた。「工房」とは、俳優だけでなく、舞台を創造するさまざまな職能が集まる〈場〉だったのである。ガーリンもババーノヴァもこの工房に参加した（形式上は入学した）俳優たちだったのである。

ロシア語で「工房」のことを「マスチェルスカヤ」と言う。この語は現在も使われていて、もっとも有名なのは演出家ピョートル・フォメンコ率いる〈フォメンコ工房〉で、劇場もこの名称で呼ばれている。ロシア国立演劇大学（ギチス）でクラスを持って指導に当たっていたフォメンコが、優秀な学生たちを率いて独立したのがフォメンコ工房で、それ自体独立した一つの劇団で、劇場を与えられている。だから、マスチェルスカヤを「工房」と訳すのは誤

解を招くかも知れない。(マスチエル)とはマスター(先生、師匠、巨匠)のことであり、マスチエルスカヤとはその先生を慕ってさまざまな職能の人々が結集した(創造の場)のことなのである。そこでメイエルホリドが開発したと宣言したのが(ピオメハニカ)であり、そこへたとえばガーリンはメイエルホリドに誘われて入ってきたのである。

4

一九二二年四月、国立高等演劇工房が新たに手に入れた俳優劇場で、クロムランク作『堂々たるコキユ』をピオメハニカで訓練した俳優たちを使って上演したとき、この工房の中心となった俳優たちはイリインスキ、ババーノヴァ、ザイチコフといった人たちであった。ガーリンはまだ舞台に立っていない。

ブローンによると、初年度の講座に入学してきた者のなかには、前述したババーノヴァ、ガーリン、イリインスキ、ザイチコフなど「のちにソヴィエトの演劇や映画を代表するようになる俳優や演出家にまじって、未来の映画監督セルゲイ・エイゼンシテイン、セルゲイ・ユトケーヴィチ、ニコライ・エックがいた」とある。後にメイエルホリドと結婚することになるジナイーダ・ライフも生徒の一人であった。ブローンはこれら生徒たちに共通していたのは、「その多くは労働者階級の出身もしくは兵隊あがりであり、革命前の芸術の伝統に烈しい反感を抱いていた。そのためであろうか、今やその弟子から(師)と仰がれるメイエルホリドによせる彼らの信頼には狂信的なところがみられた」(二二七―八頁)と記しているが、いささか疑わしい。

確かに彼らの多くは労働者階級の出身で(メイエルホリドはそうではない)、(演劇の十月)を掲げて華々しく登場したメイエルホリドの活動と名声に憧れ、彼を敬慕して工房に入学してきたし、彼に鍛えられてソ連演劇界を代表する俳優に成長した。だが、だからと言ってメイエルホリド劇場がスターリンの閉鎖命令を受ける一九三八年一月まで(師)と行動をともしたわけではなかった。

彼らは実にしばしば(師)と衝突し、(師)に不満を抱いて劇場を去っていたのである。その一例としてエラスト・ガイ

リンの場合を見てみよう。

5

エラスト・パーヴロヴィチ・ゲラーシモフ（ガーリンは芸名）は一九〇二年にモスクワ南東にあるリヤザンに生まれている。⁽³⁾父親は宮林署員であったから、労働者階級の出身である。ギムナジウム（小中学校）の生徒の頃から演劇や映画やサーカスを好んで観ていたと言う。

一九一七年夏、十五歳でリヤザン市民劇場に加わって演劇活動を始めている。一九一九年、赤軍に志願兵として入隊し、アマチュア芸術活動に俳優・演出家として参加する。同年十月にはモスクワに出て、赤軍第一アマチュア劇場の俳優となる。メイエルホリド演出の『曙』（ヴェラーレン作）を観、ニコライ・フォレッツゲルの講義「演劇の歴史と技法」を聴講したと言う。このモスクワでの日々をガーリン自身が次のように回想している。

劇場から劇場へ駆けめぐった。目を見開いて見た。よかった、何というものを見たことか！ 現代の若者には信じがたいだろうが、当時食うや食わずのモスクワに九十四の劇場が存在したのだ。……メイエルホリド劇場の『ミステリヤ・ブッフ』に参加したとき、われらアマチュア活動家に空から下りてきたものが見えたのだ。幕のないムキ出しの舞台、さまざまの色の平面、立方体、階段の寄せ集め——これらすべてがわれらを驚かした。上演の外に、演劇の公開討論に勝利しなければならなかった。タイーロフがメイエルホリドを攻撃し、メイエルホリドがタイーロフを攻撃する。そして、これらすべてが巨大な観客席に存在したのだ。

ガーリンは赤軍のアマチュア演劇活動（アジ・プロ演劇）の一員として〈生きている新聞〉のコンサートに出演して活動しながら、やがてメイエルホリドと出会うことになる。一九二二年のことである。

赤軍第一アマチュア劇場がクニヤジニン作『蜜湯売り』（ジエムチュージヌイ演出）を上演したとき、ある晩、メイエルホリドがベーブトフを伴って観に来たのである。

上演終了後、観に来ていたベーブトフが私を指さしてたずねた、「君は、多分、プロの俳優なんだろう？」。私は幸福感で顔が真赤になった。だが、それだけではなかった。メイエルホリドは出てくると、まっすぐ私に向かって言った、「若い人、君はもっと勉強しなければ、勉強しなければならぬ。僕らはまもなく演劇のコースを開設するから入りたまえ」。

メイエルホリドはこうやって各劇場の上演を観て回りながら、見所のある若手俳優を「スカウト」していたのである。

こうしてガーリンはこの年のうちに赤軍第一アマチュア劇場を辞めて、グヴィルム（国立高等演出工房）に入学するのである。メイエルホリドに見込まれて誘われただけあって、ガーリンの身体表現能力の高さには非凡なものがあつたことが窺われる。後年の回想の中ではあるが、ガーリンはビオメハニカによる訓練の目的は次のようなものであつたと表現している。

ビオメハニカの初歩の練習は、生徒たちにとっては、俳優の素材つまり自分の身体によってすべてを習得すべき課題の集合体（コンプレクス）だった。われわれは空間における自らの身体感覚の明晰さ、正確さが、自覚された中心のある運動が、静止状態においてさえ運動の結果としての身振りの自覚が、求められた。

さらに、ガーリンは自分の訓練がいかに群を抜いて上達したかをいささか自慢げにこう語ってもいる。

練習としてピオメハニカのいくつかの課題をやっていたとき、私には背中を離す能力がいくらあっても、するとメイエルホリドがいつものように言った、〈描写の特徴的なタッチを試しても良いのは第三教程でだ、今は、いいかね、みんながやっているようにやるんだ〉。

翌一九二二年からガーリンは工房で勉強しながら、もうメイエルホリドが演出した舞台に立っていた。『タレーレンの死』（スホヴォーロコブイリン作）と『大地は逆立つ』（マルチネ原作、トレチャコフ改作）である。ところが、一九二三年にエイゼンシュテインがプロレトクリト第一労働者劇場の演出家になると、この劇場へ移ってしまうのである。いつの時代でも若者には「本物の師」というのはなかなか見えないものなのか、自分たちの組織と企画を「これはおそらく、〈腐敗した演劇の泥沼〉で起こった最も意義ある出来事だ」などと自画自賛しているのである。

それなのに翌一九二四年、メイエルホリド劇場で『森林』（オストロフスキイ作）の新演出を観てびっくり仰天して、ガーリンは師の工房と劇場に戻る決心をする。

『森林』は予想された意外な出来事、〈お決まり〉の演劇に対する突然の一撃だった。……『森林』は新しい上演スタイルの誕生、新しいリアリズムの領域におけるメイエルホリドのたゆみない探求の成果だった。上演は観客のみならず、演劇生活全体に巨大な力で影響をおよぼしたのだった。

メイエルホリドは果たしてこの調子のいい若手俳優を許して、再び劇場に迎え入れたのか。彼は迎えたのである。メイエルホリドにとって、ネップ（新経済政策）期ソヴィエトの沸き立つような演劇繁栄の時代に、ガーリンのような才能あふれる俳優が不可欠だったのである。

この後、ガーリンはメイエルホリド劇場の黄金時代を主役俳優の一人として支えていくことになる。『トラストD・E』（エレンブルグ原作、ポドガエツキイ台本）、『委任状』（エルドマン作）、『ブブス先生』（ファイコ作）、『検察官』（ゴーゴリ作）、そして『知恵の悲しみ』（グリボエードフ作）と出演が続いた。そして、俳優として名声の絶頂期に師との危機が訪れるのである。

一九二九年、メイエルホリド劇場ではマヤコフスキイ作『南京虫』とセリヴィンスキイ作『第二の軍司令官』、二つの稽古が進行中であった。前者の主人公プリスイプキン役にはイリインスキイが、後者の主人公オコーンヌイ役にはガーリンが配役されていた。だが、五月、舞台稽古まで進んでから、役の解釈をめぐってメイエルホリドとの根本的な意見の不一致が起こって、ガーリンは退職願いを提出して退団してしまうのである。この後、ガーリンはレニングラード（一九二四年から）へ移って演劇と映画二つの世界で活動することになる。興味深いのは、退団後も巡業の際には『検察官』のフレスタコーフ役で加わって演じていることである。いかにメイエルホリド版『検察官』の魅力がガーリンの演技力に負うもの大であったかを証する事実である。

メイエルホリド劇場退団後、ガーリンは演劇の舞台では以前のような活躍の機会に恵まれなかった。彼は第二次大戦前から、また戦後は特に、映画俳優・監督として観客の記憶に残ることになる。

6

ソ連邦解体後十年が経って世紀が変わると、ロシアのテレビ界は二十世紀を回顧する連続番組をいくつか製作した。そのうちのひとつ、テレビ局（ロシア）で放送された「歴史の記録」でキャスターを務めたニコライ・スヴァニーゼの番組記録が二冊の本に編集されて出版された⁽⁴⁾。各年ごとに見出しに個人名が付されているのであるが、一九二三年が（メイエルホリド）である。その中で、メイエルホリド劇場の俳優たちに触れた一節に次のようである。

メイエルホリドの俳優たちを私たちは映画を通して知っている。イリインスキイ、サモイロフ、マルチンソン、スヴェルドリン、オフロープコフ、ゲルト、ツァーレフ、ジャーロフ、そしてガーリン。

メイエルホリドの死後何年も経ってから、エラスト・ガーリンがこう言っている。へああ、われわれはみんな何という無邪気な間抜けだったのか。もし誰か未来の鏡をのぞいて見た者があったなら!!⁽⁵⁾。

イーゴリ・イリインスキイは国立高等演劇工房の第一期生⁽⁵⁾で、オストロフスキイの『森林』の新演出で、旅回りの役者二人組の一人シャスリーフツェフ（幸福男）役を軽妙に演じ、「ロシアのチャップリン」と呼ばれて絶大な人気を誇った。

一九二五年に上演された『ブブス先生』（ファイコ作）で、「ブブス役を当て書きされていたイリインスキイが、芝居の中心に凡庸なライフを据えようとするメイエルホリドに異議を唱え、初日の直前に劇場を飛び出してしまった」（ブローン、二六四頁）が、三年後に説得されて劇場に復帰し、それ以後は劇場の閉鎖までメイエルホリド劇場で活躍を続けることになる。

問題は二番目に名前が挙がっていたサモイロフである。いったい誰なのか。ブローンの網羅的な研究書にも、一度も名前が登場しないのである。そんな名前の俳優が、しかも主役級でメイエルホリド劇場にいたのか。

実は、欧米や日本の研究者にもほとんど知られていないが、サモイロフという主役俳優が確かにいたのである。彼の人生は『マールイ劇場一七五年史』⁽⁶⁾に詳述されているので、それを引く。

サモイロフは一九一二年、サンクト・ペテルブルグに労働者階級の家庭に生まれている。読書家で演劇・美術の愛好家であった父親の影響を受け、青年時代からアレクサンドリンスキイ劇場やポリシヨイ・ドラマ劇場へしょっちゅう通って、時代の名優たちの演技に触れていた。ただ、彼の関心は絵画に向いていて、芸術アカデミーへ入学してブルーベリ、レヴィタン、セローフらに師事することを夢見ていたと言う。

人生の転機が訪れたのは一九二八年十六歳のとき、演劇志望の友人につき合って、俳優ホドートフの芸術スタジオの入所試験を受けたところ、入所を許可されたのは友人ではなく、サモイロフのほうだった。一九二九年中等学校卒業後はレニングラード芸術専門学校俳優科に入り、一九三〇年に卒業し、その年、レニングラード劇場のレオニード・ヴィヴィエンの俳優工房に入って、プロの俳優として活動を始めた。ヴィヴィエンは、革命前ベトログラード（一九一四―二四）で活動していたマイエルホリドとともに演劇スタジオを開設して若手俳優の教育と養成に当たっていた講師の一人で、言わばマイエルホリドの同志であった。

一九三四年、マイエルホリド劇場がレニングラード巡業に訪れた際、マイエルホリドは同志ヴィヴィエンの劇場の上演を観に訪れ、出演していたサモイロフに目を止め、彼の劇団へ若い主人公（ヒーロー）役で移籍しないかと招いたのである。そのときのサモイロフの気持ちだが、同書に次のように表現されている。

ヴィヴィエんと青年たちの集団、若手劇団の団結精神と別れることがいかに辛いことであったにしても、すばらしい自分の生まれ故郷の都市と家族を後にして去ることがどんなに辛かったにしても、マイエルホリドと一緒に仕事をしたいという願望は抑えがたいものだった。

モスクワへ移ってひと月はマイエルホリドの家庭に同居して、訪れる多くの優れた芸術家たちと交際した。「マイエルホリドは慎重に生徒に教育を施し、彼の知性と感性を豊かにした」とある。

サモイロフはオストロフスキイ作『森林』のピョートル役でマイエルホリド劇場にデビューした。マイエルホリドは彼の才能の本質に、英雄的役割に向いた際立った気質と適性を鋭く感じ取って、夢中になって彼を厳しく育てた。マイエルホリドには自らの気に入った俳優を偏愛する傾向が強かった。これぞと見込んだ俳優には自ら実地に演じて見せて、集中的に育てたのである。その他大勢の俳優たちには見向きもしなかった。この傾向、習癖は終生変わら

なかったようである。

サモイロフにとって、モスクワの演劇生活は刺激に満ちあふれた充実したものだったようである。同書の記述を引き写す。

若き俳優は勤勉でやる気があり、粘り強い弟子であることが分かった。彼は稽古で師の天才的な実演に学び、自分の仲間や同僚の中で学び、根気強くビオメハニカをマスターした。創造的に何でも知ろうとする俳優は、モスクワの演劇生活に没頭した。

メイエルホリド劇場での最後の役は、一九三七年、革命二十周年を記念して上演されるはずであった『ある人生』の主人公パーヴェル・コルチャーギン役であった。この作品は社会主義リアリズム文学の傑作と評されたニコライ・オストロフスキイ（『森林』の作者とは別人）の長編小説『鋼鉄はいかに鍛えられたか』を原作としたもので、演目に非難を浴び続けた劇場の起死回生の演目となるはずと期待されていた。サモイロフの演技は、現代的英雄を舞台に具現化する方法の点で、俳優による創造の根本だと言われた。原作者との肖像的一致を避けていたにもかかわらず、サモイロフ演じるパーヴェルを観た作者の母は、「不屈の意志を持って熱しやすい」ところが息子にそっくりだと評したと言う。

残念なことに、翌一九三八年一月メイエルホリド劇場に閉鎖命令が出されたために、観客はこの上演を観ることができなかった。劇場が閉鎖された後、サモイロフはイリンスキイとともにマールイ劇場へ移籍した。マールイ劇場では「フォルマリストがやってきたぜ」という揶揄を耳にしないわけには行かなかった。彼はこの辛い出来事を苦しみ、そして耐え忍ばねばならなかった。

同書の後に続く記述は、ロシア・リアリズム演劇の牙城マールイ劇場の『一七五年史』として読めば、異例の表現

である。

マイエルホリドの名前はサモイロフにとって神聖なままに残った。師のそばにいた四年間は、俳優という職業と自らの個性を密度濃く習得する時代となった。天才的演出家の人間的かつ創造的な大きな影響を受けて、サモイロフは彼の遺訓を永久に自分のものとした。絶え間ない創造的革新、喜びにあふれ靈感に満ちて稽古をし、創造すること、人生に学び知的に成長し、向上すること——芸術家の歩む道は果てしがない。

一九三七年、サモイロフはドブジェンコ監督と出会って映画俳優としての才能をも見出され、「その眼に高潔な知性と崇高な感情を感じ取られる」俳優として映画界のスターになっていくのだが、その先はもう追う余裕がない。

少し前に、マールイ劇場のことを「ロシア・リアリズム演劇の牙城」などという陳腐な形容句を用いてしまったが、それにはわけがある。イリインスキイといい、サモイロフといい、マイエルホリドの下でビオメハニカをマスターし、魅力あふれる身体表現能力を駆使して演じていた俳優が、マールイ劇場のリアリズム演技にすぐに溶けこみ、この劇場でも成功どころか看板俳優になることができたのはなぜなのか。その理由をこれから考えてみなければならぬ。この後、二人はともに芸術家の最高位、ソ連邦人民芸術家の称号を得て、イリインスキイは芸術監督に、サモイロフは附属シチエーピン演劇大学の学長に就任するのである。

7

レヴィンスキイのことから始めたこの章をやはりレヴィンスキイで締め括りたい。モスクワ諷刺劇場へ入団した彼は、名前だけ知っていた「ピオメハニカ」に興味を抱いて、いつか教わってみたいものだと思っていた。そのことを劇場の同僚に話したところ、この劇場にかつてマイエルホリド劇場の俳優だったニコライ・クストフという人がいる

と教えられた。仲間を誘ってクストフに頼んだところ、個人的にでいいのなら教えてあげると言われたのだそうである。未だメイエルホリドの名は公にするには危険であったのか。

こうしてレヴィンスキイは、言わばメイエルホリドの孫弟子として、クストフからピオメハニカを習得することになったのである。

モスクワ諷刺劇場はモスクワ市内の北、サドーヴァヤ環状道路に面して建つ人気の大劇場であるが、その東隣りに建っているチャイコフスキイ・コンサートホールはかつてメイエルホリド劇場があった場所である。一九三三年、メイエルホリド劇場は画期的な構想の新劇場へ生まれ変わる事になって取り壊された。だが、基礎工事が完成した段階で工事は中止になり、結局設計変更されて現在のコンサートホールとして完成された。現在、このホールに入っても、往時をしのばせるものが（メイエルホリド・カフェ）だけであるのが何とも寂しい。

第5章 メイエルホリドの俳優教育——ビオメハニカ再論——

1

「ビオメハニカ」とは、英語で言えばバイオメカニクスのこと。運動する人間の身体の骨格や筋肉の動きを科学的に測定、計量する手法のことである。現在では、スポーツ競技選手のウェアやシューズを作成するメーカーのロゴにまでなっている。したがって、そこに秘密めいたものは何もない。

だが、ビオメハニカの前にロシア・ソ連の演出家メイエルホリド（一八七四—一九四〇）の名を冠すると、この言葉は十分秘密めかしたニューアンスを、かつては持っていた。ビオメハニカが国に紹介された大正後半から昭和初期には特にそうであった。

メイエルホリドはロシア十月革命後の一九二二年六月、新しい社会に適合した新しい俳優訓練法を開発したと宣言し、それにビオメハニカと名づけ、そのデモンストレーションを行った。それに先立つ四月には、彼のロシア共和国第一劇場でビオメハニカによる演技を用いた演出『堂々たるコキユ』（クロムランク作）を上演していた。

現存する、その当時の舞台写真を見ると、それはサイレント映画のワン・シーンのようにも、サーカス・アクロバット芸のひとつまのようにも見える。どちらにしても、それは従来までの舞台俳優の演技のようには見えないのである。十月革命後にかの地を訪れた欧米の研究者やジャーナリストたちは、ロシア共和国第一劇場の舞台に、ビオメハニカを用いて縦横無尽に繰り広げられる俳優たちの演技を観て、これを演技創造における人間機械論の実現に相違ない

と勘違いした。

アルマ・ローによれば、そうした観察を最初に報告したのは英国の作家ハントリー・カーターであったという。⁽¹⁾カーターは、『堂々たるコキュ』の舞台を観て、ピオメハニカについて次のように書き記した。

ピオメハニカは事実、構成あるいは機械理論を俳優に応用したものである。俳優は多くの部品から組み立てられたすばらしいエンジンであると想定されている。演劇の新たな問題は、ピストンやシリンダーに喩えられる筋肉や腱をもったこのエンジンをいかにフル回転させ、最大生産能力を産出させ、さらに脳から送り出され、脊椎と神経組織を通して送られた信号に従って、正確な意味を伝達するかということなのである。⁽²⁾

ピオメハニカは、メイエルホリドの宣言によれば、ソビエトという新しい国家と社会に適合しうる、新しい演劇——革命的演劇——の土台なのであった。そして、未来の芸術は次のようなものにならないのである。

新しい階級によって、気晴らしの手段としてだけでなく、労働者の労働パターンに対して何かしら「有機的で不可欠な」ものとして実用化されるべきである。われわれの芸術の形式のみならず、方法もまた転換しなければなら⁽³⁾ない。

メイエルホリドが語る革命的演劇のイメージは、新たに出現した機械時代に見事に合致しているかのようなのである。カーターはさらにレポートを続ける。

ピオメハニカの諸法則は、人間に関する生理学的な構造研究に基づいて確立されている。そのシステムの目的は、

人間の身体組織のメカニズムと法則とを理解し、それらを完璧に用いることができるような人間を創り出すことにある。このシステムは、それによって身体の各々の動きが差異化され、十分な表現力を持つようになる分析の原理を作り上げた。ビオメハニカは、人間の身体の力学に関して無視を決めこんでいる演技の情緒理論に取って代わり、科学的に技術を教育するという形で、俳優の知性を鍛え、スポーツによってその身体を発達させ、そしてその精神と身体のキーボードを完全に所有し、自らの職業に品位を加えられるような、組織化された俳優を生み出すのである。⁽⁴⁾

カーターのレポートを読んだ一九二〇年代の演劇人たちは、メイエルホリドのビオメハニカを、ロシア十月革命が生み出したもう一つの革命——演劇革命——の産物で、俳優の身体の表現能力を最大限度に開発させうる魔法のような演技創造システムであると思いついたのである。

だが、いかにメイエルホリドが演劇革命(演劇の十月)をスローガンに掲げて、新たな演劇様式の確立に邁進していたとしても、何の土台もないところから出発することなどできなかったはずなのである。そして、往々見逃されていることであるが、カーターはこのビオメハニカと名づけられたシステムが、革命前から続けられていたメイエルホリドの演劇の諸実験から得られたものの集大成であることを見抜いてもいたのである。

ビオメハニカの原理は、最初メイエルホリドによって彼の演劇スタジオで適用された。⁽⁵⁾ これらの原理をもつシステムは、コメディ・デラルテ時代のイタリア喜劇の俳優についての研究の成果である。

メイエルホリドのビオメハニカは、カーターが見抜いたように、科学的なシステムであるかのような外面とは裏腹に、彼が革命前の一九一三年からペテルブルグ(一九一四年からはペトログラード)の彼の演劇スタジオで生徒(若

手俳優) たちを相手に展開し続けた俳優教育システムの中から生み出されてきたものだったのである。そうしたシステムになぜ彼はビオメハニカなどという、演劇とは一見無縁な名称を付けたのか。その理由をロバート・リーチは、

一九二一年にモスクワへ移ってから、彼の演劇工房は学校として彼自身の劇場の付属となった。彼のシステムは、より統合され理論的に正当化された基礎を必要としたために、彼はそれに実にソビエト的な、しかし不適切な、身体(6)の技術との結び付きを暗示する「ビオメハニカ」という名を付けたのである。

と説明しているが、「より統合され理論的に正当化された基礎」とは何なのか、「実にソビエト的」とはどういう意味なのか。

マイエルホリドには、演劇革命(演劇の十月)を成功させるために、彼の俳優教育課程、演技創造システムに社会主義的で科学的な装いをこらせる必要があったのである。

だが、その「必要」を説明する前に、彼は革命前に演劇スタジオでどんな諸実験を行っていたのか、また彼の俳優訓練課程とはいったいどのようなものであったのか、を見ていくことにしよう。

2

マイエルホリドの演劇スタジオは、それがあったボロジンスカヤ街という地名を付けて呼ばれるが、そこで行われていた俳優訓練には大きく言って三つのポイントがあった。

一つは、イタリア喜劇コメディア・デラルテに代表される各国(洋の東西を問わず)の民衆演劇を研究して、そこから様式的演劇の本質を汲み出してくること。次に、俳優の身体を鍛え、その表現能力を最大限に発揮できるように訓練すること。そうすることで俳優の身振りと心理の乖離という問題を解消すること。そして最後に、近代演劇を束縛

し続けてきたリアリズムとナチュラリズムからあらゆる面で離脱すること、であった。これら三つの側面を同時に進
行させていたのである。

それでは、実際に一九一六―一七年のスタジオのプログラムと一九二二年の演劇工房のカリキュラムを挙げて、メ
イエルホリドが生徒に俳優たちをどのように教育していたかを見ていくことにしよう。

まず、一九一六―一七年のプログラムには以下の十三項目が研究テーマとして掲げられている。⁽⁷⁾

- (1) ミメーシス…その最高レヴェルでは仮面。その最深レヴェルでは、喜劇的、悲劇的および悲喜劇的グロテスク。
- (2) 名優たちの特徴、演技の工夫および彼らが演じていた時代の分析。
- (3) 一八三〇、四〇年代のロシア戯曲（プーシキン、ゴーゴリ、レールモントフ）の分析。
- (4) モリエール、シェイクスピアなどの演劇的革新における民衆演劇の影響。
- (5) サークラスと演劇。
- (6) カルロ・ゴッツイ伯爵とその劇団（コメディア・デラルテ）。
- (7) スペイン演劇。
- (8) ヒンドゥー戯曲『カーリダーサ』のコンヴェンション。
- (9) 日本および中国演劇の舞台と演技のコンヴェンション。
- (10) クレイグ、メイエルホリド、エヴレイノフ、コミッサルジェフスキー、ダルクローズらの最新の演劇理論。
- (11) 演劇における舞台装置家と演出家の役割。
- (12) 他の演劇流派のプログラム。
- (13) 船上訓練と比較した演技訓練。

かなり内容豊富なプログラムであるが、本稿で注目したいのは俳優教育における身体面、特に身振りと心理の乖離の解消を狙った身体表現の側面である。そこで、(1) 仮面、(5) サーカス、(6) コメディ・デラルテに着目してみる。

マイエルホリドのスタジオでは、実際に仮面を着けて行うパントマイムが教えられていたが、訓練はエクササイズと呼ばれた短い動作から教えられ、ついでそれが発展させられたエチュードへと進み、そしてパントマイムで完成するようにになっていた。

コメディ・デラルテの登場人物たちはみな類型である。道化アルレッキーノも、好色な老人パンタロンも、娘コロンビーナもみな劇中の役柄(セット・ロール)である。各人物に特有な動作や身振りがある。生徒たちは仮面を着けることで、変化をこうむりやすい感情や情緒を排除して、仮面に特有な態度や精神状態を固定して表現することを学んだ。各人物の動作に固有のリズム・パターンがあり、相手役のリズム・パターンとの相互関係を取り、相互作用を感じながらエチュードを行っていくことになる。このパターンを生徒は次々に学んでいくのである。

マイエルホリドにとって、俳優の演技とは「舞台の運動」(scenic movement)であり、身振りという記号を用いての相手役とのインタープレイであった。モスクワ芸術座の創立メンバーでありながら、その心理的リアリズムの演技とナチュラリズムの演出を徹底的に拒絶したマイエルホリドには、演技の本質はリズムであったようである。先述のリーチは、その点を次のように言う。

マイエルホリドの舞台の運動は、彼の仕事のこの時期、すべての実験をカバーしていたし、また舞台上にグロテスクな対位法(ポリフォニー)を創り出した。

だが、練習はリズムという考え方——テンポのリズムと空間のリズム——に焦点を当てていたと言えるだろう。彼の生徒の俳優たちは、さまざまに即興して、身体の敏捷さと舞台上の相手に対する身体の反応性(空間的リズム)

を発達させ、それから彼が「音楽性」と呼んだもの（テンポのリズム）を発達させた⁽⁸⁾。

それでは、以上を一九二二年のカリキュラムと比較してみよう。この年から彼のスタジオは、国立高等演劇工房と名称を変えていた。この演劇工房は、二カ年各三学期制、カリキュラムは七コースに分かれていた。まず、第一学年である。

- I 運動コース
 - 1 解剖学および生物学基礎
 - 2 ダンス
 - 3 体育による運動訓練
 - 4 ビオメハニカ
 - 5 言語運動
 - II 言語コース
 - 1 発声と呼吸
 - 2 話法と欠点矯正
 - 3 韻律学
 - 4 散文システム
 - III 劇文学コース
 - 1 詩論入門
 - 2 劇文学分析
 - 3 理論とビオメハニズム
 - IV 初等技術コース
 - 1 初等数学、画法幾何学、射影画法
 - 2 素材技術
 - 3 造形解剖学
 - 4 上演用素材の分析
 - V 音楽コース
 - 1 リズム体操
 - 2 初等音楽理論
 - VI 技術コース
 - 舞台上演の基礎
 - VII 社会科学コース
- 必修科目

次いで、第二学年である。この学年には、舞台演出部門という名称が付されており、第一学年が演技コース、第二学年が演出コースとおおまかに分けられていたようであるが、後者にも当然身体表現の課程は組み込まれている。

I 運動コース

- 1 ダンス
- 2 体育による訓練
- 3 ビオメハニカと言語運動
- 4 音楽の身振りとパントマイム

II 言語コース

- 1 舞台上の言語
- 2 韻律学
- 3 散文システム

III 劇文学コース

- 1 理論とビオメハニズム
- 2 劇文学分析
- 3 ロシア演劇
- 4 中国演劇
- 5 日本演劇

IV 初等技術コース

- 1 数学、画法幾何学と射影画法
- 2 光学と舞台照明
- 3 技術と素材研究
- 4 舞台造形の要素分析

V 音楽コース

- 1 和声
- 2 形式理論

VI 技術コース

舞台上演の基礎

VII 社会科学コース

必修科目

一九一六―一七年のプログラムと比較すると、以上のカリキュラムは大幅に変更されているように見えるが、前者

の仮面、サーカス、コメディア・デラルテが統合されてビオメハニカと名づけられたと考えれば、舞台上演の技術面と音楽面が新たに付け加えられただけであるとも言えるだろう。

ソビエト全土に広がっていた、二万五千とも数えられたアマチュア演劇グループの指導者を養成するには、そうした技術面の教育が欠かせなかったし、また要請されてもいたのである。

新たにビオメハニカと名づけられた身体表現システムの練習は、エクササイズ―エチュード―パントマイムから、エクササイズ―エチュード―演技へと発展させられた。両者の違いは、コメディア・デラルテの類型的な人物からアンプリア・アクチョーラ (Amplia Aktiora) と名づけられたもの変わったことである。アンプリア・アクチョーラとは、俳優の役柄 (セツト・ロール) という意味である。男女のおの十七種類の役柄 (恋人、悪党、中傷者、洒落者、親友、ほらふき、陰謀家、道化、など) があり、それぞれ二タイプずつ、顔や体や動作の特徴が指定されていた。⁽⁹⁾ イタリア喜劇の仮面的な人物から同時代の社会的な仮面的な人物に変更されたのである。

3

ビオメハニカは決して曖昧でも魔術的でもない。それは俳優に、(1) バランス、(2) リズム意識 (空間とテンポ双方の)、(3) 外部刺激に対する感応力を要求し、鍛える目的で考案された、十三のエチュードから構成されていた (革命後には二十一に増加している)。その目的はメイエルホリド劇場の俳優であったイーゴリ・イリンスキーが記憶する、メイエルホリドが俳優に与えた言葉によれば次のようなものであった。

諸君はあらゆる状態における諸君の身体を知らねばならない。そうすれば諸君は身体がどんな効果を生み出しているかを正確に知ることになるのだ。⁽¹⁰⁾

メイエルホリドはこうした俳優の能力を、〈自己の鏡〉または〈内なる鏡〉と呼んでいたそうである。俳優はこの能力を保持し、コントロールするために、与えられた状況のリズムと自らの身体のリズムとの関係を理解し、的確に把握して身体的に表現する訓練を絶えず自らに課していたのである。

ビオメハニカの十三のエチュードには、次のようなタイトルが付けられていた。

- (1) 弓矢を射る
- (2) 石を放り投げる
- (3) 顔へ平手打ち
- (4) 短剣で刺す
- (5) ピラミッドを造る
- (6) 足で蹴る
- (7) 胸に飛び乗る
- (8) 体重を落とす
- (9) 馬と騎手
- (10) つまづく
- (11) 袋を運ぶ
- (12) 背面から飛び降りる
- (13) サークル

各エチュードをやる前と終わった後に行われたのが〈ダクチリ〉と呼ばれたエクササイズであった。ダクチリとは

ロシアの韻文詩の韻律の一つで、強弱弱または長短短の歩格のことである。ダクチリは身体の感応力を高めるために、全身の緊張と解緊張を瞬時に行うエクササイズで、次のような運動である。

両足を三十センチ離して、しっかりと、しかしリラックスして立つ。両腕は脇に、頭はまっすぐに、顔は正面。エクササイズは休止なく、しかしテンポは変化しながら、初めはゆっくり、次第にスピードを増して行われる。

- 1 両腕を身体の前方向後方へ、大きな弧を描いて振る。膝は曲げ、胴を前傾させ、頭は前方へ。
- 2 両腕を真っ直ぐにしたまま後方から前方へ、そして頭上へ振り上げる。膝は伸ばし、両足はしっかりと踏んだまま。
- 3 肘を曲げて、両腕を胸の前にまっすぐに下ろす。胴体は前傾し、頭が傾く。
- 4 両手が単蹠部そけいの高さきたたら、両手を二度強く打ち合わせる。
- 5 両手を打ち合わせた直後、身体は上体を真っ直ぐにする。肘は曲げ、両手は胸のところ引き上げ、頭を持ち上げる。
- 6 身体を再び曲げ、頭は下を向き、肘は伸ばし、両手が下がり、再び単蹠部そけいの高さきたたら、両手を二度強く打ち合わせる。二度のすばやい両手の打ち合わせの効果はどちらもその後続く。
- 7 最初のスタンスでリラックスする。

このダクチリは、自らの身体に瞬間的に緊張を集中させ、そしてその直後に解緊張させるのを繰り返すことで、身体に意識が集中し、反応できるようにするのが目的であった。言わば、自在に身体を開き、閉じることができるようにするのである。

それではエチュードが実際にどのような行われたか、(3) 顔へ平手打ち、を例に挙げて運動を分節化してみよう。

- 1 二人の俳優が約九十センチ離れて、向かい合って立つ。両足を揃えて立ち、身体はわずかに右に向いている。爪先立ちしているので、踵は床から浮いている。肩が上がり、胴と頭は前方へ傾いている。膝と腕は鈍角に曲がっている。
- 2 俳優はともにダクチリを行う。
- 3 第一の俳優は左足を、右足の真ん前に置く。左足は右足と直角に置かれる。上半身を右にねじり、顔を相手のほうへ向ける。膝を曲げて前方の左足に体重をかける。相手は左足を右足前方約十五センチのところに踏み出す。相手の胸は元の位置から右直角に向いている。
- 4 両者は同時に上体を後ろに反らして体重を右足に移す。第一の俳優は手を開いて右腕を上方に伸ばし、左足がほとんど床から離れるまで右足に体重を移す。
- 5 第一の俳優は身体の右側に大きな円を描いて右腕を回しながら、体重を左足に移しながら身体を左向きにねじる。相手も前方左足に体重を移して中央へ寄る。
- 6 相手は、第一の俳優の上方にある手がゆっくりと近づくのにしたがって、頭を右に傾ける。
- 7 第一の俳優はすばやく左手を相手の顔の右側下に投げ出す。彼は右腕を振り下ろし、自分の右手で左手をたたいて打撃音を作り出す。
- 8 この音で、1の位置に戻り、相手と役割を交換してもう一度繰り返す。

このエチュードは、動作のテンポを変えながら相手との相互関係を図ること、バランスを取るための足と下半身の運動の用い方、身体の右側、左側の区分を意識すること、音の刺激に対する反射的感応力の開発、などを目的にして

考案されている。

4

ビオメハニカはエチユード群から構成された俳優の身体訓練法として、ロシア十月革命前に開発されていた。それが革命後は、革命的演劇に携わる若手俳優に最低限必要な舞台での運動を効率よく、かつ短期間で教えるという目的で再編成され、そして「ソビエト的に」、「不適切に」ビオメハニカと名づけられたのである。

それは、なぜ不適切な名称であったのだろうか。ビオメハニカを構成したエチユードは、ここまで見てきただけでも理解できるように、心理的リアリズムの演技とは対極にある、スタイル（様式）のくつきりとした、俳優の活発かつ敏捷な身体表現の魅力を前面に押し出した演技を可能にするために開発されたシステムだったからである。本来、社会主義社会の実現や国家建設とは縁のないものだったのである。それを、一九一八年以来のポリシエヴィキであったメイエルホリドは、アジプロ演劇を媒介にして両者を結び付けようとした。

一九二二年はネップ（新経済政策）の時代であった。内戦で荒廃した国土を復興させ、飢餓状態を乗り切るために、あらゆる手段が導入された。一時的に資本主義の市場原理が導入された。そのひとつがレーニンの呼びかけたテーラー・システムの導入であった。

レーニンは一九一八年に次のような演説をして、その導入を呼びかけていたのである。

働くことを学ぶこと——ソビエト権力はこの課題を全面的に民衆に対して提起しなければならない。この点における資本主義の最新の成果であるテイラー・システムは……ブルジョア的な搾取の洗練された残忍さとともに、また労働の際の機械的な動きを分析し、無駄な不器用な動きを追放し、きわめて正確な仕事のやり方を作り上げ、もつとも優れた算定と管理の制度を導入する、といった事業で多くのきわめて豊富な科学上の成果もその中に併せ持つ

ている……社会主義が実現できるかどうかは、われわれがソビエト権力およびソビエト的管理組織を資本主義の最新進歩と結びつけることができるかどうかということによってこそ決定されるのである。ロシアにおいてテイラー・システムの研究と教授、その系統的な実験と適用を始めなければならぬ。（『ソビエト権力の当面の任務——「テイラー・システム」について——一九一八年）

レーニンはテイラー・システムが資本主義的な工場労働者の搾取の手段であることを充分に承知の上で、ソビエト社会へのその導入を呼びかけたのであった。それほどにソビエトの労働者の労働生産性は余りにも低かったのである。メイエルホリドはこのテイラー・システムを、あろうことか劇場に導入しようとした。劇場を工場に、俳優を労働者に見立てたのである。そうすることで、演劇もまた社会主義国家建設に資することができるかと確信したのであろう。

テイラー・システムとはフレデリック・ウインスロー・テイラーがアメリカで一九一〇年代に考案した工場生産の科学的管理法であった。テイラーは、工場生産と労働実態に蔓延していた生産の非効率性を改善するために、（１）時間研究、（２）差別的出来高給制度、（３）職能的職長制度によって工場の全体的管理を行うべきであると見た。

時間研究を可能にし、またそれによってその後の労働管理をするものとされたのが課業管理である。これは労働力を有効利用するために、時間を基準にして作業過程を管理することである。課業とは、そもそも労働者の行うべき一日の公正な作業量のことをさすのであるが、テイラーは工場の平均的労働者よりも一段高度な技術と能力を持つ労働者を標準として、課業を形成する各作業過程における平均的作業時間を計測し、これを標準作業時間とした。また、テイラーが言うところの課業の概念には、労働者が継続して適正に反復し、かつ健全な生活を行うことができる最善の一日の作業量という意味が含まれていた。したがって、これは課業を基準量（ノルマ）とした労働管理であった。

経験と主観を排除し、時間研究を中核とした作業の科学によって、科学的に課業を決定し、それによって経営管理者が作業管理を実現できるようにしたのである。

メイエルホリドは劇場―工場、俳優―労働者、演技―労働というアナロジーを用いて、このテイラー・システムを演劇の世界に導入しようとした。彼は本気で、この方法によって演劇を社会主義化できると考えていたようである。その証拠に、上演台本に沿った時間研究の記録（クロノメトロジー）が残されている。

現在では、演出助手がストップウォッチを持って各場の上演時間を計測して、全体上演時間を計算し、大幅なズレが出た場合にはその原因を探るのは常識になっているが、これを演劇の世界で最初にやりだしたのがメイエルホリドであった。

メイエルホリドはジオメハニカを科学的な俳優訓練法であるばかりでなく、上演方法（演出方法）にもしようとした。彼の頭の中では、俳優の身体訓練と演出と上演は一体のものであったようである。

5

俳優の演技における身振り⁽¹⁾と心理の乖離を解消するために、メイエルホリドはジェイムズ・ランゲ理論を援用したとされている。

これは、アメリカの心理学者ウィリアム・ジェイムズとデンマークの生理学者カール・ランゲとがおのの独立に相前後して一八八四―八五年に提唱したもので、情緒末梢起源説と呼ばれている。彼らは次のように主張した。

これまで情緒の表出と見られてきたものは原因であって結果ではない。つまり、ある外部刺激に対する反応が原因であって、その結果として情緒が起るのである。情緒とは、ある対象、事態への反応によって起る血管や身体局部における変動と、それに基づく有機的感覚から成り立っている。これが情緒なのである。

この説に従えば、「悲しいから泣く」のではなく、「泣くから悲しい」のであり、「怖いから逃げる」のではなく「逃げるから怖い」のだ、ということになる。通常理解されている、感情―反応の因果関係のまさに逆が、人間の行動には起こっているということである。また、特定の情緒には特定の身体的変動が対応すると彼らは見ていた。

しかしながら、情緒とは何かという点になると、両者ともそれをある意識の状態と理解しているだけである。このジエームズ・ランゲ理論の当否は、今に至るまで未決着のままである。

ここでメイエルホリドがビオメハニカを開発した目的の一つに挙げていた、「反射的感応力」の育成という点にも一度戻ってみる。彼によれば、俳優は外部から指示された課題（外部刺激）を感情、動き、言葉で表現する能力を備えており、これが反射的感応力なのである。この外部から指示された課題が、俳優自身の心理過程で作り出された対象や動機である場合、つまり俳優が自分自身に指示する場合、それへの反応は心理的なアプローチとなる。これがスタニスラフスキーのシステム、俳優の内面的・心理的なアプローチである。それに対して、ビオメハニカは外部、すなわち俳優の身体の動作や身振り、また演出家の指示に、彼の心理―感情が反応するように訓練する。

スタニスラフスキーが〈内から外〉のアプローチを取るのに対して、メイエルホリドは〈外から内〉のアプローチを取る、と言われるのはこのためである。しかし、身体と感情は本来、相互に複雑に関連し合い、反応する関係にある。理論は数多くの実践を単純化したものであるとするならば、スタニスラフスキーとメイエルホリドは両者の理論が示しているほどにはかけ離れてはいなかったように思われる。

メイエルホリドは終生師であるスタニスラフスキーに対する敬意を失わなかったし、またスタニスラフスキーは死の少し前、「メイエルホリドのことをよろしく頼む。彼は私たちの劇場、いや演劇における私の唯一の後継者だ」と語ったと伝えられる。

スタニスラフスキーは晩年、若手俳優の教育の現場で「身体的行動」と呼ばれた方法を採用していた。これは、俳優にある状況を与えて、まず動くこと、行動することを命じ、その際の台詞や心理は後回しにする方法であった。スタニスラフスキー版の〈外から内〉へのアプローチであったと言えるだろう。

スタニスラフスキーとメイエルホリドの決定的な相違は両者の拠って立つ演出のスタイルの違いであった。前者はリアリズム演劇であるのに対して、後者は非リアリズム演劇であったのである。

俳優はビオメハニカで訓練する場合、反射的感応力を表示するプロセスに伴う三段階の「演技のサイクル」を意識するように求められた。これは、意図―実現―反応からなるサイクルで、第一の意図の段階で俳優は、劇作家（上演台本）、演出家あるいは俳優の自発性によって外から指示されたものを頭で考えて自分のものにする。第二の実現の段階では、意志を働かせて身体と声で反射的に行動し、最後、第三の反応の段階では、意志的反射を弱めて、新たな演技のサイクルへの準備をするというものであった。

この演技のサイクルは、明らかにテイラー・システムの「労働サイクル」に倣って作られたものである。労働動作の目的―実行―完成―休息のサイクルを演技の実際やエチュードの稽古に当てはめたもので、エチュードとエチュードの間にはおのおの十五分間の休憩がはさまれていたからである。

メイエルホリドの演劇へのテイラー・システムの導入は以上見てきたように徹底していた。彼はその導入の意図を次のように正当化している。

テイラー・システムの方法は、いかなる労働形態に対しても最大生産性の目的を持っているのとまったく同じ方法で、俳優の活動に適用できるであろう。⁽¹³⁾

だが、実際の舞台上に展開されるビオメハニカを用いた俳優の演技には、労働者の労働とのアナロジーを感じさせるものはまるでなかったのである。一九二二年十月に行われたビオメハニカのエチュードの二度目の公開上演を観た批評家イッポリト・ソコロフは、それらのエチュードに当然予想された労働動作が一片たりとなかったのを観て、「メイエルホリドによるビオメハニカ」と題する論文を書いてこれを批判した。ソコロフによれば、「ビオメハニカは

必ずしもマイエルホリドの発明になるものではなく、「マイエルホリドの訓練は生理学上健全とはいえず、全くテイラー・システムに反したもので、「サーカスの道化芸の焼き直しにすぎない」のであった。⁽¹⁴⁾

マイエルホリドは後に、「共産主義のタルチュフと倫理のコキュ」と題する講演を行い、この批判に答えようとしたが、ソコロフの非難に直接反駁しようとはせず、自分のシステムには何ら科学的な根拠があるわけではなく、その根底に据えた理論はフランスの俳優コ克蘭の小冊子に依拠したものだとして断ただけであった。コ克蘭の演技論こそ、マイエルホリドが一九一三年から開いた演劇スタジオでの諸実験の基礎に据えたものであったし、またマイエルホリド俳優であったエラスト・ガーリンの回想⁽¹⁵⁾によれば、革命後の演劇工房の初期のころにはかなり重視されていた理論だったのである。

フランス十九世紀末から二十世紀初めにかけて活躍した俳優コンスタン・コ克蘭は、演技論をめぐる論争を引き起こしたほど、独特な演技論の持ち主であった。彼はその演技論『芸術と俳優』、『俳優芸術』の中で、俳優の芸術の特徴はその二重性にあると主張した。彼によれば、「俳優は演じる者としての第一の自己と道具としての第二の自己とが共存する二重性を持っており」、「第一の自己とは、眺める存在、理性であり、一方第二の自己とは、理性に服従する身体なの」である。したがって、俳優は演技している間も自らが行っていることをじっと眺め、その与える効果を判断しつつ、自分自身をコントロールすることができなければならないのである。⁽¹⁶⁾

マイエルホリドは一九二二年に行った「未来の俳優とビオメハニカ」と題する講演の中で、コ克蘭の演技論そのままの発言をした。有名な、マイエルホリドの俳優公式である。彼は、俳優の演技は次のように公式化することができる、と述べた。

すなわち、 $N \parallel A_1 + A_2$ であると。Nとは俳優であり、 A_1 とは構想を立て、その実現に向けて指示を与える構成者であり、 A_2 とは構成者の与えた課題を移行す執行者、俳優の身体なのである。⁽¹⁷⁾

コ克蘭の唱える俳優の二重性とマイエルホリドの俳優公式とはほとんど同じである。わずかな違いは、マイエル

ホリドの場合、俳優は外部（俳優自身や演出家）から与えられる課題を即座に実行できるよう、身体という自己の素材を徹底的に訓練することが求められることである。その際に目的とされたのが、反射的感応力であったのである。

7

俳優の演技を俳優の芸術と捉え、これを演技論として美学的に考察することは十八世紀の中頃になってようやく始まる。しかし、俳優の芸術の一大特徴である、芸術家（製作者）と演技（作品）の一体不可分であることは、演技論を考える際に最初からつきまとった難問であった。

コ克蘭の演技論の特異さも、実は彼ひとりの発明になるものではなく、同じフランスの哲学者で劇作家のドゥニ・デイドロが一七七八年（？）に書いたとされる『逆説・俳優について』の中で主張した、俳優という存在における「理解しがたい自己と自己の区別」に端を発しているものなのである。

デイドロはその著の中で、対話者を相手に彼独特の俳優論を展開する。彼によれば、俳優の才能とは「君が仮定しているように、感じることにあるのではなく、感情の外部的挙動を、君が思いちがいをするほど細心に再現することにある」のであって、「一切を行うのは彼の心情ではなくて、頭脳」なのである。したがって、「感性なんてものは僕を笑わす」だけであって、「ほんくら俳優を作るのは鋭い感性である。無数の大根役者を作るのは鈍感な感性である。卓抜した役者を作るのは感性の絶対的欠如である」と結論づけた。⁽¹⁸⁾

デイドロからコ克蘭へとつながるヨーロッパ演劇の演技論の一方の伝統の中に、メイエルホリドの俳優公式を置いてみると、見事に一本の線につながるのが理解される。

ビオメハニカは、したがって西洋演劇の演技論の一方の伝統を継承しながらも、そこに西洋のみならず東洋の民衆演劇が持っている演技の様式性を取りこんだ演技創造システムだったのである。その際、メイエルホリドの念頭にあったのは、ヨーロッパの近代演劇を作り上げたリアリズムからいかに離脱するか、離脱すると同時にいかに演劇を再び

演劇化するか、ということであった。いわば、演劇にとって演劇的であるとはどういうことか、演劇に、それがかつて持っていた観客の観る喜び、参加する楽しさを取り戻すにはどうすればいいのかを、彼は考え続けたのである。ビオメハニカはそのために彼が探究しつづけた、明確な様式を持った演劇の楽しみに溢れた演劇的演劇を支える土台であった。それこそが、彼のシステムに必要とされた「より統合され、理論的に正当化された基礎」であったはずであるが、彼はそれを来るべき電化の時代、機械時代に適合する演技システムであり、演劇のテイラー主義化であると宣言してしまったのである。ビオメハニカが、「実にソビエト的」であり、「不適切な」名前であったとされるのは、そういう理由による。

8

メイエルホリドは、スタニスラフスキーのように俳優教育システムを確立し、多くの弟子を育てて、一つの流派を作ることをしなかった、とはしばしば言われることである。そのために彼の影響は持続的でなかったとも言われる。一般には、「メイエルホリドは伝達され得るようなシステムは全く開発しなかった。彼のやったことは、休むことを知らぬ新しい方法の探究であった⁽¹⁹⁾」と見なされている。

だが、メイエルホリドは本稿で検討してきたように、実際に俳優教育システムを確立し、多くの弟子や生徒を育てていたのである。ただ、スタニスラフスキーが『俳優の仕事』を著したように、俳優教育システムを文章化することをしなかっただけである。

また、スタニスラフスキーが『俳優の仕事』を発表してソビエト、アメリカ両国で最大級の支持を得ていたちょうどその頃、メイエルホリドはソビエトで基本的創作方法として唯一公認された社会主義リアリズムを断固として否認したために、スターリンによって肅清されていたのである。一九三九年六月に逮捕された後、メイエルホリドの名前は公式記録からも各種事典類からも抹消された。いわば、この世にメイエルホリドなる人物は存在しなかったかのよ

うな扱いを受けることになったのである。

多くいたメイエルホリドの弟子たちのほとんどは、演出家のオフロープコフのように反メイエルホリド主義の立場を鮮明に押し出さねばならなかった。あるいは、エイゼンシュテインのように師の著書や書き残したものをアパートの壁に穴をあけ、そこに隠して漆喰で塗り固め、再び時機が到来するまでは沈黙を守るよりほかに方法がなかったのである。

メイエルホリドの俳優教育システムは、そのような理由からメイエルホリドの名前を絶対に出さないという形で、実は続けられていたのである。

第Ⅱ部 新劇とロシア演劇

第6章 オリヴァー・セイラーのこと

1

一九二四（大正十三年）六月に開場した築地小劇場は、その月からパンフレットとして機関誌「築地小劇場」（千田是也編集）を発行し始めたが、創刊号の巻頭を飾ったのが「露西亜劇論」（オリヴァ、エム、セエラア著、中川暢子訳）である。事実上これがわが国における、革命後のロシア演劇の現状について初めてなされた紹介と言ってよい。ロシア十月革命からすでに七年が経過していた。

ところが、今この「露西亜劇論」を読み直してみると、はなはだ奇異の感に打たれる。もちろん、この文章が翻訳紹介されてから八十余年が経過しているわけで、その間に起こったロシア演劇史上の変化や事件を知っているわれわれの視点と同じ視点をセイラーが持てるはずもないのである。それを納得してもなお、この「露西亜劇論」は奇妙なのである。その理由は、訳者が文末に付した出典から判明する。そこには、

From "The Russian Theatre" by Oliver M. Saylor, chapter 15 'Russian Theories of the Theatre'

とある。⁽¹⁾

オリヴァー・M・セイラーは、当時アメリカはインディアナポリス・ニューズの演劇編集主筆（ドラマティック・

エディター)であった。一九一七年十月に演劇視察のためロシアに渡ったが、モスクワに到着するとまもなく十月革命が勃発した。だが、彼はそのまま滞在を続け、その後五カ月間にわたって両首都モスクワとペトログラードで九十余回の観劇をして帰国した。

帰国後、セイラーは雑誌と新聞にロシア演劇の新潮流についてと、革命下の演劇状況について精力的に寄稿し、一九一九年それらをまとめて『革命下のロシア演劇』(*The Russian Theatre under the Revolution*)と題して出版した。前出の「露西亜劇論」はこの書の最終第十五章の抄訳なのである。訳者が出典にあげている“*The Russian Theatre*”は、一九二二年に出版された第二版で、新たに四章が書き加えられて、表題から「革命下の」が削除された。

「革命下の」を削除した理由について、セイラーは第二版の序文で一言も触れていないが、当初彼が滞在した革命下のロシアの五カ月間を指していたものが、その後のロシア演劇の変化、特に革命期の演劇の出現によって、その意味するところが異なってきたためと推測される。事実、第一版は出版された時期から言って、メイエルホリドの(演劇の十月)に代表される革命期の演劇に言及することが不可能だったのである。

2

「露西亜劇論」は、次のような一九一八年当時のロシア演劇の分析から実質上始まっている。

現代のロシア劇壇を解放的、客観的立場から見て、その明らかな確信と仕事の成功、劇芸術に対する潤大な想像力とに於いて衆を抜きん出ているのは三人の人物と彼等の掲げている美学的標準である。即ち、スタニスラフスキー、メイエルホリド、エヴレイノフ。(引用に当たっては新字、新かなに直し、一部表記を改めた。以下同じ)

以下、スタニスラフスキーについては、彼はもっぱら演劇の実際の演技の研究に時を費やして、議論主張の点ではほとんど何もせず、劇論を発表するための著述に遅々としている、と述べている。そして、スタニスラフスキーが目指したのは、「劇の劇化」（演劇の再演劇化）ではなく、演劇を完全に人生そのままの表現とするために「劇から芝居らしい」要素を全然なくそうとすることで、そこに隠れた内部的心理学的写実主義、すなわち精神的な写実主義があるとす。精神的写実主義の実現に奨励的な動機を与えたのがチェーホフの戯曲で、チェーホフの精神がスタニスラフスキーの演出目標に実行の糸口を付けたのである、と。

ここまでは現在のロシア演劇史研究から見てもその通りで、誤りはない。奇妙なのは、それに続いて述べられるべきメイエルホリドの演劇についてはわずかに述べられるだけで、突然コミッサルジェフスキーとエヴレイノフの演劇観に移ることである。タイーロフのカーメルヌイ劇場についてはわずかな言及があるだけで、ヴァフタンゴフについては名前すら出てこないのである。

セイラーは続いて、スタニスラフスキーの演劇革命に反対の立場を取った者たちは二つの主な形式を取っていると述べる。一つは演出法としては写実主義自然主義を取り、俳優指導法だけスタニスラフスキーに不同意な立場。もう一つが「劇の劇化」を、モリエールやコメディア・デラルテの昔のごとくに復活させようとする立場である。前者がコミッサルジェフスキーの立場で、この後その詳細が述べられる。後者は明らかにメイエルホリドやエヴレイノフの演劇性復活の理論を指していると思われるのだが、一切それについての言及はない（なぜなら、『ロシア演劇』の第十三、十四章ですでに解説されていたからである）。

コミッサルジェフスキーは、スタニスラフスキーとモスクワ芸術座が成就した仕事を十分に理解しながらも、その理論（俳優指導法）の欠点を指摘する、とセイラーは彼コミッサルジェフスキーの著書を引いて紹介する。彼によれば、外部的自然主義の演出法も、心理学的自然主義の演出法とともに舞台上の価値を創造することはできないのである。なぜなら、前者の自然主義は俳優を人間の感情の外見的現象の技巧的模倣へ、他人の精神的経験の結果の模倣へ

と導いて行くからで、後者は真実な生きた経験を理屈ばった模倣へ変えてしまうからなのである。彼にとって、心理学的自然主義は心理学の生半可な理解によって成立しているもので、それはわれわれの心の潜在意識の活動を拒むと同時に意識の能力をも阻止するのである。それでは俳優の芸術を心理学的基礎の上に置いておくとはいえないのだ。にもかかわらず、モスクワ芸術座の舞台で内面的心理的アンサンブルが創り出されたのは、「俳優たちがスタニスラフスキーの創造的天才の力でしつかり結びつけられていた」からなのである。したがって、もしスタニスラフスキーより才能の劣った者がこの演出法を用いれば、その方法の欠点は必ずや明らかになるのである。

続けて、セイラーはメイエルホリドが写真主義自然主義全体に対するめざましい革命を指導したと述べ、「劇の劇化」は世界の各首都を凌いでペトログラードに名誉あり権力ある地位を取り戻したと述べる。そして「ロシア劇界に彼がスタニスラフスキーと肩を比べて卓越していることはスタニスラフスキー自身も認めている」と述べ、「タイロフのカーメルヌイ座がメイエルホリドの先例より受けた刺激なくして、あのような創造的自信ある団体となり得たか否かを疑う」と結んだ。

この後、セイラーはタイロフのカーメルヌイ座の舞台の目的と問題点、国立マールイ劇場の古典的なリアリズム路線、それからセルゲイ・ジャーンギレフ率いるバレエ・リュスが国外へ去ったこと、イサドラ・ダンカンがわずかな滞在中に輝かしい感銘を与えて去ったことに触れて、最後にエヴレイノフに言及するのである。

誰を継承したでもなく、また敵とするところも至って少なく、殆ど孤独で露西亞劇壇に立っているのはニコライ・エヴレイノフと彼のモノドラマ理論である。

『ロシア演劇』の第十四章は、その大部分がエヴレイノフのモノドラマ理論の紹介に費やされていると言ってよい。エヴレイノフは革命勃発後、活動を休止し、黒海沿岸のスーフミへ避難して、セイラーは彼に会うことも、彼の

舞台を観ることもできなかったのである。モスクワで、たまたま演劇学者でエヴレイノフ研究者のカメンスキーと出会った。彼からエヴレイノフに関する資料を譲り受けていた。

セイラーは、エヴレイノフがモスクワ芸術座の舞台を批判してはいるものの、彼の趣味は自分以外の劇論に対して非常に同情深く寛大で、決して排他的ではなく、彼の明快な言葉は演劇革命のあらゆる派を通じて独特なものだと述べる。彼の言う、「エヴレイノフにとって芝居に対する意志は、人間の生命と権力に対する意志と同様、自然な遍在な本能である」という理論、あるいは人間はその日常生活の大部分において俳優であるとする説は、決して新しいものではないが、エヴレイノフは「ロシア人に特有な正直な生一本な性質から、一筋にこの主義の突き当たりまでつきつめて、万人の重要と公認する基礎の上に劇を再建しようとする望みである」のだと紹介する。そして次のように結んで、この章の終わりにする。

モノドラマの理論は、美学界に長年密謀されたもので、ロシアの天才がわれわれに与えてくれた劇界への豊富な贈物である。

さて、ロシアのもっとも基本的普遍的劇論は、演劇は芸術である、さればこれに携わる人はみな芸術家であらねばならないということである。

3

セイラーの「露西亜劇論」の内容を長々しく紹介してきたのはほかでもない。これがわが国における、革命後のロシア演劇の現状についての、ほぼ初めての紹介であったとすると、当時の人々が果たしてどれだけセイラーの意図を理解できたのか、という疑問が生じてくるからである。

『革命下のロシア演劇』全十五章のうち、モスクワ芸術座とチェーホフの戯曲、スタニスラフスキーおよびネミロー

ヴィチ・ダンチエンコの仕事について五章が割かれ（うち一章はモスクワ芸術座第一、第二スタジオの活動に当てられている）、三章がタイーロフとカーメルヌイ座の活動に、メイエルホリドの演劇的演劇とエヴレイノフのモノドラマ理論にそれぞれ一章ずつが割かれている。そして全十五章が内容上すべて革命前のロシア演劇の理論と実践の紹介だと言ってよいのである。

前にも述べたように、セイラーはついにエヴレイノフには会えず、妹ナターリアとカメンスキーから研究に必要なほとんどの資料を手に入れた。第十四章の大部分をモノドラマ理論の紹介に費やしているとはいえ、当時もつとも詳細な英語によるエヴレイノフの人と理論の紹介であったことは間違いない。

メイエルホリドとは、一九一八年二月半ばにペトログラードを訪れた際、アレクサンドリンスキー劇場で面会することができ、以後十日間にわたって滞在したが、観ることができた舞台は『ドン・ジュアン』（一九一〇年初演）だけだったらしく、その演出の意図と効果に筆が費やされている。しかし、章末にメイエルホリドの革命前の演出作品のリストが掲げられており、これもまた当時英語で読める良質の、メイエルホリドの人と仕事と理論の紹介になっている。

先に、セイラーが著書の表題から「革命下の」の語句を削除した理由を推測したが、全体を眺めれば、ほとんどが革命前のロシア演劇についての叙述になっているところから見て、当然の措置だったことが分かる。

後に付け足された四章分でも、一九二一年に導入されたネツプ（新経済政策）によって演劇界が打撃を受け、混乱を来したさまが第十七章「変化すればするほど」に生々しくレポートされているが、すべてロシア人の友人ヤローヴォフから得た情報によるものである。したがって、革命後に始まったアヴァンギャルドたちによる（その中にはもちろんメイエルホリドも入っていた）革命期の演劇については、紹介することができなかつたのである。

だが、セイラーの『ロシア演劇』は彼の故国アメリカでは、また別の価値を持つことになった。それは、一九二三年から二四年にかけてモスクワ芸術座がスタニスラフスキーに率いられてアメリカ巡業を行った際（ネミローヴィチ

はモスクワに残って上演活動を続けていた)、セイラーの書いた「一連の論文や紹介が、モスクワ芸術座にアメリカの観客の関心を引きつけるのにあずかって大いに力があつた」ことである。⁽²⁾

モスクワ芸術座がアメリカの観客にもっとも大きな衝撃を与えたのは、チェーホフの『三人姉妹』と『桜の園』の上演であった。上演戯曲の翻訳はセイラーの序文を付して出版された。観客がチェーホフ戯曲の真価を認めるのに、セイラーの紹介は大きな助けになったのである。

4

セイラーの『ロシア演劇』第十五章(「露西亜劇論」の原文)を読んで行くと、突然こんなわけの分からない一節が出てくる。

日本人は、われわれの芸術が彼らにとっては「体操」だと言う。米と魚と茶と漬けた生姜と海霧と祖先崇拜。年間平均気温と湿度と新石器時代の哺乳類とメンデルの法則になぜ文句をつけるのか?⁽³⁾

当然、「露西亜劇論」の訳者はこの部分を省略して訳出しているが、なぜ突然、日本人と日本食(寿司)と日本の習俗が飛び出してくるのか、奇異の感に打たれる。なぜセイラーは日本のことを知っているのか、と。

実はセイラーは二度、それもロシア演劇視察旅行の前後に来日して、短期間ではあつたが滞在していたのである。そして、帰国の途次立ち寄った東京で新聞記者の取材を受けていた。

「東京朝日新聞」大正七年七月二日の紙面に載った記事(セイラーの写真付き)全文を左に引く(引用に際しては新字新かなに改め、ルビは括弧に入れるなど一部表記を変えた)。

◇来朝せるセーヤー氏（米国の演劇研究家）

態々混乱の露国に行き百回の芝居見物

◇国を挙げて騒いでいても芸術だけは忘れぬ国民

「露西亞は今や国を挙げて大混乱の中にあるが、芝居だけは依然として元の通り続けている」。米国インディアナポリス・ニュースの演劇主筆で、特に露国の演劇研究に数ヶ月を費やして今帰国の途にあるエム・セーヤー君は旅疲れの顔に讃嘆の笑を浮かべて語る。「私は戦争前に欧羅巴の芝居は殆ど見尽くしたが、露西亞だけは残して置いた。その内この戦争が始まり、いつ終わりそうにもないので今この驚くべき芸術を見て置かないと二度と見られぬようなことになりはしないかという惧れから、昨年九月に米国を出発し、十月は日本の芝居を見、それから直ぐ露西亞へ行き五ヶ月間に九十余回各所の演劇を観て来た。ちょうど莫斯科（モスクワ）へ着くと間もなく過激派の大革命となり、全国は大騒擾の街（ちまた）と化し、しかも演劇だけは全く芸術的な立派なものを平常通りにやっているには唯々驚嘆するばかりだ。過激派だの労兵会だのという無知階級が権力を握ったので、演劇も彼等の嗜好に投ずるため低下したろうと誰しも思うが、それが決して左様でない。露西亞人は無学の労働者にも芸術的鑑賞眼があるらしく、ペトログラードとモスクワにある演劇（ドラマ）と舞踊（バレエ）の四つの帝国座は労兵会に占領されて国立座と改名された程だが、演し物は依然として露帝（ツァー）時代と同様なものをやっている。入場料も一留（ルーブル）から十五留位で、他の物価に比較して広く凡ゆる階級の人々が革命も何もなかったように夕方から出かけて行つて楽しんでゐる。芝居に限らず音楽や展覧会なども立派なものが諸方に開かれている——露西亞人殊に知識階級の露西亞人に取つて芸術は彼等の生命（ライフ）の一部なので、これを無くするのは命を殺ぐと同様なのだ。

今の露西亞の演劇界（広い意味の）は凡そ三つの分野に総括される。第一は現代の生活を演出する現実派（リアリズム）で、ちよつと日本の新派の趣があるが、それと大いに異なるところは単なる近代生活の模倣的演出で

はなくて、その中に必ず深い精神的な、時としては詩的な意味を含蓄せしめている。是は他の諸国の現代劇と特に異なっている点である。第二は舞踊（バレエ）で、是は日本の所作と最も好く似ている。昨年日本に滞在の時、帝劇の十月狂言で見た『山姥』や先月の『釣女』などをわれわれは姿態踊（ポスチュア・ダンス）と呼ぶが、あの種の日本の舞踊は私が見た世界中のダンスの中、最もバレエに近いものだ。第三は革命的（芸術的の）演劇で、是は主としてモスクワのカーメルヌイ座という試演劇場で上演される。露国劇壇の最新派に属するもので、未来派（フューチャリズム）の主張を背景にも動作にも応用していたが、恐らく露国を除いて未来派（キュービズム）を舞台に持ってきた国は未だあるまい。そしてこの三分野にわたって共通な最も感心なことは、俳優がいずれも芸術の為には皆生真面目に一生懸命であることだ。私等の間では常に演劇では露国が世界一とかねて言われていたが、是れ程とは思わなかった。」

なおセーヤー君が昨年東京滞在中の観劇記や、幸四郎や梅幸等と会見した記事が近着のシアター・マガジンの五月号に載っているそうだ。氏は同誌の外、ボストン・トランスクリプトの通信記者をしており、も一度ゆつくり来て、日本の芝居を研究したいといっていた。⁽⁴⁾

セイラーは記事に読み取られるように、大正七年の時点ですでにわが国に「革命下の露国演劇」の現状を語って来ていたのであった。「築地小劇場」創刊号に「露西亜劇論」が載る六年前のことになる。だが、日本の新劇人が彼に会見して詳しく見聞をたずねた形跡は今のところまだ見つかっていない。

大正七年と言えば、十一月には島村抱月がスペイン風邪で急死し、翌八年の正月には松井須磨子が芸術倶楽部で総死し、その月のうちに芸術座は解散に追いこまれた。六月には畑中蓼波が新劇協会を結成してチェーホフの『叔父ワニヤ』を上演しているが、八月には自由劇場がブリュウの『信仰』を上演した後、事実上解散している。小山内薫は翌九年には松竹キネマ設立に加わって撮影総監督、後に俳優学校の校長になって、関心は完全に映画製作に移ってい

た。といって、プロレタリア演劇はまだ始められていない。

わが国の新劇は低迷期に入っていたのである。セイラーがせっかく「革命下のロシア演劇」について最新の情報をもたらしにくれたにもかかわらず、新劇人たちの反応は鈍かったようである。

セイラー自身にしても記事に見られるように、歌舞伎、新派、帝劇の舞踊に関心が向いて、わが国の現代劇には観劇する興味が湧かなかつたものらしい。彼が再び、日本の芝居を研究するために来日したかどうかは、残念ながら不明である。

5

セイラーの『ロシア演劇』第十五章を抄訳して「築地小劇場」に掲載するに当たって、もし訳者がセイラーの著書全体の構成を紹介した後に、訳出してくれていたなら、わが国におけるロシア演劇受容の様相もまたまったく別のものになっていたであろうと推測される。それは後にプロレタリア演劇の時代になって、ロシア革命期の演劇の旗手にまつり上げられるメイエルホリドの演劇観がうかがい知れたのに、というだけではない。第六章の「モスクワ芸術座のスタジオ群」で紹介されている、当時スタニスラフスキーが第一スタジオで開発していた、後に「システム」と呼ばれることになる俳優訓練（演技創造）法について、その概要が知られたらと思うからである。

とはいえ、「露西亜劇論」の紹介はまったくの無駄に終わったわけではない。この後すぐ「築地小劇場」誌上で、タイーロフとエヴレイノフの演劇論の紹介が始まるし、大正十四年に入ると革命期のロシア演劇のルポルタージュともいべきハントリー・カーターの『ソヴィエト・ロシアの新しい演劇と映画』が「労農露西亜に於ける新しき演劇と映画」の表題で翻訳されて連載が始まる（ただし、三回で終わっているが）。革命後のメイエルホリドの演出についても、研究と紹介が始まる。雪崩を打ったようにソヴィエト・ロシア演劇の紹介が開始されるのである。ただ一つ残念なことは、スタニスラフスキーとモスクワ芸術座の演劇がやや等閑視されるようになったことである。

セイラーが「露西亞劇論」の中で、スタニスラフスキーの演劇革命に反対の立場を取ったと紹介したコミッサルジェフスキーと、それからほとんど孤独でロシア劇壇に立っている演劇人と紹介したエヴレイノフについて、二人のその後の軌跡に触れておこう。

一九一八年当時、モスクワの俳優学校校長を務めるかたわら、ポリシヨイ劇場を始め五つの劇場で演出家として活躍していたコミッサルジェフスキーであったが、彼は翌年にはロシアを捨ててパリに移住した。父親のオペラ歌手コミッサルジェフスキーに連れられてヨーロッパ中を旅して歩いた彼はほとんど演劇のコスモポリタン同然であつて、それほどロシアに愛着を持っていなかったようである。英語と仏語を自由に話せたため、彼はより良い条件で演劇の仕事ができる環境を求めたのだと思われる。一九二〇年代にはロンドンに渡つてチェーホフの『三人姉妹』ほかを演出し、この地にチェーホフ戯曲の真価を知らしめたことで演劇史に残った。皮肉なことにロシアで行つた演劇の仕事は、革命前にエヴレイノフと協同して行つたわずかな演出が評価されているだけである。

革命直後の騒乱を避けて黒海沿岸にいたエヴレイノフは、一九二〇年になってペトログラードに戻つてきた。十月革命の三周年に当たるこの年、彼は群衆スペクタクル『冬宮奪取』を総指揮し、完全にポリシエヴィキ政府を支持したかのように見えたが、異なつていた。折から開始されていた反宗教キャンペーンに反対するかのよう⁵に、現代のメシア劇とも言える内容の戯曲『最も重要なこと』を書いており、これは翌年百回を越えて上演された。

一九二五年、エヴレイノフは首席演出家兼座付作者を務めていた劇団歪んだ鏡座の外国巡業へ夫人同伴でつき従つたが、ワルシャワで劇団と別れてパリに亡命した。当時、彼は西欧とアメリカでモダンな劇作家として知られていたのである。一九二七年には招かれてアメリカに渡り、英語版演劇論集⁵を出版した。この著にはセイラーが序文を寄せているが、彼のモノドラマ理論崇拜がまだ続いていることがうかがえて、興味深い。

コミッサルジェフスキーとエヴレイノフ二人とも、セイラーが判断したようなロシア演劇の新潮流とはならず、祖国を捨てることになったわけである。

7

セイラーの名は「露西亜劇論」の後、いったん忘れられたが、その後一九二八年になって小山内薫の「モスコオ劇場の現状」(「築地小劇場」一九二八年三月号)という文章に再び顔を出すことになる。

革命直後並びにそれから以後今日に至るまでのロシアの芝居について書かれた書物は沢山ある。わたし達はドイツ語或は英語によって、そういう書物を読むより外に方法はないのであるが、たとえばハントリ・カアタの書物にしてもオリワ・セイラーの書物にしても、ロオトンという人の『ロシア革命』という本にしても、フュレップ・ミレルの『ボリシェヴィズムの顔と心』⁽⁶⁾にしても、今日ではもう全部古くなっていると云わなければならない。非常に事情が変わって来ているのである。

この文章は、小山内薫が前年の一九二七年十一月、十月革命十周年記念式典に秋田雨雀、米川正夫、尾瀬敬止らとともに全ロシア対外文化協会から招待を受けてソ連を訪れ、帰国後に発表された一連の文章の一つである。

「モスコオ劇場の現状」という表題通り、小山内はモスクワで買収求めた演劇雑誌を頼りに、国立ポリシヨイ、マリイ劇場から、革命後にできた諷刺劇場やプロレトクリト劇場までモスクワの諸劇場について網羅的に紹介した後、次のように文章を締めくくっている。

次が諸君の最も知りたいと思っていられるメイエルホリドの為事である。メイエルホリドの為事は、相当細に見

て来たつもりであるが、ここではただ概観を述べるに留めようと思う。(未完)

この続きはついに書かれずに終わり、メイエルホリドの演劇については一九二八年一月五日から八日まで「読売新聞」に連載された「滯露日記摘要」に、その観劇や面会したときの印象が断片的に記されただけであった。

そもそも一九二七年十一月に訪ソするに当たって、小山内の一番の目的は「入露に際して」に書いたように、メイエルホリドの舞台を実際に観てくることにあつたはずであつた。

わたくしが主として見て来たいと思つているのは、メイエルホリドの現在している為事です。メイエルホリドの影響は、既に世界的になつておりまして、われわれの築地小劇場でさえ、すでに或る程度の感化を受けておりますが、まだ本当のことが判かっているように思われません。……わたしとしては、あるだけの把握力を尽して、出来るだけのものを擱んで来たいと思つています。

これだけ訪ソの抱負を語つていながら、帰国後の小山内がメイエルホリドの仕事に関して記した文章がなぜこんなに少なく、かつ断片的なままに終わったかについては、第三章「小山内薫の沈黙の謎」で検討した通りである。

8

最後にセイラーのことに話題を戻す。実は小山内には一九二二(大正十一)年五月十三日の日付のある「ロシア劇壇の消息」⁽⁸⁾と題する文章があつて、「露西亞劇論」の二年前にすでにセイラーの『革命下のロシア演劇』(内容から言つて第二版の『ロシア演劇』)の内容が要約され、紹介され(ようと)していたのである。この文章は小山内の死後、一九三二(昭和六)年刊の『小山内薫全集』(第五卷、春陽堂)に収録されたもので、雑誌には発表されなかつたも

のらしい。小山内はセイラーの著書について次のように評している。

吾々が——一千九百二十三年代までの消息をしか知っていない——吾々が、大戦以後ロシア劇壇の消息を、多少纏った形で先ず第一に知る事が出来たのは、アメリカの劇評家オリワ・エム・セイラが著した「革命下のロシア劇壇」に依つてであつた。

小山内は、この書物に何より感謝したのはカーメルヌイ劇場の舞台について詳しく紹介してくれたことだと述べて、続いて次のように言う。

セイラは、更に吾々が以前から多少の消息を耳目にしなから、余りに高い美術座の名声に蔽われて、その片影をしか知る事の出来なかつたメイエルホルドの演出法や、エフレイノフのモノドラマに就いて、可なり詳しい研究を發表してくれた。

小山内は、ヤローヴォフが伝えるネツプによつて演劇界にもたらされた変化と混乱を紹介する一方で、一九一八年に初演されたメイエルホルド演出によるマヤコフスキー作『ミステリヤ・ブッフ』の内容とその舞台にも怠りなく触れている。その視野の広さは今読んでも驚くばかりである。そして文章を次のように結ぶのである。

如何に優れたものであつても、過去の美術座は「過去」であるに過ぎない。タイイロフやエフレイノフを前にして、スタニスラウスキーは、果たしてあの純白な頭から帽子を脱がずにいられるであらうか。

それでも小山内はモスクワ芸術座の将来について次のような希望を語らずにはいられないのである。

併し、今日の美術座は既に四つの附属劇場を持っていると言われている。そこには、幾多の「新しい時代」が切磋琢磨しているに違いない。あの驚くべき「過去」を持つ美術座が、どうして更に驚くべき「未来」を生まずにいられよう。吾々は刮目して、それを待つべきである。

この「ロシア劇壇の消息」が「露西亞劇論」に代わって、「築地小劇場」創刊号に掲載されていたら、わが国の新劇におけるロシア演劇受容の様相はまさに一変していただであろうと思われる。同時代の外国演劇を紹介することに伴う問題は、紹介者がいかに広い視野を保っているか、ということだったのである。

メイエルホリドの演出は、十七のエピソードからなる政治レビューの形式にしたもので、役の数は九十五以上を数え、それを四十五人の出演者が演じたが、二、三のエピソードを除いて同一人物が二度と登場しなかった。俳優の早替わりのみならず、この上演で注目されたのが「移動壁」からできた装置で、講堂から街路へ、フランスの国民議会からスポーツ競技場へと迅速な場面転換を特長にしていた。

八住利雄の文章はメイエルホリドの演出の特長をもの見事に捉えている。まず「動き得る壁」を採用したことによって、「最も簡単に、しかも驚くべき効果をもって演劇の能動的形造化の方法を得た」こと。この方法によって可能になったのは、「二つの物語から次の物語へと移ってゆく行動の場所を変える事におけるその激烈なる敏捷さ」であった。俳優の何役にもわたる早替わりと移動壁を装置に用いたことで可能になった迅速な場面転換によってメイエルホリドが狙ったのは、演劇が「活動写真的能力と同傾向の能力をさえ獲得せんとする方向」であったとする。

メイエルホリドは「演劇表現に対して異常の動力を与えよう」として、舞台に機械を導入しようとした。「舞台の機械化によって、その最も経済的な効果を得る」ことができたことを実証したのである。革命期の演劇、〈演劇の十月〉というスローガンで知られるメイエルホリドの一九二〇年代前半の演出の実験の本質がよく捉えられていた。⁽²⁾

もう一つ八住が指摘するのは俳優の機能の問題である。「D・Eの中には一人の個人も一つの性格もない。すべての俳優は集合行動をとる。集合行動を通してのみ戯曲はひびき、その重要な題材が開陳される。この演劇改造を伴った俳優達はただ集合行動、社会的行動のみの表現能力を有する」という言葉を引いて、八住は『D・E』の舞台が「俳優も背景もその他すべての素因が一つに結合して新しき演劇形式を獲得し」、そして「その激しき動力的雰囲気をもって、新ロシアの民衆の革命精神に素晴らしい刺戟を与えた」と結んだ。

『D・E』の舞台は当時、「またしてもメイエルホリドの〈ウルバニズム〉と〈左翼小児病〉であると指弾」された。⁽³⁾ウルバニズムとは内容が都会風俗に偏重しているという非難であり、また左翼小児病とはレーニンが破滅的な自己満足を助長するだけのナイーブな傾向をさして使った用語である。当時そうした賛否両論があったことが分かるのは、

もちろん約半世紀後の一九六〇年代後半のことである。

八住利雄のロシア・ソ連演劇に関する論考の、他と際立って異なる点は、彼が研究するに当たって参照した文献の著者名を随所に書きこんでいるところである。これによって、われわれは彼がどのような文献を用いて研究を行っていたかを窺うことができる。彼はロシア人名の表記に彼独特の原則を持っていたらしく、現在一般の表記法といささか異なるが、そのいくつかを書き出してみる。一見無駄な作業であるかに見えるが、一九三〇年代半ばまで続けられた彼のロシア・ソ連演劇研究の軌跡を知るうえで、これは重要になってくるのである。

まず「私達は常に劇場へ、メイエルホリドが今度はどんな新しい言葉で話すだろうと云う事に唯一の興味を感じて足を運ぶのだ」と引いたのがゲウオツディエフ。「その新しさと意外さとに於いてメイエルホリドの演出の中で最も複雑な問題を持つて居る」と引いたのがモクウリスキー。以下、コンスタンチン・ミクラシエフスキー、メエニシオイ、フアスバブオフ、ソロウイヨフと続く。

2

八住利雄の次の論考は「エウリエイノフの再評価」と題して、第二巻第一号（大正十四年一月）に掲載された。現在ではエヴレイノフと表記されるのが一般的な、メイエルホリドと同時代に活躍したロシアの劇作家、演出家、演劇理論家である。「築地小劇場」誌上でのエヴレイノフ研究については第12章に譲るが、なぜ八住は突然エヴレイノフについて研究を発表できたのか。

エヴレイノフの演劇論に関しては、すでに「築地小劇場」第一巻第四号（大正十三年九月）に「劇場に於ける新しき道」（エフレイノフ）と題して北村喜八訳で掲載されているが、この翻訳で彼の「モノドラマ論」が果たして理解されたものかはなほだ疑わしいものがある。

八住のエヴレイノフ論は、「写実を破り、文学を斥け、劇場は一切の習慣を破棄して裸にならなければならないの

だ。そして劇場自身が有する独自の審美現象の物凄き表現力を發揮しなければならぬのだ」という激しい言葉をもって始まっている。モノドラマはその第一の焦点を人生の劇場化においているのである。人生を劇場化することは、「平凡な怠屈な人生を有意義に」し、「誇張と虚偽とがそのまま真実となる」ことで、「潑刺たる刺戟に満ちた現実の人生が建築される」と続く。エヴレイノフの『モノドラマ入門』から『自分自身のための演劇』へと続く演劇論の展開が要約されている。ただし、「劇場のプロレタリアート化或はその左傾の主張は一言にして云えば、劇場の劇場化にあるのだ」という発言は行き過ぎである。エヴレイノフの演劇論はすべて革命前のもので、プロレタリアート独裁の国家における演劇は彼の視野には入っていない。確かに、十月革命三周年の一九二〇年十一月に彼が演出総指揮したマス・スペクタクル『冬宮奪取』は、彼の言う「広場の演劇」、「広場の劇場化」の自身の手になる実現であったが、その直後にエヴレイノフはポリシェヴィキ政府に失望して、一九二五年には国外へ亡命してしまふからである。

八住はトロツキーの「新国家劇場について」という講演の中の主張を援用しながら、エヴレイノフが「劇場の舞台だけでなく人生の舞台の上に於いて、その劇場化の主張がいかに見事に決定的な役割を演じ得るか」と云うことを……新しき民衆のすべてが、歓迎し得るだけではなく歓迎しなければならない」と言ったと述べているが、モノドラマ論とは文末で八住が書いているように、次のような演劇論なのである。

私達はモノドラマの理論が、あらゆる観客が、演技する一つの主役を中心にあらゆる瞬間に各自の異なった演劇を経験し、自らも演技し、その驚くべき豊富な多様な刺戟の融合の中に生ずる力強き雰囲気に解剖し得る事を思い出すのである。

では、なぜ八住はメイエルホリドの演出の紹介からすぐにエヴレイノフの演劇論の再評価に移ることができたのであろうか。実は、八住にとってロシア演劇とはまずエヴレイノフの戯曲や演劇論のことだったのである。彼は早大露

文科に在学中の大正十一年に、黒田辰雄、宅昌一と三人で「トロイカ小劇場」という雑誌を創刊(二号で打ち切り)したが、ピランデルロ、エヴレイノフ、アンドレーエフ等を研究対象にしていたのであった。そして、八住の研究対象はエヴレイノフだったのである。

3

八住利雄が署名入りで「築地小劇場」誌に発表した論考は全部で三十編(連載も各一回ずつ数えて)に上る。もちろん、メイエルホリドとエヴレイノフ論ばかりでなく、その筆はロシア演劇の多方面にわたっている。「女優ババーノワ」や「エレンブルグと演劇」から「近代ロシア演出家論」(連載五回)、「オストロフスキイ研究」(連載四回)と続き、最終号(第七巻第二号、昭和五年二月)には「吼えろ支那」と「プハーリン」と題する論考まで寄せている。

一九二八(昭和三)年には、八住は米川正夫、金田常三郎、熊澤復六と共著で「露西亞文学研究第一輯」として『メイエルホリド研究』(原始社)を上梓した。この著はメイエルホリド劇場の舞台を実際に観てきた米川正夫の「私メイエルホリド観」、金田常三郎の「メイエルホリドが幼年、少年、青年期」、熊澤復六の「十月革命前のメイエルホリド」、そして八住利雄の「十月革命後のメイエルホリド」の四章から構成されている。一九二〇年代後半にリアルタイムでこれだけのメイエルホリドその人と演劇についての研究が為されていたことに驚かされる一書である。そして、この書がわが国の新劇におけるメイエルホリド研究のピークであったと言つてよい。

それにしてもこの『メイエルホリド研究』は、舞台写真のみならず舞台装置図をも収めている点で、この時期の研究書として異色である。いったいどの文献から持ってきたものか。その出所は八住が書いた後記から判明する。少し長くなるが引用する。

ただ僕自身の無才と怠惰とによつて、グウォツデエフ氏の薄いパンフレットにのみその仕事の大綱をたよつた。

グウォヅデエフ氏は、メイエルホリドの絶えざる味方であり、又そのよき理解者であることに論はない。しかし氏の云う所、常にその社会性に重点をおきすぎて、演劇自体の特殊性に無頓着の場合が多い。そしてこのグウォヅデエフ氏の如き態度は、メイエルホリドを我国の新しき演劇へ紹介する事に於いては、甚だ硬化的であり、不親切であり、不公平でさえあり得る。僕はこのことを痛感しつつ、尚その仕事の大綱をグウォヅデエフ氏の薄きパンフレットに頼った。(中略)

そして又、御所蔵の珍しい写真を快くお貸し下さった小山内先生の御好意には、全くお礼を申上げる言葉もない。

グウォヅデエフという研究者の名はすでに八住の最初の論考「メイエルホリドとD・Eの演出」に出ていたが、いったいどんな研究者なのか。また、彼の「薄きパンフレット」とは何なのか。それは一九二七年末に訪ソした小山内薫が持ち帰った「訪露のお土産」の中に入っていたものなのか。

4

一九二八(昭和三)年十二月、小山内薫が四十八歳で急逝する。翌昭和四年の三月に築地小劇場は、劇団築地小劇場と新築地劇団に分裂した。八住利雄は残留組の劇団築地小劇場の文芸部員として残り、ファイコ作『ブス先生』、ゴリキイ作『母』、ロマシヨフ作『建設の都市へ』などを翻訳、上演された。雑誌「劇場街」には毎号のように寄稿している。だが、劇団築地小劇場も昭和五年に解散、その後八住は劇団新東京、築地座に文芸部員として参加する。昭和六年秋、山本義子(エッセイスト山本夏彦の姉)と結婚、翌年長男利義が生まれる。同年、小山内の死後休刊していた「劇と評論」を千田是也、宇野信夫らと再刊、同人として参加した。

長々と築地小劇場分裂後の八住利雄の足跡を追ってきたのは、結局、新劇に参加している限り、彼自身が次に語っているような状況に陥ったということをお願いがためである。

築地座は田村町の飛行館の舞台で公演をつづけたが、僕にはひどい貧乏がやって来た。その頃、僕は、翻訳によってわずかな収入を得ていたのだが、その時間の殆んど全部を築地座の方にとられるし、そのうちに子供が生まれて、全くどうにもやりきれなくなった。⁽⁴⁾

築地座では戯曲の翻訳だけでなく、昭和八、九年には演出も担当していた。チエーホフの『三人姉妹』やマイヤーフェルスターの『アルトハイデルベルク』などである。昭和十年には前年結成された新協劇団にオストロフスキイの『雷雨』を翻訳して提供（村山知義演出）している。「わずかな収入」を得ていた翻訳はトルストイの『哲学読本』、『人生読本』、『心の日記』、『愛の書』などで、やがて生活は困窮を極めるようになる。

家賃は何ヶ月もたまっていたし、煙草を買おうとその日は銭湯へ行けないというような生活であった。ある時、僕は放送劇の原稿料七十円をもって帰ったが、それは全く久しぶりの収入であった。⁽⁵⁾

そんな折の一九三六（昭和十一）年、映画製作会社P・C・L（現在の東宝）の重役をしていた森岩雄から、その当時の新進劇作家たちにシナリオ作家へ転身しないかと誘いがかった。北条秀司、伊馬春部、森本薫、三好十郎、田中千禾夫、そして八住利雄にである。全員金が目当てで誘いを受け入れたが、八住を除いてシナリオ作家としても成功した人はいない。

八住も初めは映画界を見下していたようである。当時の映画界を物語る面白いエピソードがある。鬼頭麟兵が八住から聞いた話として記憶していたものだ。

撮影所の食堂で、当時有名だった監督に紹介された。その監督は、八住氏がロシア文学の専門家だということを誰かに聞いていたらしく、「僕もロシア文学が好きでしてね」とにこやかに話しかけ、「殊にバルザックなどは……」と言った。⁽⁶⁾

後年の回想であるから、八住は「その時も僕は映画界に失望はしなかったと記憶する。変わった人もいるものだが、とその有名な監督の顔をしみじみとうち眺めていただけだった」と語ったと述べられている。だが、八住は別の文章では当時の気持ちを正直に述べている。

ぞっとする程の貧乏暮しで、その頃の空想としては、どんな時でも十円札を一枚持っていたいということであった。従って文芸課員として月給三十円、シナリオ一本につき百五十円という約束は大変結構なものであった。⁽⁷⁾

金が目当てで文芸課員になっただけで、映画界を見下していたことに変わりはなかった。

新劇運動の尖端に立っている者とうぬぼれていた僕は、映画というものを軽蔑していた。日本映画などはロクに見たこともなかった。シナリオはどういう風を書くのかということも全然知らなかった。

八住利雄が本当の意味でシナリオ作家へ転身したのは、翌昭和十二年に山本薩夫監督による『母の曲』という作品のシナリオを手がけたことがきっかけであった。封切の日に数寄屋橋畔のピアホールにいて、その窓から見たのは、

『母の曲』を見る観客が日劇を延々ととり巻いているのを見て、新劇などと違って、ほんとうの大衆を相手にす

る仕事の喜びがふつつつと胸にあふれて来たことを、はっきりと覚えている。⁽⁸⁾

森本薫も三好十郎も田中千禾夫も、結局シナリオ作家にはなれず、逆にそのことが幸いしてか、戦後の新劇界を代表する劇作家になったが、ひとり八住利雄だけは日本映画界を代表するシナリオ作家になることになった。

5

よほどの日本映画通でなければ、八住利雄と聞いてこの人が戦前、戦後を通じて日本映画界で活躍した、名作『夫婦善哉』、『挽歌』、『また逢う日まで』のシナリオ作家であったことを思い出さないだろう。八住は映画シナリオのみならず、戯曲やテレビドラマ、ラジオドラマの脚本をもものするマルチな才能を持った作家であった。

映画化されたシナリオだけで二百五十本を超し、ラジオ・テレビドラマ脚本も百六十本以上、戯曲、小説その他の翻訳は四十六作品に上る。そのほかに、ロシア・ソ連演劇研究の論考が多数残されているのである。

多作で締切を必ず守るシナリオ作家として活躍しただけでなく、一九五六（昭和三十一）年から三度シナリオ作家協合理事長を務め、シナリオ作家の地位向上に尽力した功績でも知られる。

しかし、シナリオ作家に転身してからは、彼は以前ロシア文学と演劇の研究者であったことを周囲の映画人たちに自ら話すことがなかったようである。

日本の新劇史において八住利雄が為したロシア・ソ連演劇研究およびロシア戯曲翻訳の業績は、彼が映画界へ転身してシナリオ作家になったことでよい世に知られることは少なくなった。現在では小山内薫の陰にかくれたように、そういう人がいたことすら知られなくなっている。

映画シナリオ界の重鎮となってから、八住は『シナリオ教室』、『シナリオ・演出・演技』を著し、後者は現在でも版を重ねているが、その冒頭に「シナリオは、スクリーンの上に形象化されることを予定して書かれた文学作品であ

る」⁽⁹⁾という定義が出てくる——ソ連の映画事典からの引用であるとして。その中身は、クレシヨフ、プドフキン、エイゼンシュテイン等ソ連の映画監督の著作からの引用だけでなく、スタニスラフスキー・システムの考え方の解説やチェーホフ、ゴーリキイの作品、書簡、手帖からの引用に満ちている。

第8章 アレクセイ・グヴォズジェフのこと

1

昭和三（一九二八）年に刊行された『メイエルホリド研究』を、わが国における演出家メイエルホリド研究の最高点（ピーク）だと前章で紹介したが、その際、どんな資料や文献を用いてこうした研究が可能だったのか、いくつか疑問が残ると書いた。それらの疑問とは、それまで主としてオリヴァー・セイラーやハントリー・カーターなどの英語文献に拠ってロシア・ソ連演劇に関する研究を行い、それらの抜粋を翻訳し、紹介してきたにもかかわらず、この著では突然ロシア語文献のみに方針が変更され、欧米の研究者の研究を以後まったく無視して顧みなくなることであった。その理由を八住利雄は、小山内薫が訪ソの「お土産」に持ち帰ったグヴォズジェフの「薄いパンフレット」に頼ったからだと述べているのだが、八住自身そのパンフレットに対して次のような不満を漏らしているのであった。

氏の云う所、常にその社会性に重点をおきすぎて演劇自体の特殊性に無頓着の場合が多い。そしてこのグヴォツデフ氏の如き態度は、メイエルホリドを我国の新しき演劇へ紹介する仕事に於いては、甚だ硬化的であり、不親切であり、不公平でさえあり得る。

ここまで不満を述べながら、最後に「そして又、御所蔵の珍しい写真を、快くお貸し下さった小山内先生の御好意

には、全くお礼を申上げる言葉もない」と結ぶのである。これではまるで、小山内先生の「訪ソのお土産」だから使ったが、他にもっと良い資料や文献があったのに、と言っているかのごとくである。それなのに、メイエルホリドの演劇人生についての伝記的な事実については、当時としては異例なほどに詳しい記述をしているのである。いったい彼らはどうやってそれらのことを知りえたのだろうか。

八住利雄が『メイエルホリド研究』中の、「十月革命後のメイエルホリド」を執筆するにあたって頼りにした薄いパンフレット二冊についてはすでに前章で触れている。問題は、小山内薫が持ち帰ったパンフレットはこの二冊だけだったのかということ、そのパンフレットに八住が不満だったということ、それにもかかわらず、それらのパンフレットに拠って書いたのはなぜだったのかということである。しかも、前に引用した箇所直前で、八住は次のようにも書いていたのだ。

ただ僕自身の無才と怠惰とによって、グウオツデフ氏の薄きパンフレットにのみその仕事の大綱をたよった⁽¹⁾
(傍点は、筆者)。

さらに、著者の一人で「十月革命前のメイエルホリド」を執筆した熊澤復六は「編輯を終えて」の中で、研究を進めるにあたって依拠した文献を次のように挙げていた。繰り返しになるが再度書き出す。

其処で私は主として、メイエルホリド著「演劇論」、ズノスコ・ボロフスキイ著「露西亞演劇史」、ヴォルコフ著「メイエルホリド」その他によって自分の研究を進めた。⁽²⁾

メイエルホリドが一九一三年に出版した『演劇論』は、現在そのほとんどが翻訳されていて、日本語で読むことが

できる。⁽³⁾ただし、この著の内容は熊澤が「十月革命前のメイエルホリド」をまとめるにあたって、資するものがほとんどない。

ズノスコ・ポロフスキーの『ロシア演劇史』⁽⁴⁾は正確には一九二五年に出版されている。このかなり大部の著は三部構成になっており、第一部が二十世紀までのロシア演劇小史、第二部がまるまるモスクワ芸術座の事業と活動の意義に当てられ、第三部が「自然主義との闘い」のタイトルの下、「新しい現実認識」、「新しい演劇の哲学」、「モスクワ芸術座のスタジオ」、「ヴェーラ・コミッサルジェフスカヤ劇場」、「シンボリズムの勝利と挫折」、そして「メイエルホリドの進化」と続き、「エヴレイノフ」、「古代劇場」、「フョードル・コミッサルジェフスキー」、「タイーロフ」、「自然主義と条件的演劇の総合」、「カールメルヌイ劇場」、「幾つかの結論」、そして「革命の演劇」で終わっている。革命前のメイエルホリドの演劇活動を追うには好適の一書である。ただし、革命後の演劇活動については事実上カバーしきれていない。

最後のヴォルコフ著「メイエルホリド」が一番の問題だった。ヴォルコフとはメイエルホリドの友人で、演劇研究者であったニコライ・ヴォルコフのことで、メイエルホリドの初めての評伝（二巻本）を一九二九年に刊行している。現代のメイエルホリド研究者が必ず依拠する文献であるが、出版年時から言って、熊澤復六が参照できたはずがないのである。

実は、ロシア国立（旧レーニン）図書館にも収蔵されていないのだが、ヴォルコフが一九二三年に刊行した三十数ページの『メイエルホリド』という薄いパンフレットがあつて、これは早稲田大学演劇博物館に収蔵されている。⁽⁵⁾このパンフレットの内容が、そのまま『メイエルホリド研究』の著者の一人金田常三郎が書いた、ということになっている。「メイエルホリドが幼年・少年・青年期」の内容とまったく同じである。つまり、パンフレットの翻訳であつた。熊澤復六はズノスコ・ポロフスキーの著から編年式にメイエルホリドの革命前の演劇活動を要約した。金田常三郎はヴォルコフのパンフレットをそのまま翻訳し、そして八住利雄はグヴォズジェフの二冊のパンフレットから第一集

をそのまま翻訳して、革命後の演劇活動の紹介としたのであった。

薄いパンフレットとは、レニングラード国立芸術史研究所の演劇史・演劇理論課が不定期に刊行した「現代演劇の諸問題」シリーズの第一、二集のことである。第何集まで刊行されたのか不明であるが、統一タイトルが「現代演劇」になっている。

その第一集がアレクセイ・グヴォズジェフ（一八八七—一九三九）著『メイエルホリド劇場（一九二〇—一九二六）』で、三章立てになっている。第一章メイエルホリド劇場の年代記、第二章劇場の特質、第三章『曙』から『検察官』まで。

第三章は、一九二〇年に初演された『曙』（ヴェラーレン作）から年代順に、『ミステリヤ・ブツフ』（マヤコフスキー作、一九二二年）、『堂々たるコキュ』（クロムランク作、一九二二年）、『タレールキンの死』（スホヴォーロフコブイリン作、一九二二年）、『大地は逆立つ』（マルチネ原作、トレチャコフ脚色、一九二三年）、『森林』（オストロフスキー作、一九二四年）、『D・E』（エレンブルク原作、ポドガエツキー脚色、一九二四年）、『ブブス先生』（ファイコ作、一九二五年）、『委任状』（エルドマン作、一九二五年）、『吼えろ支那！』（トレチャコフ作、一九二六年）、『検察官』（ゴーゴリ作、一九二六年）までの計十一作品の演出が紹介されている。

これは、八住利雄の「十月革命後のメイエルホリド」の章立てそのままである。第三章もまったくパンフレットと同じである。

第二集の「メイエルホリド劇場の『検察官』」は五人の共著で、次のような内容になっている。第一章『検察官』の新解釈 スローニムスキー、第二章『検察官』の改訂 グヴォズジェフ、第三章メイエルホリドの解釈における『検察官』ナザレンコ、第四章メイエルホリド演出の『検察官』についての批評 ソロヴィヨフ、第五章メイエルホリド演出『検察官』の舞台装置 カプラン。

結果、日本におけるメイエルホリド研究の最高点（ピーク）であったはずの『メイエルホリド研究』は、米川正夫

の「私のメイエルホリド観」を除いて、すべてロシア語文献の翻訳、ないしそれに近いものだったことになる。そして残念なことに、八住利雄はこの第二集を執筆に際して用いていないのである。

八住利雄は第一集の何が不満で、「甚だ硬化的であり、不親切であり、不公平でさえあり得る」と述べたのだろうか。彼が「演劇自体の特殊性に無頓着」と指摘した、そのグヴォズジェフのパンフレットに欠けていた「特殊性」とはいったい何のことだったのか。それは、八住が「築地小劇場」誌に初めて掲載した「メイエルホリドとD・Eの演出」に戻ってみるとよく分かる。

彼にとって一番に関心があったのは、新しい国家ソビエトにおけるメイエルホリドの演劇の社会的意義よりも、その演出のディテール、舞台機構や装置のアイデアと操作・処理の方法のほうだった。だから、彼は『D・E』の演出の注目すべき移動壁を使用した瞬時の場面転換や早変わりによる迅速な集団的演技など、「演劇の映画化」を目ざしたメイエルホリドの技法について、多くの筆を費やしたのであった。そうした「演劇の特殊性」が、グヴォズジェフのパンフレットでは十分に紹介も検討もされていなかったことに、彼は不満を抱いたのである。八住のメイエルホリドの演出を分析する態度は、当時としては異例の、左翼イデオロギーにあまり囚われないもので、現代の研究者の態度と通い合うものがある。

社会主義国家ソビエトにおける新しい演劇芸術のありうる形式とはどんなものか、という思想的な面とは縁が薄い精神の持ち主にとっては、こうした側面をことあるごとに強調するグヴォズジェフの態度は相容れないものであったようである。

それにもかかわらず、小山内薫の「訪ソのお土産」に拠ってメイエルホリド研究をすることになっても、そこに自らの詳細な研究を書きこむことができなかった。おそらく、他の演出についての資料がなかったためであつたらう。

米川正夫以外、ロシア・ソ連を訪れたことのある者はいなかった。というより、一九二六年にソ連との国交が樹立されるまで、ソ連を訪れることはできなかったのである。小山内薫が一九二七年初冬に、革命十周年記念式典に招待

されてモスクワを訪れるまで、革命後のロシア演劇に関する情報も、またロシア語文献も、ほとんど日本には入ってきいていなかったのである。

2

アレクセイ・グヴォズジェフのことは、今では欧米や日本の研究者にもほとんど知られていない。レニングラードで活動していたロシア・ソ連の演劇学者で『十九世紀—二十世紀の境目の西欧演劇』という著書⁽⁶⁾で知られる、もともとは西欧のオペラとバレエの研究者だった。革命後にメイエルホリドの演劇活動を精力的に分析、研究してきた研究者で、二冊の「薄いパンフレット」がその研究成果だった。一九三九年四月に（つまり、メイエルホリドが逮捕される二カ月前に）レニングラードで急死している。

メイエルホリドの網羅的な評伝を著したエドワード・ブローンも『メイエルホリドの全体像』ではグヴォズジェフのことに一度も触れていない。その改訂版である『メイエルホリド 演劇の革命』⁽⁷⁾になって、わずかに一度、メイエルホリドの古典の新演出オストロフスキー作『森林』が上演されたとき、これが批評界に与えた動揺と影響について述べた箇所⁽⁸⁾で、次のように彼の名が出てくるだけである。

つねづねメイエルホリドの仕事を丁寧に分析してきたアレクセイ・グヴォズジェフ率いる「レニングラード派」は例外としても、大半の批評家は明らかに敵対的か、これまでのメイエルホリドの作品と共通点が見つけられず、困惑を隠しきれなかった。

だが、グヴォズジェフの名はメイエルホリドの講演や演説の中にたびたび顔をだすのである。講演「演劇の再建」と、演説「メイエルホリド主義に反対するメイエルホリド」の二つである。前者は一九二九年に行われた講演で、翌

年パンフレットとして刊行されている。

この講演でメイエルホリドは、ソ連という新しい国家において演劇はどのような形態のものとなるべきなのか、演劇はどの方向へ進むべきなのかについて、「演劇の映画化」をキー・ワードにして論を展開する。トーキー化した映画はサイレント映画が持っていた国際性を失いつつあって、演劇と映画は競合する立場にもはやない。演劇は映画化することによって、千人単位の規模のスペクタクル的な上演を目ざすべきだと言う。そして、グヴォズジェフが「芸術生活」誌に発表した「西欧的テーマ考」を引いて、その見解に異議を唱えている。

現在、いわば全世界的規模でドラマがレビューや軽喜劇、映画にその地位を明け渡しつつあるという主張は、⁽⁸⁾はなはだ誤っている。

なぜなら、グヴォズジェフの視野からは、ソ連において広範にアマチュア演劇運動が隆盛しているという事実が抜け落ちているからなのである。メイエルホリドによれば、演劇には次のようなまったく新しい役割が課せられているのである。演劇の運命は西欧ではなく、わが国において解決されているのだと。

演劇は新しい人間を形成する拠点となって、人々の新しいトレーニングを進める手助けとなっている。新しい人間が最終的に自然の力を克服するためには、演劇という形をとった休息というトレーニング、クラブやその実験室、⁽⁹⁾スタジオムの競技、革命的祝祭のパレードなどでたやすく得られる柔軟性が必要である。

ネップ期が終わって、第一次五カ年計画が開始されていた一九二九年当時、メイエルホリドが何を考えていたかがうかがわれて興味深い。

もう一つの、一九三六年にレニングラードで行った演説「メイエルホリド主義に反対するメイエルホリド」では、すでにメイエルホリドは非難の矢面に立たされている。

彼は、メイエルホリド主義とはいったい何か、どこから生じたか、だれがそれを生みだし、だれがそれを実践し、だれがそれをでっちあげ、だれがそれを唱えているのか、と問いかげ、メイエルホリド的ではなく、実はメイエルホリド主義であるがゆえに有害であると言わざるを得ないとした上で、そうしたのは彼ら（批評家たち）のせいであると理解しなければならぬとした。そして、そういった批評家の有害な分析の一例として、『検察官』を批評したグヴォズジェフを挙げるのである。

私にはグヴォズジェフのいい分がまったくわからなかった。……彼もまたある箇所で（分身）という言葉を用いたが、それも同様に否定的な意味合いを持っていた。彼が具体的に何を指してそこで発言しているのか私には分からない。『検察官』か、それとも何か他のものか。しかし、私には、彼もまた否定的性質の現象としてこの（分身）を語りたかったように思われた。⁽¹⁰⁾

すでに、かつてグヴォズジェフたちが刊行した薄いパンフレットの内容がメイエルホリドにとっては逆に重荷になっていることが察せられて、奇妙な感覚にとらわれる。だが、メイエルホリドはグヴォズジェフに対して、その批評を認め、感謝すべき部分にはきちんと謝辞を述べているのである。

『第二の軍司令官』に関していえば、グヴォズジェフに感謝している。彼はこういって私の注意を促してくれた。『第二の軍司令官』は、彼の見るところによると真にシエキスピア的な芝居である。なぜなら、そこにはベラスケスを彷彿とさせる表現の簡潔さがある。⁽¹¹⁾

この演説の三年後、グヴォズジェフは急死し、メイエルホリドはレニングラードで逮捕された。メイエルホリドにとって、グヴォズジェフは意外なほどに重要な批評家、研究者であったことがうかがわれる。

第Ⅲ部

佐野碩とメイエルホリド

第9章 佐野碩のメイエルホリド——機械時代のピオメハニカ——

1

一九二九（昭和四）年六月二十七日、築地小劇場の舞台で、東京左翼劇場の第六回公演、村山知義作、佐野碩演出による『全線』（『暴力団記』改題）が初演の日を迎えた。この戯曲は、一九二二（大正十一）年に中国で起きた京漢鉄道全線にわたる大ストライキが、呉佩孚率いる直隸軍閥によって血なまぐさい大弾圧を受けた事件に取材したものであった。

中国における労働争議とその弾圧を舞台化したのは、わが国の労働者、農民の戦いを描いた戯曲を舞台化しようとしても、警察当局の意図的な弾圧によってしばしば公演が不可能になるという時代の制約を考慮してのことであった。しかし、労働争議とそれに対する官憲、右翼団体、暴力団一体となった弾圧という、わが国にも共通した問題点を描き出すうえで、これはきわめて有効な方法だった。

それでもなお、この戯曲上演に際しては、題名が不穏当であるとの理由から、改題と戯曲中緊迫感を盛り上げるうえで欠かせない二つの場の削除とが命じられた。『全線』の上演は、そのような弾圧による制約を乗り越えてのものであったが、観客に理解されやすい、また熱狂的な反応を呼び起こした内容と、さらに佐野碩のダイナミズムあふれる演出とによって、プロレタリア演劇史上屈指の代表的舞台の一つと評価されることになった。

舞台は、京漢鉄道の労働者たちが計画していた総工会（労働組合中央組織）創立大会開催を妨害するよう依頼され

た、暴力団緑党の首領周平甫の子分たちが妨害のための人集めをしている場面から始まる。続いて、呉佩孚配下の宣伝部員である馮竹生が登場し、緑党の面々を前にして演説をぶちあげる。今や、中国人は諸外国の貪欲の餌食となつて奴隸人種に成り下がっている。しかも、諸外国の要求の狂暴さはますますその度を加えるばかりだ。この国難の秋にあたって、愛国の士であるわれらは何をなすべきか。憎むべき内敵を滅ぼさなければならぬ。内敵とは何者か。それは純然たる中国国民の鉄道である京漢鉄道においてストライキを行った全線二万の従業員である。中国国民労資を問わず、心を一つにして外夷のあなどりを退けるべき時に、ストライキのごとき卑怯な手段に訴えるものは内敵でなくして何であろう。われら国を憂うる志士は身をもつて総工会を解散させるべきである、と。

しかし、その裏で緑党の首領周平甫は鄭州総司令靳雲鶚に呼ばれて買収され、警察局長黄殿辰と協力して総工会創立大会を妨害し、阻止するよう依頼される。ところが、緑党にはそれほどの力量も組織力もないことがつぎつぎと暴露されていく。

第二幕は、全線代表者会議の席上、呉佩孚が大会妨害を画策していることが報告され、妨害に屈せず断固として明日の総工会創立大会を成功させることを決議する場から始まる。

大会当日、警察は会場を包囲し、緑党は大会を妨害しようとするが失敗する。緑党は事務所を襲つて器物を破壊し、ポスターや旗を持ち出して外で焼き払う。さらに警察と協力して事務所を取り囲み、代表者たちの活動を封じ込めようとした。

大会から戻つた代表者たちは荒らされた事務所を見て、最初混乱するが、外で暴力団がポスターや旗を踏みにじり、焼き払うのを見て憤慨し、直ちにゼネラル・ストライキに入ることを決議する。この場面は、短い台詞がたたきつけるように連続する、緊迫感あふれる場面である。

続く第三幕は、ストライキの執行委員たちを捕らえようと走り回る警察と、ストライキの切り崩しを狙つて執行委員たちを訪れる緑党の画策が描かれる。執行委員の家族の必死の抵抗もあり、緑党の切り崩しは成功せず、さらに仲

間割れして内部から崩壊していくが、総工会鄭州支部執行委員葉青山は軍警に捕らえられ、苛酷な拷問を受けてついに屈服の勧告をしてしまう。しかし、それでもストライキは打ち続けられる。

最終（第四）幕、長引くストライキに業を煮やした呉佩孚は、ついに軍隊の出勤を命じた。葉青山は警察の手で斬殺され、軍警は労働者たちの後ろからめちやくちやくに発砲する。大叫喚、やがて舞台は暗黒。
不意に闇の中から声が聞こえる。

諸君！ 我々のストライキはこうして血にひたされて窒息してしまった。それは失敗した。何故失敗したか？

諸君はその原因を目の当たりに見た。我々はそれを克服しなければならぬ一方我々は全国的総工会の基礎を抜きにく置いたという点で成功した。次の如きスローガンを我々の流血の闘争の中から大衆的に戦いとった点で成功した。それは全争議団員の口から出た一致した叫びだったのだ。

軍閥を打倒せよ！

帝国主義を打倒せよ！

労働者農民の政府万歳！⁽¹⁾

長々とあらずじを紹介したのには理由がある。一つは、帝国主義の植民地支配という危機にさらされていた中国の労働者のスケールの大きい闘いを描いた作品であることを理解してほしかったからである。もう一つは、労働者たちと暴力団員たちが、ちょうど音楽における対位法のように対置され、肯定的人物と否定的人物とが互いに照らし出すように描き出されていることに着目してほしいからである。

中国における労働争議を描き出すことは、そのまま、すでに閉塞状況に陥りつつあった日本の労働運動を照らし出すものでもあった。

劇作家久保栄は、この戯曲を「村山知義君の最上作であり、従って日本プロレタリア文学中屈指の作品である」と評価し、さらに佐野碩の演出について、「労働者、暴力団の二つのグルツペの取扱ひに於て、前者を統制ある整然たる一団として、後者を乱雑極まるハキ溜的存在として表現しやうとする意図が見事に成功している」とし、続けて「佐野君の言葉を借りれば、『必要で且つ充分な程度に誇張した演技や滑稽なシグサ』を意識的に取り入れながら、しかも『表現すべき内容の現実性を極度に發揮し得るやうな手法』を取り逃がさなかった」として、「佐野君の最もよき演出である」と激賞した⁽²⁾。

この『全線』の上演において、佐野碩が舞台上に展開させたダイナミズムは、ソビエト・ロシアの演出家メイエルホリドの演出手法に学んだものであったと言われてきた。とりわけ、その演技術であるビオメハニカの日本での最初の応用であると言われている。

佐野碩はどのようにしてメイエルホリドの演劇論を知り、そしてビオメハニカの手法を学んだのであろうか。

2

佐野碩は、一九二五（大正十四）年四月東京帝国大学法学部に入学後、社会文芸研究会創立に参加するなど急速にマルクス主義思想に接近し、十二月にはかつての浦和高校劇研究会のメンバーたちを中心にして演劇集団シアタ・ムンツを結成する。第一回公演を築地小劇場を借りて行った後で、機関誌「シアタア・ムンツ」を創刊した。

創刊号だけで終わったこの雑誌に、メイエルホリドに関する文章が二編掲載されている。一つは、伊丹徹（紀伊輝夫）による「R・S・F・S・Rに就いて」、もう一つがハントリイ・カアター著、谷一（太田慶太郎）訳による「演劇力学（ビオメカニクス）」である。

R・S・F・S・Rとは、メイエルホリドが一九二二年初め一時期本拠にしていたロシア共和国第一劇場の略称である。ムンツのイデオログであり、全体的な指導をしていたと見られる紀伊輝夫は、おそらくこの劇場におけるメ

イエルホリドの演出活動、『曙』（ヴェラーレン作）や『ミステリヤ・ブッフ』（マヤコフスキー作・再演）の演出の方法や装置の実際を論じたものと思われる。後者の文献の著者ハントリー・カーターはすでに何度か名前の出てきたイギリスの演劇評論家で、革命後ロシアを訪れ、一九二三年までのソビエト・ロシア演劇をつぶさに観察して報告した。太田慶太郎が翻訳に用いたのは、すでに紹介した『ソビエト・ロシアの新しい演劇と映画』であろう。

佐野碩たち浦和高校劇研究会のメンバーたちは、築地小劇場開設以来、毎月のように観劇に行っていたと伝えられる。⁽³⁾しかし、イエルホリドが演出したのと同じ戯曲の上演を築地小劇場の舞台に観たことよりも、カーターの著書を通して、この時期のイエルホリドの演劇理論に触れたと見てよいだろう。何よりも、彼の文章の中には、革命期の演劇におけるイエルホリドの演劇理念と演出方法のエッセンスがリアルに紹介されているからである。

佐野碩はこうして、カーターの文献を通してイエルホリドの演劇論、特にその演技術であるビオメハニカに触れ、これを自らの方法にして行こうとしたと思われる。

では、カーターの伝えるイエルホリド演劇のエッセンスとは一体どのようなものであったのか。⁽⁴⁾

カーターによれば、イエルホリドの演劇の革命後の発展は、まず第一に上演の様式の探求における精神の変革に求められる。その精神は、もはや個人主義的な源泉から生じる精神ではなく、新しい集団的な世界秩序から生じるものであり、言うなればマルクスの精神であり、現代のコミュニズムの新しい価値なのである。革命は彼に、そこから演劇の本質が抽出される材料についての、そして、その本質を表現し、伝達するのに必要な形式についての考え方を与えたのであった。この新しい考え方は、劇場について、演劇による表現を用いて、労働者に共産主義の真実の手ほどきをしてやらなくてはならない社会的・政治的な公共施設としての役割を持たせる。俳優は、「社会主義の政治家」であり、社会的・政治的見解をもち、自らの階級闘争における位置を理解しなければならぬのである。そして、演劇の機能とは、観客を行動へと覚醒させ、演劇による表現によって、彼に社会主義の政治精神を伝えることなのだ。以上のような考え方から、イエルホリドは最新の形式として、「構成とビオメハニカという二つの着想」を置き、

ここにメイエルホリドの現在の「演劇性」は集中されているとする。カーターは、それは「今や工業的、生物学的な科学であった」と語る。

構成とは構成主義舞台装置のことであり、美学的装飾を一切剥ぎとり、日常生活に有用な材料によって建築された、機能を第一にした構築物であるという特徴を持っていた。

ビオメハニカとは、「構成あるいは機械理論を俳優へ応用したもの」であり、俳優はエンジンに喩えられ、俳優に関する演劇の新たな問題は、このエンジンをいかにしてフル回転させ、最大生産能力を生み出し、さらに脳から送り出され、脊椎組織と神経組織を通して送られた信号に従って正確な意味を伝達するかということであるとする。そして、ビオメハニカの原理は、メイエルホリドが革命前に彼の演劇スタジオで行っていた、コメディ・デラルテ時代のイタリア喜劇の俳優についての研究の成果であると解説する。しかし、ビオメハニカ・システムの演劇史における意義と価値については次節に譲ることにして、佐野碩に直接影響を与えたと見られる、この時期の演出法の特徴について述べた部分に先に目を転じることにしよう。

カーターは、この時期のメイエルホリドの上演を、煽動劇の上演であったと規定する。すなわち、アジ（テーショ・プロ（パガンダ）演劇であったとして、マヤコフスキー作『ミステリヤ・ブッフ』とトレチャコフ脚色（マルチネ原作）『大地は逆立つ』を代表作として取り上げる。一九七〇年代のメイエルホリド研究者の常とは異なり、カーターは『堂々たるコキユ』の演出には、その構成主義舞台装置の持つ機能と意味に触れるだけで、ビオメハニカのデモンストレーションであったと評価されている演技面には一切言及しないのである。おそらくカーターは、この演出を、この時期のメイエルホリドの演出の中では極めて異色な、ことによると失敗作であったと見なしていたように感じられる。

彼は、マヤコフスキーが文学と演劇の分野で行った、「新しい形式の創造と古い形式の破壊」を最大級に評価した。第一に、メイエルホリドと協働して劇場の舞台から演劇的イリュージョンを引き起こす一切の装飾物を取り去ったこ

と。そして、観客はいつでも劇場へ出入り自由にし、さらに上演中、彼らが望むところで賛成不賛成の意思表示や掛け声による演技への反応をしてもよいことにした。すなわち、従来までの劇場の変革である。第二に、『ミステリヤ・ブッフ』の上演によって演劇を劇場から解放し、野外という現実世界へ進出させたこと。すなわち、「演劇の生活化」の試みである。

戯曲『ミステリヤ・ブッフ』は、要約すれば、大洪水（革命）後に、七組の清潔な人々（ブルジョワジー）と七組の不潔な人々（プロレタリアート）が闘い、後者が前者を追い滅ぼし、機械化と電氣化された楽園を探求するというドラマである。肯定的な形象と否定的な形象との対置というドラマの構造に注目してみよう。まったく同じではないにしろ、『全線』もこれと似た構造を持っていた。しかもメイエルホリドは、グロテスクと呼ばれた手法でもって、否定的人物たちを徹底的に戯画化し、その特徴を誇張して俗物性を嘲笑するように描き出した。『全線』においても、佐野碩は緑党の面々の俗物根性と猥雑さを際立たせた。そのことは小山内薫の劇評の次のような箇所⁽⁵⁾に、その特徴が読み取られる。

総工会とその反動との二つの相対抗する団体を、団体として夫々特徴づけようと細心の注意を払った跡がうかがわれる。殊に暴力団各人の夫々違った歩き振りや仕事など、あれは無言の中に大きな効果を呼んでいるものだ。⁽⁵⁾

カーターは、『ミステリヤ・ブッフ』上演の目的を次の三点に要約した。

- (1) 一九一七年に終わった世界に対する社会主義革命の勝利を、英雄的および諷刺的な描写形式で上演すること。
- (2) 劇場全体を一つの舞台に変え、舞台を可能なかぎり、民衆の中心にすえること。
- (3) そして、民衆に、上演に参加するよう呼びかけること。

『大地は逆立つ』は、マルチネの詩劇『夜』をトレチャコフが自由に脚色した戯曲で、ケレンスキーの臨時政府時代に起こったのと類似した、軍隊内部における革命行動を扱ったものである。一九二三年までにメイエルホリドが演出した作品の中で、もつとも好評を受け、各地で熱狂的に歓迎され、一九二四年にモスクワで開かれた第五回コミンテルン大会でも記念公演が行われた。この作品の演出についても語るべきことがら多いが、『全線』演出のダイナミズムにインスピレーションを与えたと思われる点だけに絞って見ていくことにする。

カーターは、メイエルホリドがこの作品を演出するにあたって、彼ふだんの演出法を捨て、演出にアジテーション・ポスターの形式を取り入れようとしたと言う。マヤコフスキーとヘロスタの窓の仲間たちが、アジテーション・ポスターをデザインし、ロシア全土を覆いつくした革命の初期の行動に想を得ていたとする。その目的で俳優に課された訓練は、「シグナル話法」と「言葉の身振り」というものであった。シグナル話法とは、ポスターの標語のように、語句がパツパツと出ていき、語句自身に精巧なリズム表出が与えられた話法の形式である。台詞の伝達方法は、俳優がそれによってどんなことを伝えたいのかによって、つまりアジテーション効果を考えた上で決定される。身振りにしても同様の原理が応用され、身振りはちょうど音声の意味を明瞭にするように、音声を明瞭化するように計算された上で考案された。こうして創り出された、特に腕の振りをカーターは「言葉の身振り」と呼ぶのである。

『大地は逆立つ』は、マス・スペクタクルⅡ群衆劇として構想されていた。したがって、アクセントの明確に置かれたリズムカルな話法と台詞の意味を明瞭化する身振りと、そして群衆劇であるからにはもちろんのこと、群衆場面における緻密な計算の上に立った集団の操作と処理とが要求された。

『全線』の演出におけるダイナミズムを語る際、佐野碩の演出助手として演出を補佐した松尾哲次が語ってくれた群衆場面の稽古の方法がよく引かれるが、これも短い動作をパツパツとつないで全体のうねるようなまとまりを創り出したという点で、「シグナル話法」の考え方と似ていなくもない。俳優全体をいくつかの小グループに分け、グループごとにリーダーを置き、リーダーの合図によって小グループ全体が一斉に、次々と動いていって一連の場面の描写

を行うという佐野碩の方法は、群衆場面の処理だけに限ったものではなく、演出方法の本質でもあったことを感じさせてくれる。

また、カーターが「メイエルホリドは、新しい労働者俳優に、談話、朗誦、歌唱ではなく、演説することを熱心に教えようとする」と語っていることも見逃してはならないことである。『全線』という戯曲が、労働者の発言や演説を巧みに利用して書かれているという事実を思い出してみるとよい。メイエルホリドが構想していた俳優の役割は、エドワード・ブローンが引いているように、「役者＝演技者はシチュエーションそれ自体を演じるのではなく、その背後に隠れていて、一定の目的（プロパガンダ）のために明らかにされていなければならないものを演じる」ことであつた⁽⁶⁾。

最後に、『大地は逆立つ』においても、メイエルホリドは否定的人物——皇帝と臣下たち、を描くにあたってグロテスク化の手法をたつぷりと用いていたことを付け加えておこう。カーターはそれを、「舞台には、大量の道化ぶりと卑俗な言動とがたつぷりとあつた」と書いて、一九七〇年代のメイエルホリド研究にもつねに引用される「俳優の場面」を滑稽に紹介している。

3

（ピオメハニカ）とは何か？ と質問されても、一口には答えられなくて困惑してしまう。これを「十月革命後の、機械化の時代に合致した、俳優の身体を機械になぞらえて、これをフル・コントロールできるようにした演技システム」だと答えても、また「コメディア・デラルテの精神を復興させ、俳優の演技における身体性の復権をめざした技術」と答えても、質問者は納得してくれないだろうし、私も説明ができたとは思えない。ところが、今、紹介したような解説が往々にして多いのだ。これでは、ピオメハニカを開発したメイエルホリドの動機のはんの一面と、構成要素の一つの説明をもってピオメハニカ全体の解説に代えたにすぎない。

実はビオメハニカが演劇史の上で持つている意義には非常に深いものがあり、それについてはすでに第5章で触れているので、この章では、ひとまず佐野碩がカーターの文章を通して理解したであろうと思われるレヴェルでのビオメハニカに限定して述べていくことにする。

カーターがビオメハニカのことを、構成あるいは機械理論を俳優へ応用したものと総括していることは前に述べた。革命後の社会主義建設の時代に、俳優が担うべき役割を、労働者のそれに等しいものとして捉え、劇場という公共施設において俳優⇨労働者は、労働者の意識の覚醒や労働の賛美というプロパガンダの仕事を行うのである。メイエルホリドは、少なくともこの時期はそう信じ切っていたようである。したがって、劇場という工場においては理想的な労働条件が整備され、機械を操作する俳優⇨労働者は、最大生産能力を生み出しうるよう、その身体機能がフルに発揮されるようにならなければならない。そのためには、俳優がその身体をフル・コントロールできるように訓練され、さらに演技⇨労働の身体動作は徹底的に研究される必要がある。俳優の気まぐれや個性の発揮とやらで、ミスや遅延や渋滞が生じてはならないのだ。

メイエルホリドは、前の章でも述べたことだが、後に自動車生産工場のベルト・コンベア・システムであるフォード・システムへと発展する原型となったテーラー・システムを取り入れ、上演にあたってのタイム・アンド・モーション・スタディ（時間対動作の関係の研究）まで行っていた。その結果、刺激―反応の後で感性を感覚するという、パブロフの条件反射理論に明らかに学んだと思われる、演技のサイクルを考え出した。これがビオメハニカのエチュードと呼ばれる訓練の根本原理である。

今日では、人間性を疎外する労働システムであると見なされている、このベルト・コンベア・システムにメイエルホリドがこれほどに入れ込んだのは歴史の皮肉のように思える。それも、次のような彼の発言を読むと、なおさらその感が強い。

将来の俳優は、さらに進んで、彼の演技を生産状況に合致するものにしていかなければならない。なぜなら、俳優は労働がもはや呪詛ではなく、喜びにあふれた生命に不可欠なものと感じられる条件の下で仕事をする⁽⁷⁾ことになるからである。こうした理想的な労働条件の下では、芸術は当然、新しい土台を持たなければならない。

略述すれば、以上がメイエルホリドのビオメハニカ開発にあたっての原理と動機である。時間対動作の関係の研究が、一九二六年の『検察官』上演においても行われ、総稽古時のタイム・スコアまで残っているのを見ても、「機械理論の俳優への応用」がビオメハニカ開発の建前であったにすぎないとする⁽⁸⁾ことはできないだろう。

もちろん、カーターはそこまで詳しく論じてはいないから、佐野碩も知っていようはずがない。おそらく、俳優の動作を機械の運動のように整然とかつ正確無比に実行させるシステムぐらいに理解していたにすぎなかったろう。

ところで、カーターは、ビオメハニカの原理が最初に適用されたのは革命前にメイエルホリドが主宰していた演劇スタジオにおいてであり、そのシステムは「コメディ・デラルテ時代のイタリア喜劇の俳優についての研究の成果である」と見抜いていた。ビオメハニカの内容の一部であるエチユード群と身体訓練のカリキュラムは、俳優の労働者としてのそれではなく、純粹に演劇的なものであったからだ。メイエルホリドの演劇論ではなく、実際の活動内容の幾割かは、革命前と後を通して変わるところがなかった。アジ・プロ演劇とコメディ・デラルテ研究とが混淆しているところに、この時期一九二〇年代前半のメイエルホリドの演劇の最大の特徴が認められる。

佐野碩に目を転ずれば、一九二八年、前芸とプロ芸が合同して東京左翼劇場が誕生する直前に、彼は村山知義らとともにプロレタリア演劇研究所を開設し、五十名の研究生を集めている。自分たちの理想とする演劇の実現のために、自分たちの俳優を養成するという試みが行われていたことは注目に値する。

ビオメハニカについて語る最後に、メイエルホリドが立てた俳優の公式について触れておこう。彼は、俳優とはNⅡ A1+A2であると公式化した。Nは俳優であり、A1とは構想を立て、その実現に向けて指示を与える構成者（精神）、A2とは構成者の出す課題を実行する者、つまり俳優の身体である。メイエルホリドによれば、俳優の芸術とは自己の素材、つまり身体という表現手段を組織し、正しく使いこなす能力にほかならず、俳優は、構成者A1や演出家から与えられる課題を即座に実行できるよう身体という表現手段を訓練することが必要になる。そのためには、俳優は自己の身体のメカニズムを学ばなければならない。なぜなら、いかなる力の表出も一定のメカニズムの法則にしたがっているからであり、俳優が舞台空間に創造する身体による造形は、人間のオルガニズムの力の発現にほかならないからである。

このような俳優という存在の構造についての二元論的な考え方は、残念ながら、メイエルホリドの発明ではない。それどころか西洋演劇における演技論のオーソドックスの一方に属しているにすぎない。異なるところと言えば、彼が、そしてスタニスラフスキーもそうであったが、自らの考えを俳優訓練、養成のシステムへと組織化したことである。

十八世紀後半に、すでにデイドロは、その『逆説・俳優について』の中で、名優の演技の中に共通して認められる「理解しがたい自己」と自己の区別」、すなわち演じ表現している自己と、それを冷静に制御している自己との共存が名優の条件であり、感性はこれを一切必要としないどころか邪魔ですらありうると指摘した。

十九世紀の後半には、フランスの俳優コンスタン・コ克蘭は、『俳優の二重性』の中で、俳優には第一の自己Ⅱ理性と第二の自己Ⅱ身体があると述べた。そして、俳優の演技とは、第一の自己が表現しようと構想したものを、第二の自己が、第一の自己に従順に表現することであるとした。強烈な感性や情緒は、演技の創造に際して場を与えられないのである。⁽⁸⁾

さらに、一九〇七年にはゴードン・クレイグが、その『俳優と超人形』の中で、俳優は感情という偶然性を持った要素に支配されるため、芸術家と呼ぶことはできないと論じた。彼によれば、芸術は意匠によつてのみ創造され、どんな芸術作品を創り出す場合にも、計算しうる材料でのみ仕事が可能なのである。したがって、偶然性の要素を持った芸術家の創り出したものは芸術ではなく、演技はよつて芸術ではないのである。

クレイグは別の箇所でも言う。俳優がその魅力を余りに個人的・情緒的なものにするため、観る者が、個性や情緒およびその創り手に圧倒されて、肝心なことを忘れるというのは間違つた芸術なのである。そして、彼は演劇芸術を復活させるために、今ある俳優は舞台から一掃されなければならないと主張するのだ。

彼の演技論は、『俳優と超人形』の中で、彼が画家と俳優の間に取り交わさせるつぎのような会話に如実に読みとられる。

「だけどね、身体を頭のとつぺんからつま先まで訓練したために、情緒をそれほど呼び起こすことができなくても、身体が心に呼応するような俳優は全然いなかったのかい。一千万人に一人は、そういうふうに演じることができた俳優がきつといたんじゃないのかい」と画家がたずねた。

「いないね」と俳優はきつぱりと言つた、「決していなかったね。そんな機械的な完成度に達したからといつて、身体が無条件に心の奴隷だつたような俳優は決していなかったよ⁽⁹⁾」。

デイドロからクレイグまでの演技論の後に、メイエルホリドのNIIA1+A2を持ってきて読み直していただきました。私が、メイエルホリドの演技論を西洋演劇における演技論のオーソドックスの一方に属すると述べたことが納得されるだろう。

そして、カーターは以上のような演技論史をふまえた上で、ピオメハニカの諸法則を次のように書いている。とい

うことは、佐野碩もそれを読んでビオメハニカを理解したということである。

ビオメハニカの諸法則は、人間の生理学的な構造研究に基づいてうち立てられている。そのシステムの目的は、人間の身体組織のメカニズムと法則とを理解し、それを完璧に使うことのできるような人間を生みだすことにある。システムは、それによって身体の各々の動きが差異化され、十分な表現力を持たされる、一つの分析の原理を作り上げた。ビオメハニカは、人間の身体の力学に関して無視をきめこんでいる演技の情緒理論に取って代わり、俳優の知性を鍛え、その身体を発達させ、そして彼の精神と身体のキー・ボードを完全に所有し、自己の職業に品位をつけ加えることのできる、組織化された俳優を生みだすのである。要するに、演劇にビオメハニカを応用しようとする人々の目的は、運動が俳優を統御するようにさせる代わりに、俳優に自分の運動を統御させることなのである。

5

アジ・プロ演劇と聞いただけで顔をしかめられる方もいるだろう。しかし、芸術が時代の社会や政治と鋭く切りむすぶとき、そこに発生する芸術の一形式がアジ・プロであることは、歴史の上からも周知のことである。それならば、演劇史を見ていくときにアジ・プロは避けて通ることのできない一つの文化現象として、これを積極的に調べていく態度も必要だろう。

ことはソ連革命期のアジ・プロ芸術だけに留まらない。ソ連のアジ・プロに大いに学んだナチス・ドイツのアジ・プロ芸術利用の巧みさ、その完成度の高さは驚くべきものだった。そういった意味で、佐野碩の仕事も含めて、アジ・プロ演劇にどのような範例が存在したのかを調べてみることも価値なしとしない。

ソ連革命期の演劇において、メイエルホリドは文字通り「英雄」だった。彼は、自分の演劇思想と方法とを教育人

民委員会演劇局の局長として機関誌「演劇通信」を通して、ロシア全土に広めたいし、またペトログラードでは舞台上演技術の講座を開いていた。演劇に関心を持つ青年たちはこぞって彼の下に集まり、その思想と方法を吸収しようとした。したがって、この時期のメイエルホリドの演劇活動を調べることは、そのままソ連のアジ・プロ演劇を知ることなのである。

カーターはその著書の中で、この時期のソ連演劇全体を左派、中立派、右派の三派に分類した。そのうち左派の演劇の筆頭に掲げられたのが、もちろんメイエルホリドの演劇活動であり、以下、プロレトクリト（労働者文化組織）劇場、赤軍や工場内クラブの演劇、野外におけるマス・スペクタクル（群衆劇）、街頭ページェント、労働者のキャバレー劇場、革命期の諷刺小劇場などと続いている。

カーターのレポートによつて、ソ連革命期の演劇が本質的に言つてアジ・プロ演劇であつたことを知らされるまでは、アジ・プロ演劇を極めて卑小な、価値の少ないものと考えていた。たとえば、わが国で言えば、八田元夫や佐々木孝丸らが一九二六年に始めた、プロ連の労働争議支援のためのトランク劇場のごときものを考えていたにすぎなかつた。しかし、ソ連においてはアジ・プロ演劇は一挙にさまざまな形式を誕生させていたのである。

アジ・プロ演劇の範例を調べてみるには、そのスケールを基準にして見て行くのが最適のようである。スケールの最小モデルから最大モデルまで直線を引けば、その上のいずれかの局面にすべてのアジ・プロ演劇の形式が含まれるだろう。

最小のモデルは、いわば定点となる劇場を不要とする、なるべく装飾を切りつめた移動演劇がこれにあたる。そうすると、わが国のトランク劇場もこのモデルに含まれるだろうし、また革命十周年記念式典に招かれた小山内薫がその上演を観て感激し、帰国後「『シニヤヤ・ブルウザ』を見る」という一文を書いて激賞した、シーニヤヤ・ブルウザこと青服劇団もこのタイプである。この最小モデルの特徴は、どこにでも移動可能である点と、その制約から生まれた、短い演目をつないでいくバラエティ形式のプログラムを持っている点だ。さらに、形態として民衆の中に入っ

て行く特徴を持つために、たとえて言えば寄席的な、非常に民衆的な演劇性を帯びる性質がある。小山内が青服劇団を激賞したのは、確かにこの劇団の持っていた民衆的な演劇性と親和的なその雰囲気のためだった。

最大のモデルは、参加人員や観客数の多さ、装備の巨大さから言って、野外で上演されたマス・スペクタクル（群衆劇）がこれに当たる。この種の上演は、一九二〇年のメーデーに上演されたアンネンコフ演出指揮による『苦役解放の秘蹟劇』から始まり、同年十一月の革命三周年記念日に上演されたエヴレイノフ演出総指揮による『冬宮奪取』に至っては、参加人員八千名、オーケストラ五百名を数え、軍隊が動員され、軍艦から空砲がとどろいた。先に触れた、一九二四年にモスクワで開かれた第五回コミンテルン大会を記念して上演された、メイエルホリド演出指揮による『大地は逆立つ』の野外版は、赤軍兵士を加えてその参加人員千五百名、観客数二万五千人という大規模な上演だった。

最小モデルから最大モデルまでの間に、赤軍内部での劇場活動、労働者クラブでのアマチュア演劇グループの活動も含まれるだろう。また一説には、五千の組織を数えたトラム（労働者青年劇場）の活動も含まれる。

日本のアジ・プロ演劇は、この最小モデルから出発して、劇場を借りて上演を行う形態まで進んだところで、官憲の弾圧によって壊滅させられるという軌跡をたどることになった。彼我のスケールの余りの違いに改めて驚かされる。

第10章 メイエルホリドの暗い環 I ——岡田嘉子の上申書をめぐって——

1

一九七四年は演出家メイエルホリド生誕百年にあたる年であった。その数年前から、本国ソ連はもちろん、欧米各国でメイエルホリド再評価の機運が高まり、資料文献集、往復書簡集をはじめ、評伝や数々の優れた研究書が出版された。

メイエルホリドはロシア・ソ連演劇のみならず、二十世紀の世界演劇史上の伝説的巨人である。彼の俳優、演出家としての実に多彩な仕事、特につねに新しい演劇様式を求めて止むことのなかった探究の精神はもともとと評価されてよい。

当時、日本でも彼の再評価の機運が高まり、メイエルホリド・ルネッサンスと名づけられた。メイエルホリド研究会が発足し、研究者が集い、「メイエルホリド全集」の刊行が予告された。しかしながら、全集はついに刊行されず、雑誌に発表されたものも含めて、現在容易に目にする事ができるのは、研究書の翻訳が二冊、『メイエルホリドの全体像』（晶文社）と『メイエルホリド 演劇の革命』（水声社）、革命前までの評伝（早川書房）があるきりである。八〇年代末になって『ロシア・アヴァンギャルド テアトルⅠ、Ⅱ』（国書刊行会）にメイエルホリドのいくつかの演劇論が翻訳されたが、メイエルホリド再評価の実は残念ながら少ないままに終わった。

もっともその後、一九九〇年にはソ連の演劇雑誌『演劇生活』に掲載された、メイエルホリドの粛清の事実が、

『メイエルホリド 肅清と名誉回復』（佐藤恭子訳、岩波書店）と題して翻訳され、また一九九二年には、従来から研究者の間で問題の多い評伝と見なされて、あえて触れる者の少なかったイエラーギンの『暗き天才・メイエルホリド』（青山太郎訳、みすず書房）が翻訳された。さらに、二〇〇一年にはメイエルホリドの演劇論集が『メイエルホリド ベストコレクション』（作品社）と題して刊行された。

イエラーギンの書があえて触れられることがなかったのは、彼メイエルホリドが一九三九年六月十五日に、全ソ演出家会議で行った演説の内容について、その真偽が確かめられていなかったからでもあった。⁽¹⁾

生誕百年が祝われた頃には、メイエルホリドの人生について知ることのできないことが一つあった。それは、一九三九年六月二十日に内務人民委員部（NKVD）の手で逮捕されて後、彼の運命はいかなるものであったのか、ということであった。彼が死んだ（殺された）のが三九年なのか四〇年なのかすら、分からなかったのである。彼の人生のその最期だけは永く霧に包まれたままであった。一九三九年にスターリンの肅清の犠牲者となって以後、メイエルホリドなる人物はソ連の歴史および社会生活から消えてしまったのである。彼の名前はすべての出版物から抹殺され、写真は消された。彼の最期がようやく確かなものとして明らかになったのは、ゴルバチョフ書記長（当時）のグラスノスチ（情報公開）政策が行われてからであった。

一九五五年、メイエルホリドの名誉回復が、彼の前妻との娘タチャーナと孫のマリヤ・バレンテイイの手で申し立てが行われ、ようやく名誉回復者リストの中に加えられ、翌一九五六年、彼は名誉回復がなされた。しかし、その肅清の過程は依然、公にされることがなかった。メイエルホリドの名はなおも人々にとって余りにも危険すぎる名前であったのである。

結論から先に言うと、メイエルホリドは一九四〇年二月二日に、国家反逆罪およびスパイ罪により、財産没収の上、極刑の銃殺刑に処せられていたのである。刑が執行された場所は、これまで推測されてきたようにシベリアの強制収容所（ラーゲリ）ではなく、モスクワの（おそらくはレフォルトヴォ）監獄においてであった。

一九二八年のトロツキー追放から本格的に開始されたスターリンの粛清は、一九三八年のルイコフ、ブハーリンという最後の大物の粛清によって、ひとまずその目的を終えていた。スターリンは政敵追い落としとしてだけでなく、その根深い猜疑心によって、ソ連に不可欠の大事な人間たちの生命までを次々と奪っていったのである。

メイエルホリドが、この一九三六―三八年という困難な時期、数々の批判や非難にさらされ続けながら、決してその演劇創造への姿勢を崩すことがなかったのは、ひとえに当時、『プラウダ』紙の編集長の職にあったブハーリンの評価と擁護によるものであった。そのブハーリンが粛清された時点で、メイエルホリドの演劇生命が終わりを迎えるであろうことは、今日のわれわれの目からは至極当然すぎる成り行きのようにも見える。しかし、一九三〇年代ソ連における、スターリン粛清時代の底知れぬ恐怖、秘密警察への密告が日常茶飯事であった猜疑心に満ちた生活の重苦しさは、今日のわれわれには想像もつかないことである。

メイエルホリドが一九三九年六月二十日早朝にレニングラードで逮捕され、モスクワのプトウイルキ監獄に収監された後、翌四〇年二月二日に銃殺されるまでのことが初めて明らかになったのは、一九八九年のことである。彼の罪状は、ロシア共和国刑法典第五十八条一A項スパイ罪と同二項国家反逆罪であった。先に判決全文を書き写しておく。

判決

一九四〇年二月一日

ソビエト社会主義共和国連邦の名において、ソ連邦最高裁判所軍事部による。

一九四〇年二月一日モスクワ市における非公開法廷において、元スタニスラフスキー記念国立オペラ劇場首席演出家、一八七四年生まれ、フセヴォロト・エミリーエヴィチ・メイエルホリド・ライフの事件がロシア共和国刑法

典第五十八条の一A項、第五十八条の二項の犯罪で審理された。

判決——本人に所属する財産没収をとまなう、刑罰の極刑、銃殺刑を宣告する。

確定判決であり、上訴は棄却される。

長官 ウリリヒ

ソ連の演劇雑誌『演劇生活』一九八九年五月号のメイエルホリド特集（翻訳は先に挙げた『メイエルホリド 肅清と名誉回復』）に掲載された、名誉回復までの過程を述べた文章がある。再審申し立てを受けて調査に取りかかった軍検事ボリス・リャーシスキーは、一件書類の中にメイエルホリドが犯したとされたスパイ行為についての具体的事実・人名を発見した。それによると、「フランスのスパイ活動にメイエルホリドを引き入れたのはエレンブルグで、日本には吉田好正が、イギリスには 그레이が、リトワニアにはバルトルシャイテスが引き入れた」とあったのである。日本から来たスパイで、メイエルホリドに接触して、共同破壊活動を行おうとしたとされたのが、吉田好正、すなわち杉本良吉（の本名）であった。

3

人民最高会議の議員エレンブルグがスパイだとされているのであるから、もちろん罪状はデッチあげである。がしかし、これをそのまま読めば、杉本良吉と岡田嘉子のいわゆる「越境事件」（一九三八年一月三日）がメイエルホリドの肅清へと向かう引き金になった、ということになる。この事実を知ったときは暗澹たる思いであった。

しかし、公平に見れば、杉本・岡田の行為、パスポートもヴィザも持たない密入国がメイエルホリドを肅清へと追いやったのでは無論ない。二人が密入国しなくても、メイエルホリドは間違いなく肅清されていたであろう。彼の逮捕、投獄、そして数週間後の妻ジナイーダ惨殺は、スターリンに対してこの二人が取った態度の積み重ねの結果なの

である。

たとえば、スターリンが観た一本きりのメイエルホリド劇場の上演とは、一九二七年革命十周年記念に上演された、アクリシン作『村に開かれた窓』というアジ・プロ劇であった。メイエルホリドはこの作品の演出に興味を示さず、妻ライフはじめ計十二名の演出助手たちに、それぞれ各場の演出を委ねた。出来上がったものは、アジ・プロとサーカスと奇術とヴォードヴィルと映画のごった煮的なとんでもない、おそらくメイエルホリド劇場で一番できの悪い上演となった。これをスターリンが観にきたのであった。当時、彼はまだ特別な権力を掌握しておらず、劇場側は歓迎もしないどころか、お茶一杯出しもしなかった。

また、一九二五年のエルドマン作『委任状』の上演では、コミッサール（人民委員）のチチエーリンが登場するのであったが、メイエルホリドは「チチエーリンはチチエーリンだからな……まずいと思うよ！ もう少し下っ端の誰かにしよう……そうだ、スターリンだ」と指示した。かくして、俳優ガーリンは上演のたびごとに、この名前を呼び続けることになったのだった（この作品は喜劇であった）。

メイエルホリド劇場が閉鎖されたとき、スターリンは「『村に開かれた窓』の劇場だよ」と言った、と伝えられる。自らの威厳を保持することに偏執的にこだわり、名誉が毀損されたと感じたときには、必ずや報復すべくその機会を執拗に狙っていたような人物であった。そのような人物をこのように扱ったことは、それだけで致命的な結果を招くものだったのである。

加えて、妻ジナイダ・ライフのスターリンに対する態度が傍若無人なものであったことも、また致命的（文字通り）であったようである。メイエルホリドの名誉回復を再審査した前出のリャーシスキーは、「後年、私はメイエルホリド逮捕の直接の原因は、スターリン宛のジナイダ・ニコラーエヴナ・ライフの手紙だと気づいた」「彼女は、メイエルホリド劇場閉鎖の決定に異議があると書いた。この手紙が逮捕を決めたのだ」と推測している。この手紙は、人民委員会議長長モロトフ宛になっていたが、そこにはこう書いてあったのだという。「スターリンに伝えてほしい

わ。芸術が分からないなら、メイエルホリドに聞きに来なさいって」。

リヤーシスキーは、これが実際にスターリンに伝わり、スターリンはメイエルホリドの処刑を決意して書類に横線を一本（銃殺の意）引いたのだ、と述べている。当時スターリンの元には、幾人かの最大級の大物の場合には、すべての情報が逐一報告されていたからだという。

したがって、杉本良吉と岡田嘉子の密入国がメイエルホリド肅清の引き金になったのではなかった、と見るほうが事実に近いであろう。スターリンはこの二人がいかなる人物か、もちろん知らなかったし、またおそらく興味もなかっただろう。たとえ、岡田嘉子によれば、杉本良吉がスターリンを神様のように思っていたにしてもである。

4

ソ連国境を越境した杉本良吉と岡田嘉子は、逮捕された後、サハリン（樺太）のアレクサンドロフスクからハバロフスクへ護送されて厳しい取り調べを受けた。到着三日後に、二人は別々に取り調べを受けることになった。岡田嘉子はその時のことを、自叙伝『ルパシカを着て生まれてきた私』（婦人画報社、昭和六十一年）の中で、次のように述べている。

やっぱり国境を越えてくれればスパイの嫌疑がありますからね。……そうしたら、三日ほど経ってから、あたくしだけよそに連れて行く、と言われたんです。これはほんとうに、目の前が真っ暗になる思いでした。杉本は、「心配しなくてもいい。すぐにまた逢えるから」と言ってくれて……そうして、泣きの涙で離されて、それっきり、もう二度と杉本とは逢えなかったんです……。

どうやら、岡田嘉子は二人がスパイと疑われて、取り調べられていることを理解していたらしい。しかし、その取

り調べも岡田嘉子の言によれば、次のようなものだったという。

向こうの人たちはまず、あたくしたちがスパイではないか、ということ調べてようとし始めました。それは当然でしょう。あたくしたちが、時季でもないのに、警察のソリで越境したことは分かっていますものね。……それからまあ、ときどき呼ばれて、時にはかなり長い時間、相当厳しい取り調べがあったりしたんですけれども、こんなふうに通訳がとても頼りない人だし、知らないことは知らないですから、あたくしの言うことは決まっていますでしょう。向こうでももて余してたんじゃないでしょうか。

スターリン粛清時代のスパイ容疑の取り調べは、実際にはそんな生やさしいものではなく、常に拷問を伴う実に苛酷なものであった。切り離された杉本もまた、苛酷なスパイ容疑の取り調べを受けていた。おそらく、はじめ彼は事実を供述したにすぎなかっただろうが、当局にとってそれは、メイエルホリドを陥れるに十分な調書をデッチあげるに、まことに好都合なものばかりであったはずである。

「越境事件」から二年近く経ったころ（おそらく一九四〇年初めか）、岡田嘉子は、「呼び出されて、杉本が風邪から肺炎になって死んだって」聞かされた。

あたくしは、もう、大変なショックを受けました。その瞬間まで必ずまた会える、と思っていたんですもの。言葉も出さず、涙も出ませんでした。二、三日は痴呆状態だったんだと思います。

岡田嘉子は、四、五日あとでまた呼び出されて、杉本の死亡証明書を渡され、「あなたは日本に帰りなさい」と言われた。

事實は、後に明らかになったのであるが（一九八九年四月十五日付「東京新聞」）、杉本良吉は一九三九年九月二十七日にスパイ罪で銃殺刑の判決が下っていたのであった。なぜ、岡田嘉子ひとり生き延びることができて、しかも後にモスクワへたどり着くことができたのか。

5

杉本良吉に対するスパイ容疑による取り調べと強制された自白の内容もまた、一九八九年になってから週刊誌「アガニョーク」に掲載されたモスクワ市検察局補佐リヤーボフの調査によって明らかになった。彼は、KGB（国家保安本部）の文書保管室の資料の中に、杉本に関する調書を発見したのである。それによると、杉本は越境後、逮捕され、拷問を伴う取り調べによって、「日本軍参謀本部から破壊活動のためソ連に派遣されたスパイで」あり、さらに「佐野碩や土方与志もスパイであり、同じスパイであるメイエルホリドと接触して、共同の破壊活動を行おうとした」という虚偽の自白を強制され、調書に署名させられた。杉本は一九三八年十月に、獄中で虚偽の自白の訂正を要求する嘆願書を書いているが却下され、翌三九年十月二十日モスクワにおいて銃殺刑に処せられていた。

リヤーボフは、この杉本の虚偽の自白からメイエルホリドにスパイの嫌疑がかかり、NKVD長官のペリヤ直々の指示でメイエルホリドは逮捕され、処刑されたと推論している。しかし、すでに述べたように、杉本の自白はメイエルホリドを肅清へと追い込んでいった暗い環の一つであるにすぎなかった。

ところで、岡田嘉子は三十四年ぶりで日本に「里帰り」してから、自伝風の書を三冊出しているが、そのいずれでも、あの越境Ⅱ亡命はもともと自分のほうから言い出したものだった、と繰り返している。それはまるで杉本が、自分の「全く甘い考えで」モスクワへ行きたいと言いつ出したことの犠牲者であった、とでも言わんばかりなのである。果たして、本当にそうであったのか。

こんな調子じゃ、これから先いよいよ芝居はできなくなる、もう日本にいてもしょうがない。それで「いつそのこと、ソビエトに行きましようよ」って、あたくしが杉本に言い出したんです。

杉本にしてみれば、向こうへ行ったら、国際的なプロレタリア演劇の組織で働きたいと思っていました。あたくしは演劇学校へ行って、本格的に演劇の勉強をする——という夢を抱いていたんです。

杉本は、「モスクワに行きさえすれば、何もかもよくなる」って。

岡田嘉子はこのふうには述懐しているのだが、実は杉本にとって、この「越境」にはもっと重大な使命がかかっていた。一九三一年十月頃に日本共産党に入党した杉本は、翌三二年、党から今村恒夫とともにソ連に赴いてコミンテルンと連絡を取るといふ任務が与えられていたのである。この年、彼は小樽から船でソ連へ渡る計画を立て、実行直前に失敗していた。しかも、一九三四年二月、杉本は治安維持法によって逮捕、起訴され、同年十二月に保釈で出所してきたものの、三六年二月には、懲役二年、執行猶予五年の刑が言い渡されていた。

杉本は岡田嘉子と出会って、「おたがいに引きつけ合うものを持っているかのように、ぐいぐい引きつけられて」いった頃、執行猶予の身であり、国内旅行ですら当局への届け出と許可が必要だった。ソ連に渡るには地続きの国境線を越えて密入国するしかほかに手段がなかった。

したがって、杉本は岡田に「モスクワ行き」を唆され、誘われただけではなかった。与えられた党の指令を妻や愛人や家族や劇団の仲間たちにも、一切漏らすことなく、五年間も守り続けて、ついに実行に移したという隠された事実があったのである。

6

杉本良吉は後に、メイエルホリドの古典改作による創造方法を批判するようになったが、そもそも彼が日本のプロ

レタリア演劇に接近し、前衛座演劇研究所へ入るものになったのは、メイエルホリドの「演劇の十月」の思想と彼の新しい演劇様式への実験・探究精神であった。菅井幸雄が言うように、

「演劇の十月」こそ、演劇活動をはじめた若き杉本良吉のライト・モティーフになったのである。⁽²⁾

杉本は、越境後の取り調べの際に、スパイの容疑をもって尋問する取調官に、ソ連に密入国した目的を縷々述べたであろうと察せられる。彼は早大露文科に編入しただけでなく、ロシア語をニコライ堂のロシア語学校で習得しており、かなり達者に使えたようである。ソ連に密入国した目的は、コミンテルンへの連絡を取ること、モスクワのメイエルホリドおよびスタニスラフスキーの下で演技・演出を勉強すること、この二つを述べ立てたに違いない。ところが、この二つともすでに一九三八年の時点では余りに危険な目的になっていた。

まず、コミンテルン関係者には、一部の例外を除いて、一九三七年夏に国外退去命令が出されていた。これを無視して国内に留まろうとする者にはスパイの容疑がかけられた。当時、モスクワにいた佐野碩と土方与志夫妻もこの国内情勢の急変に身の危険を感じて、その年のうちにひとまずベルリンへ脱出して、難を逃れていた。杉本と岡田はそのような情勢下のソ連に密入国したのである。

次に、杉本が演出の勉強をしたいと願った、また佐野碩が演出助手を務めていたメイエルホリド劇場だが、反ソ的上演作品路線の誤りを認めず、方針を修正しないという理由で、一九三八年一月八日には、劇場は閉鎖され、劇団は解散、建設中であった新メイエルホリド劇場は建設中止になるという情況にあった。その演出家の下に杉本は行こうとしていたのである。取調官が杉本に対しますますスパイであるとの心証を強めて行くのは当然のことだった。

しかしながら、拷問を伴う苛酷な取り調べにも、杉本は容易にはスパイであるとの虚偽の自白をすることがなかったようである。取調官は、それで岡田嘉子のほうに、先にスパイであるとの自白を強制することにしたのではなかつ

たか。実に彼ら二人は離れ離れになどされていなかったのである。

7

さて、岡田嘉子は一九九二年二月十日に、モスクワの自宅アパートで八十九歳の生涯を閉じている。彼女は、その三冊の自伝でも隠し通し、心の奥底深く秘めたまま、決して口にする事のなかった一つの事実があった。それは、ほかならぬ杉本良吉という愛人を、虚偽の自白をして「売ってしまった」という、慙愧の思いであった。これを彼女はついに隠し通したまま逝った。

現在のわれわれの目から見れば、彼女のみならず、スターリンの粛清の牙にかけられた者はすべて、同じように虚偽の自白を強いられて、架空の罪状をデッチ上げられたのであって、彼女ひとりの責苦とするにはあたらぬものようにも見えるのではあるが、彼女にとっては終生癒しがたい心の傷跡となったのであったろう。

ともあれ、彼女のこの「秘密」が明らかにされたのが、一九九二年六月三十日付の夕刊各紙に載った、「拷問受けスパイ自白、岡田嘉子さん悔恨の嘆願書」という記事であった。この嘆願書は、一九四〇年一月二十七日付と二月十日付のほぼ同文の二通があり、刑が確定した頃、モスクワ北東約八百キロのキーロフ州ビヤートカ第一収容所で執筆されている。この間の自伝の記述はほとんど嘘が述べられていると言ってよい。

岡田嘉子は、一九三九年十月二十七日（杉本銃殺の一週間後）に行われた裁判で、刑法第八十四条スパイ罪と不法入国罪でラーゲリ（強制労働収容所）十年の刑を言い渡されていた。ラーゲリに収容されて後、一九四〇年には釈放され、モスクワに入ることができたのは、戦後一九四七年のことであった。

次に、岡田嘉子の嘆願書（要旨）を全文書き写す。

一、私は一九三九年十月二十七日、軍法会議で自らスパイであることを自白し、十年のラーゲリを宣告されました。

それは虚偽の自白であります。

一、私は日本の有名な女優で、生活は悪くありませんでしたが、ロシア文学を愛し、マルクスを読み、ソビエトにあこがれた私にとって、ソビエト人として自由なデモクラシーの生活をし、芸術を親しく勉強するのが大きな希望でした。

一、私は松竹の劇場で左翼演出家の杉本良吉と知り合っただけで、杉本には妻があり、コミニニストである彼との関係は非常に困難でした。日本と支那の戦争が大きくなって、軍部は文学、劇場を支配するようになり、杉本のような人間が続々と捕らえられました。ファシズムの支配下で芸術家として働くことは耐えられない。杉本と共にソビエトでコミニニズムの同志として働きたい希望から越境を決意しました。

一、三八年一月二日、サハリンの国境の町で慰問に来たといつて警察署長に面会し、国境見物を頼みました。翌日、私たちは馬そりで、案内の警察員はスキーで国境に行くことになり、警察員が遅れたすきにそりを降り無我夢中で走り、赤軍の手に捕らえられたのです。赤旗を見て杉本は喜びのあまり泣いていました。

一、しかし、三日後には二人は離されました。赤軍本部での取り調べは大変厳しく、五日間眠りを与えられませんでした。弱い私の体は耐えきれず、精神状態に異常をきたしました。

一、通訳のキンという朝鮮人が「スパイと言えソビエト人にしてやるが、そうでなければ日本に送り返す」と言うのです。日本の監獄で一生を送るなら、スパイとして（ソビエトの）監獄に入れられた方がいいと考え、自らスパイの罪を負ってしまいました。

一、虚偽の自白をしたため、隣室の杉本の取り調べは大変厳しく、苦しみのあまり発する杉本の悲鳴が私の胸を刺すのです。私は後悔の念に死を願いましたが、監視が厳しく許されませんでした。通訳から杉本もついにスパイと自白したことを聞きました。

一、今、私は十年の刑を受け、ラーゲリにいます。十年のラーゲリはもうつらくありませんが、スパイの汚名は死

ぬよりつらいのです。私のために、ソビエトを愛した杉本をスパイとし、モスクワに住んでいる顔も知らない佐野碩という人にもスパイの罪を着せてしまいました。

一、検事が杉本との面会を許してくれましたが、私は会いたくないと断った。私の愚かさのために彼をスパイにした罪を思うと申し訳なくて会うことができなかつたのです。

一、取り返しのつかない罪を犯したことは朝に夕に私の心を責めます。もう一度取り調べてスパイの仮面を脱がしてください。幾重にもお願いいたします。

一九四〇年一月二十七日 岡田嘉子

8

新聞の記者は、この嘆願書が発見されたことよって、「スターリン時代の秘密警察が『恋の逃避行』を、当時の世界的演劇家だったメイエルホリドら自由派知識人、芸術家の逮捕という新たな粛清劇へ意図的に利用した構図が浮かんでくる」と述べて、岡田嘉子のこの「虚偽の自白が発端となって演劇家の粛清が始まった」と締めくくっているが、これは事実と反することじつけであるにすぎない。

社会主義リアリズム陣営による形式主義（新しい芸術様式を探究しようとする芸術家一般に名付けられた非難の名称、フォルマリズムのこと）批判の容赦ないキャンペーンは、杉本と岡田が密入国する二年以上も前から始められていた。一九三六年初めには、すでにメイエルホリド批判は頂点に達しており、彼はもうオペラの演出しか事実上認められなくなっていた。この年の三月には、メイエルホリドのかつての弟子たちもメイエルホリド批判の陣営に移っていくという有様であった。もちろん、彼らもまたメイエルホリドを支持することによる身の危険を察知して、そのような挙に出たのであった。

一九三六年の時点で、メイエルホリドを擁護した実力者はブハーリンとケルジエンツェフであった。すでに述べた

ように、この年のうちにブハーリンは「プラウダ」編集長の職を解かれて逮捕されていた。残ったケルジエンツエフひとりではメイエルホリドを支えきれなかった。彼もまた翌三七年十二月には、「異質な演劇」と題する論文を「プラウダ」に発表して、メイエルホリド批判の側に回ってしまったのである。この時点でメイエルホリドはついに孤立無援の状態に陥ってしまった。いつ逮捕されてもおかしくない状況にあった。もちろん、この二年、彼のドラマ演出は一本も上演を許可されなかった。

そして、一九三八年一月八日、芸術問題委員会はメイエルホリド劇場の閉鎖、劇団解散の決定を下したのである。彼にはもう為すすべがなかった。ちょうどこの頃に、杉本良吉と岡田嘉子がソ連国境を越境して密入国してきたのである。ソ連の官憲にとつては、またとない獲物であつたらう。メイエルホリドを逮捕する口実が運よく向こうから渡ってきたのであつたから。

杉本も岡田も、こうしてメイエルホリド肅清という暗い環の一環として、モスクワへ護送されて行つたのである。

9

メイエルホリドは一九三九年六月二十日早朝、レニングラードの彼のアパートで逮捕され、直ちにモスクワのルビヤンカ監獄へ収監された。彼に対する取り調べも、杉本良吉に対して行われたのと同じく、苛酷な拷問を伴うものであつた。発見された、彼のソ連邦人民委員会議長モロトフ宛の上申書に、その凄惨なさまが生々しく表されている。メイエルホリドはモロトフと個人的に交際があり、またモロトフはメイエルホリドびいきの演劇ファンでもあつた。その一部を、長くなるが引いてみよう。

I. 私の供述は偽りである。私は自分を中傷した（自分を誹謗した）。私は他の人々を誹謗した。これら無理強
いされた（私は強制されたのだ）偽証を、私は拒否する。

これら無理強いされた偽証は、六五歳の老人（おまけに神経質で、病気の）である私に対し、取調べの間中、私が耐えることのできぬ肉体的、精神的弾圧が加えられたために、予審官の質問に対する返答の中に私がとんでもない虚偽を入れてしまった結果である。私は嘘をついた。予審官がそれを記録した。のみならず、その虚偽をさらに誇張した。また、予審官が、私のかわりに自分で速記者に語った部分もある。そして私は、それらすべてに署名した。肉体的な弾圧が中止され、精神的弾圧（心理攻撃）だけになったときにも署名した。私は、私の署名を調書から取り除いてくれという申し立てを、今、貴下、市民ソ連邦検事総長に対して行っているが、予審機関には言い出す決心がつかなかった。なぜなら、その間ずっと私は、先に述べた数々の弾圧をくりかえすというおどしにさらされてきたからである（「うそをつきやがると、さっきの三倍強く殴ってやるからな」）。

Ⅱ．予審官たちが取調べ中の私に対し、弾圧のための拷問を始め、それにいわゆる（心理攻撃）を加えたとき、その両方が私の中にたとえようもない恐怖心呼びおこし、私の本来の姿がさらけ出された……

私の神経組織は身体をおおう皮膚すれすれにあるらしい。皮膚は、赤んぼのそのように弱弱しく、感じやすかった。眼は（耐えがたい肉体的・精神的苦痛のために）とめどなく涙を流した。床にうつぶせにさせられ、私はまるで飼い主に鞭打たれる犬のようになうちまわり、身をひきつらせ、うめき声をあげた。あるとき、そのような取調べの後で私を引きたてた護送兵が私に聞いた。「お前はマラリヤ持ちか？」私の身体はそれほど神経質に痙攣していたのだ。十八時間も続いた取調べの後で、また一時間後には取調べに引き立てられるために、私は寝台に横たわり、眠った。しかし自分のうめき声と、熱病で死にかかっている病人のような痙攣によって寝台の上で目をさました。

恐怖は恐怖心をよびおこす。恐怖心は自己防衛をよぎなくさせる。

死（おお、そうだ！）、死のほうがこれより楽だ！ と取り調べられる者は自分に言う。私も自分にそう言った。

そして私も偽りの自白を始めた、それが私を絞首台に送ってくれることを期待して。というわけで、取調べの終わった五三七号（事件）の最終ページに、恐ろしい条項の数字——刑法典第五八条一A項と二項が記載された。

Ⅲ．あらゆる自制力を失い、意識も鈍く、もうろうとしてしまった私にとって耐えがたいことを、さらに耐えがたくさせた恐ろしい事情がもうひとつあった——逮捕直後に、「つまり、これで当然なのだ」という考えにしつこく取りつかれ、完全な絶望状態に陥ったことだ。……私の罪に対しては、「すでに科せられた懲罰ではまだ不十分であり」……内務人民委員部の諸機関によるもうひとつの懲罰をも私は耐えるべきなのだ」と政府は考えている——と、私は自分を説得しはじめたのである。

「つまり、これで当然なのだ！」と私は自分自身にくりかえした。そして（私）は、ふたつに分裂してしまった。第一の私は、第二の私の（犯罪をさがしはじめた。ところが、それを見つけないことができない。そこで、それらを考案しはじめた。……私が空腹と（私は、何も食べることができなかった）、不眠と（三カ月間におよぶ）、夜ごとの心臓発作とヒステリーの発作で（とめどなく涙を流し、熱病患者のように痙攣した）力を失い、倒れ、十歳ほどもやつれると、予審官たちはおどろいた。そして、私を熱心に治療しはじめ、懸命に食べさせた。しかし、これらは見た目にだけ、肉体的にだけ、効果があったのであり、神経は相変わらずの状態だった……というのも、私は危険にさらされていたからだ——予審官は始終おどしをくりかえした。「書かぬのなら（つまり、創作しろということなのだ！）、また殴ってやる、頭と右手だけ残して、あとは全部、血だらけの、傷だらけの、肉の塊にしてやる。」そして私は、一九三九年十一月十六日までずっと署名しつづけた。こんなふうは無理強いされた「自分の供述を、私は拒否する」。そして政府の責任者であるあなたに私は懇願する。私を助けて下さい、私に自由を返して下さい。私は自分の（祖国）を愛している。私は人生最後の力を祖国に捧げよう。⁽³⁾

メイエルホリドが味わわねばならなかった肉体的苦痛、狂気と境を接した精神的苦悶について、私が付け加えられることは何もない。ただメイエルホリドの悲痛な叫びの向こう側に、それとほぼ同じであったはずの、杉本良吉の叫びを聞き取り、彼の無念の思いを察するのみである。

10

さて、最後に、私が未だに抱いていて解けきれない疑問について述べて、終わりにしたい。

それは、岡田嘉子の心の責苦が、あの時代にあつてはどうにもしようのないものであつて、彼女もまた肅清の暗い環の結び目の一つにすぎなかつたのだ、と承知してなお、不思議なのは、彼女が一九三九年十月二十七日（すでにメイエルホリドの逮捕後）にラーゲリ十年の刑を宣告されたにもかかわらず、翌四〇年には、いわば釈放されて、モスクワの東約千三百キロのチカロフ（現オレンブルグ）という小さな町へ移されていることである。刑期半ばで収容所から出られることはよくあつたらしいが、すぐ自由の身になることはめつたになかつた。ソルジェニーツインの小説では、釈放されても保護観察処分がついてまわり、毎年当局への出頭が要求されたことになっている。

しかし、ラーゲリ十年の刑で、一年足らずで釈放は余りにも短すぎる。しかもデッチ上げとはいえ、スパイ罪である。ラーゲリ一年に減刑されたということは、スパイ罪が取り消され、不法入国罪だけになったことを意味する。

チカロフからモスクワへ出てくるまでの七年間、岡田嘉子の消息は不明のままであつた。その一部が明らかになつたのは、一九九三年三月六日付「朝日新聞」夕刊に載つた「流刑時代に結婚歴」という記事によつてである。この記事によれば、岡田嘉子が一九四八年にモスクワ放送局に入局する際書いた三ページの露文の履歴書の中に、次のように書かれていたのだと言う。

越境後、厳しい取り調べを経てカザフスタンに近いオレンブルグに送られた当時三十五歳の岡田さんは、肺炎で

同市内の病院に三カ月入院、治療に当たった朝鮮系の医師ウラジミール・パク氏（当時三十八歳）と恋に落ち、同年（四〇年）末結婚した。婚姻届は出さなかったが、岡田さんはこの結婚生活について、「ロシア語のできない私はどこにも働き場がなく、夫に全面的にすがって生活していた」と告白している。しかし、パク氏は第二次世界大戦中の四三年に従軍医師として前線に駆り出され、四四年末、岡田さんの元に死亡通知が届いたという。

その後の三年余りの生活は、岡田嘉子の二冊目の自伝『心に残る人びと』（早川書房、一九八三年）によれば、次のようなものであった。親切なお婆さんのところに下宿して生活しているうちに、モスクワから疎開してきていたニーナという日本研究家の女性と知り合い、戦後彼女がモスクワへ戻ってから、一九四七年十二月にモスクワに呼んでもらった、と。おそらく、ニーナの紹介でロマン・キム夫妻と知り合い、そして彼の紹介で外国図書出版所（後のプログレス）に勤務するようになる。さらに、一九四八年四月には、キム氏に保証人になってもらって、モスクワ放送外国局日本課に移っている。

めったなことでは移住が許可されなかったモスクワに移り、モスクワ放送の日本向け放送のアナウンサーになっているのである。

これは私の推測にすぎず、また現在のところ確かめるすべもないのであるが、岡田嘉子は、日本へ強制送還されないことと引き換えに、自らと杉本とそして佐野碩についてスパイであるとの虚偽の告白をしたに止まらなかったのではなかったか、と思う。彼女は、おそらく生命の安全の保証と、そしてゆくゆくはモスクワへ移住できるという条件を提示されてもいたのではなかったか。

私が以上のように推測するのは、前出の自叙伝の中で岡田嘉子自身が次のように語っているからである。

その時分（ビヤートカ第一収容所に送られた頃―筆者）にはあたくしの身許も向こうの人には分かっていたらしい

んですけれども、ともかく越境罪ということで、これは国際法で決まっているんだそうです。一年間の禁固刑——それでチカロフに送られたんでしょうね。

とにかく日本には帰されないですみました。そうして身柄も自由になったんですけど、モスクワは人口の流入を制限していますから、必要でない人間は転入できない。それで、せめて、モスクワに少しでも近いところへ、と頼みまして、モスクワから千三百キロぐらい東のほうに寄った、チカロフという町に置いてもらえることになったんです。

ラーゲリ十年の刑がいつのまにか一年の禁固刑になっており、事実一年のラーゲリで釈放されて、「身柄が自由に」なっている。すぐにモスクワには転入できなかったが、「頼んで」よりモスクワに近いところに移住している。

後にモスクワへ入ることができたのは、彼女が「必要な人間」であったし、また戦後も日本向けモスクワ放送にとつて「必要な人間」であったからではなかったか。彼女が終生心の奥底に秘めたまま、決して口にするものなかった「責苦」とは、スパイであるという虚偽の自白をしたこと⁽⁴⁾によって杉本を死なせてしまったこと以上のものであったように、私には思われるのである。

岡田嘉子の心の中には終生、杉本良吉が生きていた。彼女の評伝を著した升本喜年は次のようなエピソードを紹介している。

一九九一年十二月、岡田嘉子は意識を失って入院、意識が回復したとき、彼女は真顔でこう言ったのだという、
「私って馬鹿よね。杉本のお墓を探していたのよ。探してるうちに、くらあい森の中に迷い込んでしまったのよ」⁽⁴⁾

岡田嘉子は笑みを浮かべ、その眼はうっとりとなっていたという。

第11章 メイエルホリドの暗い環 II ——そこにはいなかった佐野碩の影——

1

前章「メイエルホリドの暗い環 I」では、ソ連に密入国した後の杉本良吉・岡田嘉子の軌跡を追いつつ、そこに演出家メイエルホリドを中心にして渦巻いた粛清の暗い環を論じた。だが、越境後の岡田嘉子の人生に一点だけ異様に明るく陽気で屈託のない時代があったことが奇妙に気になった。彼女が自伝で語るチカロフ（現オレンブルグ）時代の生活である。ここに奇妙な違和感を覚えながらも、それ以上調べるすべもなく放ってしまったのは、モスクワ放送入局時（一九四八年）に彼女が提出した履歴書の内容が、彼女のチカロフ時代を証するもののように思われたからだ。逆に言えば、この時代のあることが、辛酸をなめつくした彼女の越境後の人生を追って行くうえでの一つの救いでもあったのだ。

しかし、思えば、その履歴書が「達者な露文で」書かれていたことにもっと注意を向けるべきであった。話し言葉に比べて、書き言葉の習得は格段に困難であったはずだからである。

彼女が屈託なさそうに語ったチカロフ時代の生活は、すべて嘘であった。そのことが明らかになったのは、一九九四年十二月四日にNHK衛星放送で放映された「わが心の旅」シリーズの一つ、「ソビエト収容所大陸・岡田嘉子の失われた十年」と、この番組のディレクター今野勉の「岡田嘉子の失われた十年」〔『中央公論』一九九四年十月号〕とによってである。彼女は越境（密入国）後の十年間をラーゲリ（強制労働収容所）と秘密警察NKVD（内務人民委

員部)の内務監獄で過ごしていたのである。

したがって、チカロフで医師のウラジーミル・パク氏と結婚もしていず、大変親切なお婆さんアナスターシアも、日本語を専門に勉強していたニーナという女性も、みな架空の存在だった。モスクワ放送局へ提出された「達者な露文」の履歴書は、何者かによって(おそらくはNKVDの係官によって)作られた偽の履歴書であった。

前記の放送と今野勉の文章によって、岡田嘉子の越境後の足取りを追ってみることにする。

一九三八年一月七日 NKVDから議長エジョフ名で逮捕状が発行され、二人別々にアレクサンドロフスク(サハリン)へ移送される。後、ハバロフスクへ移送され、苛酷な拷問を伴う取調べによって虚偽の自白を強制された。

一九三八年二月二十一日 囚人護送列車でモスクワへ移送された。

一九三八年三月十三日 モスクワのルビヤンカ(NKVDの本部)の未決監獄へ収監された。一年以上の拘置と取調べが続いた。

一九三九年六月二十七日 二人の取調べが終了し、プトウイルキ監獄へ移される。

一九三九年八月四日 ソ連邦最高会議軍事委員会へ起訴された。

一九三九年八月十二日 被告不在のまま軍事法廷で裁判が行われた。

一九三九年九月二十七日 二人に判決が下された。岡田嘉子は禁固十年、杉本良吉は銃殺刑(十月二十日に執行された)。

一九三九年十二月二十六日 モスクワ北東八百キロにあるビヤートカ第一收容所へ移送された。

一九四三年一月四日 突然呼び出され、モスクワへ移送され、ルビヤンカの女性用監獄へ収監された。先に収監されていたマリアンナ・ツイン(チカロフのニーナのモデルで、後のロマン・キム夫人)と同室になる。ソ連の対日戦略の諜報活動に従事していたと考えられる。

一九四七年十二月四日 釈放され、プログレス（外国図書出版）に入る。
一九四八年四月 モスクワ放送外国局日本課に入局。

この後の人生は、彼女が三冊の自伝で述べている通りである。ただし、最後の伴侶となった元新派の俳優滝口新太郎との出会いと結婚がやや不自然さを感じさせる。⁽¹⁾

2

本稿で書きたいのは、私たちが岡田嘉子にすっかり騙されていたことや、彼女が最期まで女優としての人生を演じきって死んだということではない。NKVDの内務監獄を釈放される時、ここで体験したことは一切口外しないという誓約書を書かされていたであろうから、この時期のことは書けなかったし、また語ろうとはしなかったのである。彼女にとっては、自らの凄惨な過去を暴露するよりも、ソ連で演劇の勉強をし直すという杉本良吉との約束を実現させるほうが、残された人生をもっとも価値あることにすることだったはずである。

私が書きたいのは、彼ら二人がその元に行こうとした演劇人メイエルホリドと、当時彼の下で演出助手をしていた佐野碩のことである。ただし、彼らが密入国したとき、佐野碩はすでに国外へ脱出していたのだから、より正確には彼の影と呼ぶべきだろう。「影」とはどのような意味かと言えば、すでにソ連にいなかったにもかかわらず、ソ連にいた当時スパイ活動をしていた日本人として、疑いの目を向けられていたということである。

サハリンで逮捕されたとき、杉本良吉は密入国した理由として、コミンテルンに連絡を取ることと、弾圧が激しくなった日本ではまともに演劇活動ができなくなったため、モスクワへ行ってメイエルホリドの下で演劇の勉強をすることだと述べていた。モスクワには日本の演劇人土方与志と佐野碩もいる、と述べた。しかし、越境した当時、杉本とメイエルホリドをつなぐ線（情報）は、いかに彼がメイエルホリドの下で演劇を勉強するために国境を越えたと言っ

たにしても、まったくなかったのである。二人は一面識もなかったし、手紙のやり取りをしたこともなかった。この線をつなぐことになったのが、前年の夏までメイエルホリド劇場に研究生として在籍し、演出助手をしていた佐野碩の存在だった。

かくして三人はNKVDの取調官の手で、杉本―佐野―メイエルホリドと結ぶスパイ網にデッチ上げられたのであった。岡田嘉子の嘆願書が発見され、報道されたとき、新聞の記者が論じたように、杉本・岡田の越境がきっかけとなってメイエルホリドを初めとする自由派知識人、芸術家の肅清が開始されたのではなかった。メイエルホリドの逮捕は、スターリンの芸術家肅清の最後の仕上げであった。

3

一九九七年春、モスクワで『私に自由を返して下さい！』と題する一書が刊行された。⁽²⁾これは、旧KGB（国家保安本部）秘密文書の中から発見された、スターリンによって肅清されたドイツ人とロシア人文学者・芸術家二十人のドキュメント（調書、起訴状、請願書、記録など）を活字に復刻したものである。二十人の中に当然メイエルホリドも入っていて、計十八種の資料が収められている。うち最後の三種は、一九五五年の名誉回復申し立てとその承認に関するものであるから、メイエルホリドの逮捕と肅清に関するものは十五種類である。これらのうちの何種類かは、すでに日本語に翻訳されて発表されている。⁽³⁾

だが、これらの資料を読んでいて、私の目を射たことはセキ―サノ（佐野碩）の文字の多さとヨシマサ・ヨシダ（杉本良吉）の文字の少なさだった。

資料3は、メイエルホリド逮捕の二十日後（一九三九年七月十一日）に取られた調書である。冒頭から、佐野碩の名が飛び出してくる。

質問 この前の尋問であなたが証言した、多年にわたって……

回答 ヘリドとセキーサノは一九三二年、私の劇場にディアメントの署名のある勤務文書をもって、国際労働者演劇連盟（モルト）から一緒に派遣されてきた。ディアメントはモルトを指導していたのだが、彼らはさらにドイツの演出家ピскарートルの私宛の手紙を携えてきた。彼は当時モスクワに住んでいてモルトで働いており、映画のプロデューサー⁽⁴⁾をしていた。

調書はこの後、ピскарートルと彼の関係が執拗に追及され、最後に、いきなりこんな質問が発せられるのである。

質問 あなたは、スパイ活動でヘリドやセキーサノと関係があったのか？

回答 ない。私は彼らと関係はなかった。

取調官は最初から、メイエルホリド劇場で働いていた二人の外国人とピскарートルにスパイの嫌疑をかけていたのである。だが、調書はここでプツリと終わっている。吉田好正の名は一度も出てこない。メイエルホリドが逮捕され、ルビヤンカ監獄に収監される直前まで、杉本も岡田も同じ監獄内に収監されていたのである。

4

スターリンの粛清の網にかかって逮捕された日本人は少なくない⁽⁵⁾。だが、逮捕された者がすべて銃殺されたわけではない。そこで、なぜ杉本が銃殺されたのが不思議に思われてくる。それは、杉本が演劇人で、メイエルホリドのところ⁽⁴⁾で働いていた佐野碩の同志だったこと、それが消された理由だと言うのは劇作家の斎藤憐である。

今野（勉）　メイエルホリドを逮捕するためにだけ杉本が必要だったわけで、供述が取れたら抹殺してしまったんでしよう。供述を翻されたりしないように。

斎藤（憐）　つまり、なんとかメイエルホリドを抹殺しなかったストーリーンのソ連に、うまい具合に日本から越境してきた奴がいる。こいつは佐野碩の仲間だ。

今野（勉）　ええ、杉本をなんであんなに長く調べたのかというと、メイエルホリドを逮捕するための供述をそろえたかった。

そして、斎藤憐は杉本・岡田とメイエルホリドの逮捕、取調べのデータの奇妙な符合を並べて見せる。

三七年七月　佐野碩、国外退去。

三七年十二月　メイエルホリド、「プラウダ」で批判される。

三八年一月　杉本、岡田越境、逮捕。

三八年三月　杉本、岡田、ルビヤンカの未決監獄で裁判開始。

三九年六月十九日　メイエルホリド逮捕^(*)。

三九年六月二十七日　岡田、取調べ、終了。岡田、ブテルカ（一種の中継監獄）に移される。

三九年九月二十七日　杉本に死刑判決。

三九年十月二十日　杉本、銃殺執行。

三九年十二月二十六日　岡田、ビヤートカ刑務所に送られる。

四〇年二月二日　メイエルホリド、銃殺⁽⁶⁾。

（*メイエルホリドが逮捕されたのは、実際には六月二十日である。）

確かに日付だけを並べて見れば、メイエルホリドの逮捕と杉本・岡田の取調べ終了は同年同月で、まるでメイエルホリドが逮捕されるのを待って、取調べを終了させたようにも読める。さらに、今野勉は、メイエルホリドのほうの一件書類（ドクメント）を見せてもらったら、杉本の自白書と一緒にファイルされていた、と証言しているのである。だが、もしその通りだったとしたら、メイエルホリドに関するドクメントに吉田好正の名が出てくるのが、なぜこんなにも少ないのか。また、杉本（吉田好正）は本当に供述を翻す機会もなく銃殺されたのであったのか。

実は、杉本は供述を翻し、罪状を否認していたのである。それどころか、法廷に岡田嘉子を証人として召喚することを要求してさえたのである。

旧KGB秘密文書の中から、岡田嘉子のファイルを発見したのは、時事通信社の名越健郎であった。彼は、後に杉本のファイルをも発見した。名越によれば、杉本良吉は一九三八年十月二十二日付調書で、強制された自白を否認した。のみならず、一九三九年九月二十七日に開かれた裁判において、すでに次のように反対陳述をしていたのである。

裁判長 被告が供述しているオオバ、クロキ、スエヒロ、セキーサノはスパイなのか。

杉本 オオバ、クロキ、スエヒロについては私が勝手に捏造したものだ。佐野は日本のアヴァンギャルド劇場の演出家であり、米国経由でソ連に行き、モスクワで演出家として働いている。佐野がスパイだという私の供述を否定したい。彼がスパイだったことは一度もない。

……日本にいた時、新聞でメイエルホリド劇場が閉鎖されたという記事を読んでいたので、取り調べの時に思いつき、このような愚かなことを考えついたのだ。

……取調官の指示を受け、裁判前に彼女に対し、裁判では私もスパイと認めるからあなたもそう述べるようメモを書いた。だから彼女はいまだにスパイ供述をしているのだろう。すべて取調官の指示によるものだ。裁判に彼女

を同席させてほしい。そうすればすべてわかるだろう。

……ソ連の文学の分野で働くことを夢見て亡命した。ソ連にいる知り合いは佐野碩⁽⁷⁾だけだ。取り調べを通じ、拷問や脅迫のため虚偽の証言をし、無実の人々を中傷してしまったことを深く反省している。

杉本の、岡田嘉子を証人として法廷に召喚してほしいという願いは退けられ、同日判決が下った。最後の最後まで、杉本は佐野が今もモスクワで演出家として活動していると信じ切っていたらしい。この頃、佐野碩はすでに新天地メキシコに渡って、演劇活動を再開していたのである。⁽⁸⁾

5

メイエルホリドのドキュメントのうち、起訴状はすでに日本語に翻訳されている。⁽⁹⁾

この資料を原文で読んでいくと、私の気にかかることが三点ほどある。一つは、ここで初めて杉本（吉田好正）の名が出てくるのだが、具体的な事実（？）を述べた本文の最後に四人の連名の一人として、その名が挙げられているにすぎないことである。

一九三四―三五年に、メイエルホリドはスパイ活動に引き入れられた。イギリスと日本の諜報機関の手先となつて、メイエルホリドは反ソ目的のスパイ活動を積極的に行つた。

反ソ的、トロツキスト組織に所属し、スパイ活動を遂行したことで、メイエルホリドは自らが有罪であることを完全に認めた。

また、バーベリおよび日本のスパイ、ヨシダ、コロレワ、バヤルスキー、コリツォフ・エムの供述によってあばき出されている。

吉田好正の扱いはこれだけである。本文全体は、前年肅清されたポリシェヴィキの大物政治家ルイコフ、ブハーリンとメイエルホリドがいかに関係があったか、そして「芸術分野における破壊活動」に関して具体的な指示を受けていたことを、いかに立証するかに費やされている。たとえば、「ルイコフの自宅の部屋で、イギリス諜報機関の手先グレイと出会い、オルグになった」というように。

気にかかることの二つめは、これだけ細かい事実を並べて罪状をデッチ上げながら、起訴状の末尾に、「問い合わせ」と称して、「囚人メイエルホリド、ライフ、ヴェ、エはブトウイルスカヤ監獄へ拘留。この件に関する物的証拠はない」とわざわざ記されていることである。もともと物的証拠は皆無だったのである。杉本の強制された虚偽の自白があるうとなかろうと、大勢に影響はなかったのだ。

岡田嘉子の嘆願書が発見され、報道されたときの新聞記者の論調は、名越健郎の語ったことの口真似だったのである。

恋の逃避行はメイエルホリドら自由派知識人、芸術家の逮捕という新たな肅清劇へ意図的に利用されたという構図が浮かんでくる。……杉本の強制自白がメイエルホリド夫妻肅清の口実になったのは明らかだ。……恋の逃避行はスターリンの演劇、芸術肅清にまんまと利用されてしまったのである。⁽¹⁰⁾

杉本良吉・岡田嘉子の一件書類（資料ファイル）を旧KGB秘密文書の中から発掘してくれたことを、私は名越氏に心から感謝する。だが、ソ連の演劇史をよく知らないまま、杉本良吉とメイエルホリドを結びつけるのは許されないのである。

メイエルホリドを肅清するということは、スターリンにとって何年も前からの既定方針であったに違いない。おそ

らくその気持ちは、前章でも紹介した革命十周年記念の一九二七年にスターリンが観た、メイエルホリド劇場の駄作『村に開かれた窓』に始まっている。そのときから、メイエルホリドを追い詰める策略は周到に練られ、密かに実行に移されていたのであろう。そのことは、革命二十周年を祝ってメイエルホリドが上演しようとした『ある人生』をめぐる公開検閲局とのやり取りの陰湿さが証明しているが、それは次節に譲ることにする。

気にかかることの三つめは、今述べたことも直接につながることである。この資料の冒頭右肩には、軍事委員会本部検事アフナーシェフの手で、青鉛筆で「有罪。禁固を決定する。本件は一九三四年十二月一日付の法令により審査のため軍事委員会へ回される」との書き込みがある。起訴状の日付は一九三九年十月二十七日、アフナーシェフの書き込み日付は一九四〇年一月二十四日。メイエルホリドの裁判が行われ、判決が下されるのが一九四〇年二月一日であるから、その一週間前にすでに彼の運命は決定されていたのである。

それにしても一九三四年十二月一日付の法令とは何だろうか。これはテロ事件の審査を迅速化、簡略化する法令のことで、この日にレーニングラードでスターリンの後継者と目されていたキーロフが暗殺されたことが、その成立を後押ししていた。この法令は、十二月四日に中央執行委員会幹部会決定として、「テロリスト行為の準備または実行事件の審理手続き」として公表された。この法令により、「テロル関与の嫌疑でNKVDに逮捕されたトロツキストはすべて、最高裁軍事参与会の審査にかけて、銃殺刑を科すことを決定した⁽¹⁾」のであった。

一九三四年はまた、全ソ作家大会が開催され、唯一公認の基本的創作方法として社会主義リアリズムが承認された年である。

6

ロシア十月革命によって全廃された検閲制度は、革命十周年を祝った翌年の一九二八年には巧妙なやり方で復活させられていた。この年、全劇場に「芸術評議会」なる組織が設けられ（議長は党が任命した）、上演を予定している

演目は事前にこの評議会メンバー（メイエルホリド劇場は六十人）の前で、公開検閲を受けることになった。

当初、この制度の影響はそれほど強くなかった。マヤコフスキーが提供した戯曲『南京虫』と『風呂』を一九二九、三〇年と連続して上演することができたことが、それを証明している。だが、一九三〇年四月にマヤコフスキーがピストル自殺を遂げてから、⁽¹²⁾メイエルホリドの勢力に陰りが見え始める。

一九三二年にラップ（ロシア・プロレタリア作家同盟）が党の指令によって解散させられると、全ソ作家同盟が結成され、ゴリーキーが議長に就任した。

メイエルホリド劇場は、一九三三年初め、ゲルマン作『序曲』の上演を許可されたのを最後に、ソ連戯曲の上演を認められなくなっていく。彼が晩年、『椿姫』などの外国戯曲や『スペードの女王』などのオペラしか演出しなく（できなく）なっていく背景には、今述べたような事情があったのである。

一九三三年後半、ついに党によるメイエルホリド劇場追い落としのキャンペーンが開始された。だが、その非難攻撃の勢いはまことにゆっくりとしたものであった。山場は、革命二十周年を控えた一九三六年に到来する。年初からフォルマリズム（形式主義）に対する大攻勢が始まった。

メイエルホリドは三月、「メイエルホリドはメイエルホリド主義に反対する」と題した報告を行って、非難に反撃した。この報告は翌週の「文学新聞」に掲載されて反響を巻き起こした。同月下旬には、モスクワでフォルマリズム問題をめぐる大討論会が開催された。この会場でメイエルホリドは発言し、社会主義リアリズム断固拒否、フォルマリズムという公式的解釈の徹底的否認を唱えた。

前年、公開検閲制度を管轄する全ソ芸術問題委員会が組織され、初代議長にケルジェンツェフが任命されていた。メイエルホリドを最後まで擁護していたのは彼であったが、翌年の大討論会でのメイエルホリドの発言を聞いては、彼にもはや限界であった。

メイエルホリドはそれでも、革命二十周年を祝う演目として、ソ連戯曲のセイフリーナ作『ナターシャ』とニコラ

イ・オストロフスキー原作の『鋼鉄はいかに鍛えられたか』を脚色した『ある人生』の演出に取りかかっていた。後者の原作は、社会主義リアリズム小説の傑作と賞賛された作品である。

だが、二作ともに公開検閲公演の後、上演を禁止された。すでにある一つの決定（メイエルホリド劇場の閉鎖）が下されており、この二作を観客の眼に触れさせぬようにする措置が講じられていたとしか考えられない。⁽¹³⁾

一九三七年十二月十七日、ついに『プラウダ』紙にケルジエンツェフのメイエルホリド劇場批判の論文「異質な演劇」が掲載された。彼は、その論文を次のような問いかけで締めくくっている。

はたしてかかる演劇がソヴェエト芸術に、ソヴェエトの観客に必要であろうか。⁽¹⁴⁾

三日後、メイエルホリド劇場でこの論文をめぐる公開討論会が開かれた。だが、メイエルホリドはなおも頑として誤りを認めようとはしなかった。翌三八年一月八日、芸術問題委員会は、メイエルホリド劇場を閉鎖し、劇団を解散させる決定を下した。ケルジエンツェフも職を解かれ、逮捕された（彼もメイエルホリドと同じ一九四〇年に肅清されている）。

だが、メイエルホリドはなおも奇跡的に生き延びる。スタニスラフスキーが彼のオペラ劇場の助手に招いてくれたからである。皮肉なことに、この当時スタニスラフスキーは社会主義リアリズム演劇のお手本にされていたのである。

7

杉本良吉と岡田嘉子が越境した一九三八年当時、日ソ両国の外交関係は最悪の状態にあった。三六年の日独防共協定によって、日ソ両国は次第に対決色を強め、三八年の張鼓峰事件、三九年のノモンハン事件が連続して勃発する。事件と呼ぶので小競り合いのように思われるが、ノモンハン事件は両軍それぞれ二万人近い犠牲者を出したれっきと

した戦争である。この間、日ソ両国間ではリヒャルト・ゾルゲ事件に象徴されるような熾烈な諜報合戦が展開されていた。

日本側も大使館やソ連各地の領事館を通じて諜報活動を行っていたが、一九三七年にその活動がソ連側に摘発された。「日本人外交官と交際のあったソ連人六三名が（日本のスパイ）として一斉に銃殺される¹⁵」という事件が起きていた。杉本・岡田が日ソ国境を越境したのは、六三名の処刑判決の下ったわずか三日後のことであった。

コミンテルン（国際共産主義運動組織）関係者でも、外国人には国外退去命令が出されていた。土方与志と佐野碩も、この退去命令が出されたことに身の危険を察知して、即座にベルリンへ逃れていたのである。ソ連全土でスパイやテロリスト、反革命分子が摘発され、外国人と一度話しただけで一般市民さえ告発された。一九三七―三八年はスターリンの大粛清の絶頂期だったのである。

したがって、一九三八年当時のソ連で「日本人であること」は、それだけで十分に「偽装スパイ」であると疑われる危険があった。まして、杉本は達者にロシア語を操った。スパイである可能性を自ら証明してみせたようなものであった。

「左翼インテリ」の「舞台監督」である杉本の三八年訪ソは、宮本（顕治）の指令や信認状があつてもなくても、かつて中野重治が控え目に指摘したように、「牢獄と死」の墓場にとびこんだようなものであった。¹⁶

繰り返すが、杉本がいかにモスクワのメイエルホリドの下で演劇の勉強をしに行くために越境したと理由を述べても、彼とメイエルホリドをつなぐ線はまったくなかった。また、岡田が後にラーゲリで「メイエルホリドのことを自白したのを後悔している」と言つて涙を流したにしても、岡田の自白が直接メイエルホリドの逮捕につながったのではない。彼ら二人とメイエルホリドをつないだのは佐野碩、より正確には「そこにはすでにいなかった彼の影」なの

である。取調官たちは、だからこそ彼らの口から「もう一人の日本人」、メイエルホリドへ直接つながる日本人の名を吐かせたかったのだ。まだサハリンのアレクサンドロフスクに、またハバロフスクに拘留されている間に、彼ら取調官たちは二人に佐野碩の名を何とかして口にさせようとした。杉本はすでに自らモスクワには佐野碩という同志がいると述べていた。岡田もまた、会ったこともない佐野碩の名を記入するよう強制された。岡田は嘆願書の一つの中で、こう述べている。

サハリンで調べられた時に、通訳の人から、佐野は日本のスパイとして捕へられたと云って新聞を見せられました。が、その時、私はロシヤ語を一字も知りませんでしたから、それが真実か嘘か、知ることが出来ませんでした。ただ、後に私は自白書に、誰か第三者の名を述べなければならぬので、苦しさの余り、その佐野といふ人の名を書きました。⁽¹⁷⁾

NKVD（内務人民委員部）議長エジョフ名で二人の逮捕状が発行されたのが、越境四日後の一月七日である。そして、一月中の取調べの際に、取調官は佐野が日本のスパイとして捕らえられたと嘘をついてまで、岡田に佐野碩の名を口にさせ、また記入させたのである。ということは、極東の内務人民委員部の取調官たちは、おそらくモスクワからの指令で、すでに佐野碩の名と彼が何者であるか（日本のスパイ）を知っていたことになる。そして、佐野碩の名を杉本・岡田に口にさせ、記入させる目的（メイエルホリド逮捕・肅清）を知っていたかもしれない。佐野碩が現在モスクワにいるかいないかなど、どうしてもよかったのである。

8

ところで、メイエルホリドのドキュメントの中に「記録」とだけ記された、一九四〇年二月（とだけ）日付のある奇

妙な資料十二がある。右肩に「極秘」と印が押してある。

奇妙なのは、これが調書でもなく起訴状でもなく、また被告（メイエルホリド）の請願書でもなく、ただの記録であって、だからこそ、そこには取調べ経過中の諸矛盾がそのままに述べられていることである。ひよっとすると、これは罪状デッチ上げの裏側を記録した貴重な資料であるかもしれない。

とりあえず、ここでは佐野碩と吉田好正（杉本良吉）だけに絞って読んでいこう。どうやらNKVDの検事たちは最初、セキーサノとは個人名ではなくて、二人組あるいはグループだと思い込んでいたらしい。

日本人のセキーサノについてのエピソードと出会いも、彼（メイエルホリドのこと―筆者）がデッチ上げた嘘である。セキーサノは実際には個人で、しかも研究生として彼のところにいたのである。セキーサノの労働報酬は、教育人民委員部モルトの依頼で、劇場に投入された資金から支払われていた。彼のところで、セキーサノとの会話は全くなかったし、またパリでいかなる手紙も手渡さなかった。これを彼はデッチ上げたのだ。

検事たちは、こうして拷問によって虚偽の供述を強制したことを半ば認めながら、次のように書き留める。

モルトについてのピスカートルの会話とセキーサノのスパイ活動についての被告の供述の抜粋が公表される。

だが、供述に矛盾が多々あることは、検事たち自身が一番よく知っていた。物的証拠は何一つなかった。だからこそ、そこにはいなかった者（佐野碩とグレイ）にスパイの嫌疑をかけるしかなかったのである。

被告は、これは自分のつくり話だと答えた。セキーサノは一九三七年にモスクワを去っているし、その年、彼は

その研究所を解散したのであった。党組織は、セキーサノに対して異議を唱えた。いわば、彼にスパイ活動の疑いがかかっているのである。

では、杉本良吉はどう扱われているのだろうか。同工異曲である。

日本人ヨシマサ・ヨシダを彼は知らなかった。この場合ヨシダにトロツキスト活動との関係があるかもしれないのだが、彼はそれを知っていなかった。

これまで見てきたように、杉本良吉・岡田嘉子がソ連に越境した当時、ソ連ではスターリンの大粛清が頂点に達していた。芸術界の粛清はあとメイエルホリドという大物が残っているだけであった。したがって、このときメイエルホリドの名は、口にするだけでも危険な名になっていたのである。杉本・岡田はもちろんそのことを全く知らないまま、メイエルホリドと口にしたのである。

メイエルホリド粛清のシナリオはすでに出来上がっていたのである。もし、スタニスラフスキーが彼を助けなければ、彼はとつくに逮捕され投獄されていたことであろう。

杉本良吉の死を無駄にしたくない、岡田嘉子のなめつくした辛酸を無駄なものにしたくない、という思いからか、われわれ日本人は時として奇妙な愛国者になってしまうものらしい。二人の越境はメイエルホリド粛清の最後の仕上げに利用されただけであった。彼らはメイエルホリドの暗い環に巻き込まれた犠牲者だったのである。

第Ⅳ部 新劇とエヴレイノフ

第12章 築地小劇場のエヴレイノフ

1

大正の末年から昭和の初期にかけて築地小劇場では、エヴレイノフは大した人気者だった。たとえば、「築地小劇場」誌上に五回にわたって「近代ロシア演出家論」を連載した八住利雄は、第一回目から次のように言っていてエヴレイノフ論を始めるのである。

一つの純粹な芸術的完成を示して納ろうとする演劇よりも、演出家が生き生きしい人生観や社会観の血をもって、動かしつづけているような演劇に、僕は興味を持つ。……ニコライ・ニコラエヴィチ・エヴレイノフから始める。

(大正十五年第二号)⁽¹⁾

八住利雄は五回の連載のうち、実に四回分をエヴレイノフの演劇論の紹介に当て（最終回のみコミッサルジェフスキー）、スタニスラフスキーもメイエルホリドも無視してしまう。エヴレイノフの演劇論は同誌上で、主に八住利雄と熊澤復六の手でいくどもわたって紹介され、論じられた。その回数と量で比べれば、エヴレイノフはメイエルホリドをはるかにしのいでいる。彼の演劇論のどこが、また何が当時の若手演劇研究者の関心を強く引きつけたのであったのか。

改めて「築地小劇場」のページを繰ってみると、彼らの関心の焦点は〈演劇性〉、〈モノドラマ〉、〈人生の演劇化〉であったことが分かってくる。そして同時に、そこにエヴレイノフの演劇論についての奇妙な混同が起こっていることにも気づかされる。

最初にエヴレイノフの名が同誌上に現れるのは、「劇場に於ける新しき道」（大正十三年第四号、北村喜八訳）である。この短い論稿では、われわれの生のあらゆる瞬間が演劇であるがゆえに、人生は一つの劇場であり、演劇化されたものとしてのみ、われわれはわれわれ自身を称賛するのだ、という彼エヴレイノフお得意の、人生の演劇化論が展開されている。続いて、大正十四年第一号では「エウリエイノフの再評価」と題して、八住利雄が筆を執っている。この論稿では、エヴレイノフのモノドラマ論が革命後のロシアのプロレタリアート化された劇場においてこそ再評価されるべきだとして、「人生を劇場化する事は、結果としては真実を誇張し虚偽を感激する事になるかも知れない。けれどもそうする事によって、平凡な怠屈な人生を有意義にするのだ。誇張と虚偽とがそのままに真実となる。そこに潑刺たる刺戟に満ちた現実の人生が建築されるのだ」と八住は熱っぽく主張している。そして、この後、大正十五年第二号から、彼の「近代ロシア演出家論」が始まるのである。

ところで、八住利雄や熊澤復六の論稿を読んでいるといくつか奇妙な点に気づかされる。第一に、彼らはエヴレイノフの経歴や作品や思想をロシアの演劇研究者ワシーリー・カメンスキーや欧米の演劇研究者セイラー、バークシー、ウィーナー、ゴールドベルクらの著作から学んで紹介すると断っているながら、エヴレイノフがロシア演劇史上で異彩を放っている二つの事実についてはついに知らないままに終わっていることである。一つは、彼が代表作の一幕劇『心の劇場』を書いて自ら演出したペテルブルグの小劇場が歪んだ鏡座という劇場であったことを知っていたにもかかわらず、ここがパロディやアイロニー専門の、いわゆる芸術キャバレーであったことを知らなかったこと。つまり、この作品がまさか抱腹絶倒のパロディ劇であるとは思ってもみなかったのである。

もう一つは、エヴレイノフがロシア十月革命後ほとんど活動を停止したかのように述べていることである。彼は革

命後も活動を続けていた。続けていたどころではない。一九二〇年十一月には、革命成功三周年を盛大に祝う大スペクタクル劇『冬宮奪取』を演出・総指揮しているのである。彼がポリシェヴィキ政府の芸術・宗教政策に失望して、ポーランド経由でパリに亡命したのは一九二五年のことだった。

そのくせ奇妙なことに、エヴレイノフが一九二〇年に書き、演出をユーリー・アンネンコフに依頼し、翌二一年に上演されて大反響を呼び起こした戯曲『最も重要なこと』は知っていて、八住利雄はその翻訳までしているのである。第二に、日本の研究者たちはエヴレイノフの「モノドラマ論」が非常に気に入ったらしいのだが、どうもそこに何か別のものが混入したらしく思われるのである。何か別のものとは、彼らがエヴレイノフ的一幕劇『陽気な死』と『心の劇場』とを、ともにモノドラマそのもの、あるいはその理論を用いて書かれた戯曲であると思いついてしまっていることである。

2

エヴレイノフは、その演劇論が研究、紹介されただけでなく、彼の戯曲は実際に築地小劇場の舞台上で上演されている。翻訳したのは高倉輝（彼は後に好んでタカクラ・テルと記した）である。

高倉輝はすでに大正七年に、エヴレイノフの『陽気な死』（単行本には『道化芝居』で収められている）を翻訳している。これを上演台本に用いて演出したのが、友達座時代の土方与志で、大正七年九月に第二回試演として上演している。『陽気な死』が収められた高倉の単行本『心の劇場』（内外出版、大正十年）のはしがきには、「三島章道、通隆両氏の渡欧送別記念の為にプライヴェエトに上演せられた折のもので此の作者の作品が日本の舞台に登った最初」のものだとある。

高倉輝訳の『陽気な死』は、大正十五年七月二十日から十日間、青山杉作演出で築地小劇場の舞台にかけられた。主演のアルレキン（アルレッキノー）を演じたのが千田是也であったが、彼はこのときの公演のことを『もうひとつ

の新劇史』（筑摩書房、一九七五年）の中で、次のように回想している。（無産者の夕）を開くための資金がうまく工面できなかった千田は、その年の正月に辞めた築地の舞台にもう一度立たせてもらうことを考えついた。

もう一度、築地のなにかの芝居に出して貰い、どうせいつも空いた席がたくさんあるのだから、その切符を（千田是也渡欧費応援）という名目で頂戴し、みんなで強引に売りさばいて金をつくる方法を考えた。さっそく小山内先生や土方先生に事情をあかしてお願いと、まあいいだろうとお許しが出た。その年の正月に築地をやめた私が七月二十日から十日間、青山先生演出の『陽気な死』（エヴレイノフ作）でアルレッキーノの役を演っているのは、そうした事情のためであった。

この公演では千田是也のほか、コロンビーナ役で田村秋子、ピエロ役で友田恭助が舞台に立っている。

翌昭和二年には五月十四日から十日間、『心の劇場』が吉田謙吉演出・美術で上演されている。上演台本に用いられたのは高倉輝訳である。この作品は、築地小劇場分裂後の昭和四年四月十七日から一週間、築地小劇場ではなく新宿武蔵野館で、土方与志演出、吉田謙吉美術で再演されている。この公演に出演した山本安英によると、新築地劇団第一回公演の稽古期間中、「稽古と平行して、その間の生活費を得るために、新宿武蔵野館の映画にはさまって」（『歩いてきた道』、中公文庫）上演されたのだと言う。観客にどのように受け取られたかは、残念ながら書かれていない。

エヴレイノフの戯曲の日本における上演史は以上の四回である。これでもロシアの劇作家としては、チェーホフ、ゴーリキー、アンドレーエフに次ぐ扱いなのである。

ところで、『心の劇場』の翻訳には二種類がある。一つが築地小劇場の上演台本に用いられた高倉輝訳で、もう一つが後に『世界戯曲全集』巻二六（昭和四年）に『最も重要なこと』とともに収められた熊澤復六訳である。この二

つの訳は、もちろん筋書きは同じであるが訳され方において実に異なる。同じロシア語の原作から翻訳されたとは思えないほどなのであるが、問題は題名の下にあった。熊澤訳では（一幕）とあるだけなのだが、高倉訳では（一人劇）とあって、しかもモノドラマとふりがなが振ってあるのである。

高倉輝は京都大学英文科在学中、六年間にわたって、ペテルブルグ大学卒で日露混血児であった山口茂一にロシア語を教わっていた。語学力が抜群であったため、卒業後京大の嘱託となってロシア語の講師を勤めたほどであった。エヴレイノフの戯曲やバリモントの詩などを翻訳していたのはこの時期にあたる。その経歴からして高倉輝がそんな語を誤訳したとは考えられない。露文のエヴレイノフ戯曲集⁽²⁾に当たると、果たしてそこには「モノドラマ」と記してあって、副題として「心の中の二分の一分間の出来ごと」と添えられていた。だが、この戯曲の内容が「一人劇」と言っているのかどうかは、後で検討することにする。

このような混同は大正末・昭和初期の日本の演劇研究者に限られることではない。マーティン・エスリンでさえ、その『不条理の演劇』の中で「この一幕物はある人間の内部で起こるモノドラマで⁽³⁾」と述べ、不条理劇の一先駆であるとしているのである。ただ、エスリンは『心の劇場』をベケットの『勝負の終り』と比較して述べているのである。後者のような「臨終に際しての、ある個性の分解を描いた」戯曲をモノドラマだと新しく解釈するのであれば、『心の劇場』もモノドラマだと言えるのかもしれない。だが、エヴレイノフはそのような戯曲をモノドラマと呼んだのではなかった。

何よりも彼はモノドラマという用語を従来の「一人芝居」という意味では用いていない。『陽気な死』の登場人物は五人だし、『心の劇場』は、ある一人の男の心の中が舞台であるから、厳密な意味での登場人物は一人もいない。分裂した登場自我が三つ（潜在的自我は眠りこけているので最後の場面まで動かない）、二つの自我それぞれのイメージが投影された妻と女歌手の形象が四つ、それから番人（案内人）が登場するだけである。

エヴレイノフのモノドラマ論がいかなる演劇論であったかを解説する前に、一九〇〇年代の彼の活動を追ってみることにする。「築地小劇場」の研究者たちがどのようにしてモノドラマを誤解ないし混同するに至ったかがよく分かるからである。

一九〇五年（二十六歳） 戯曲『スチョーピクとマニユーロチカ』がアレクサンドリンスキー劇場（ペテルブルグ）で上演された。

一九〇六年 戯曲『戦争』がヤヴォールスキーの演出でロシア各地を巡演。

一九〇七年 第一戯曲集を出版。

一九〇七年 古代劇場第一シーズンを上演（中世劇シリーズ）。

一九〇八年 「演劇性の擁護」を発表。

一九〇八年 ヴェーラ・コミツサルジェフスカヤ劇場（ペテルブルグ）に演出家として招かれ、女優の弟コミツサルジェフスキーとともに演出にあたる。演出作品『フランチェスカ・ダ・リミニ』（ダヌンツィオ作）、『執事のヴァシカ』（ソログープ作）、『サロメ』（ワイルド作）ただし、『サロメ』は直前に上演禁止処分を受ける。

一九〇九年 夏、コミツサルジェフスキーとともに「大人になった子供のための陽気劇場」を組織。ここで自作の『陽気な死』と『夜の舞踏』（ソログープ作）を上演。

一九〇八年 一年 コメディア・デラルテ研究を進めるかたわら、ヴォロンコーワのドラマ・スタジオで指導を続ける。また、モノドラマについての講演を始める。「モノドラマ宣言」を発表。

一九一〇年 歪んだ鏡座（ペテルブルグ）の主席演出家に招かれる。モノドラマ『愛の芝居』を出版。

一九一一年 「舞台上の裸体」を發表。

一九一一年—一九二二年 古代劇場第二シリーズを上演（スペイン黄金世紀演劇シリーズ）。

一九二二年 戯曲『心の劇場（魂の舞台裏）』と『検察官（演出家たちの道化芝居）』を書いて歪んだ鏡座で演出、上演。好評につき、ペテルブルグの人気者になる。

一九一三年 演劇論集『演劇それ自体』、『私の舞台で』を出版。

一九一四年 第二戯曲集を出版。

一九一四—一九一六年 三巻から成る演劇論集『自分自身のための演劇』を出版。⁽⁴⁾

二つの革命間の、演劇に関する活動だけを追ってみた。エヴレイノフ自身がモノドラマと銘打ったのは、『愛の芝居』と『心の劇場』だけであること、『陽気な死』は彼のコメディア・デラルテ研究の成果であること、それから『心の劇場』が芸術キャバレー歪んだ鏡座での活動であったことが分かる。この劇場で、彼はパロディ劇を書いて演出し、ペテルブルグの観客たちを大笑いさせていた。だが、『陽気な死』と『心の劇場』の間に、モノドラマについての講演と宣言とがすつぽりはさまっているのである。いったい、この二つの一幕劇はどんな戯曲だったのであるか。

エヴレイノフのコメディア・デラルテ研究の産物である『陽気な死』は、アルレッキーノ、コロンビーナ、ピエロ、そして医者という、おなじみの類型的登場人物を借りた一種の「死の演出劇」である。

死期が今夜十二時まで迫ったことを知ったアルレッキーノは、絶対安静にしているようにとの医者の忠告を無視し、また青白い顔をして彼の身を案じているピエロをよそに、残された生の最期の時をいかに喜ばしく輝かしいものにするかに心を砕く。死神が訪れてくるときをわがごとくのように恐れて、青ざめ震えるピエロを嘲笑い、アルレッキーノはピエロの恋人コロンビーナを横取りしては遊びまわる。死をこけにし、死神が現れても一緒に戯れ、生の最期の

瞬間を喜ばしきものとして迎えようとする。

これはエヴレイノフの死生観を表した戯曲であると同時に、彼特有の「冗談か真面目かは受け取る方次第」という態度で書かれた道化芝居でもある。そのことは幕切れで、観客に向かってピエロに語らせる台詞によく表れている。

まず何を嘆き悲しめばいいのか本当に分からないのです。アルレッキーノが死んだこと、コロンビーナを失ったこと、他ならぬ僕の辛い運命、それとも皆さん、こんな不真面目な作者の芝居を見せられたお客様がたの運命なのか。作者はこの芝居で一体何が言いたかったのか、僕には分かりません⁽⁵⁾。

人生に対してつねに両面価値的（アンビヴァレント）な態度を取り続けたエヴレイノフの意図が、当時の若者ばかりの築地小劇場のメンバーたちに、また観客たちによく理解されたのであつたらうか。土方与志も千田是也も、この戯曲については何も書き残していない。

しかし、『陽気な死』は第一次世界大戦前の西欧の演劇界では非常に知られた作品だつた。ロシアの一幕劇五篇のアンソロジーを編んだベックフォォーファーは、この作品を次のように評している。「戯曲と演劇両方においての傑作であるこの作品は、『知恵の悲しみ』以後の最良のロシア戯曲であり、またヨーロッパ戯曲である。そのすばらしさは他のどの国においても再現されうるし、また正しく評価されるだろう⁽⁶⁾」。

この戯曲は、第一次大戦後の一九二二年に、コポーの演出によりヴィユ・コロンビエ座で上演されているし、また一九二五年には、ピランデルロの演出によりローマ芸術劇場でも上演されている。エヴレイノフは当時チェーホフと並んで知られたロシアの劇作家だったのである。

『心の劇場』は、「心の中の二分の一分間の出来ごと」と但書が付された一幕のモノドラマである。

ドラマの始まりに先立って教授なる人物が登場し、最新の心理学の学説であると称して、ヴェント、フロイト、リボーなどの名を挙げながら、心は分かつべからざるものであって、互いに性質を異にする数個の自我の複合したものであることが証明された、と珍妙な講義を始める。彼によれば、人間の自我は三つの自我、すなわち合理的自我（理性）、情緒的自我（感情）、心霊的自我（潜在意識）から成り立っているのであって、自我Mは、と黒板にチョークで書きつけるのだ。

M1 + M2 + M3 || M（全人格）

そして、心はどこにあるのかと言えば、心が切ないというとき、胸を押さえるように、ここにあるのだと言って心臓のあたりをどんと叩き、黒板に心臓の絵を描いて、赤で血管を青で神経を書き込むのである。

黒板を除けると、舞台にはその絵の通りの装置が吊られている。鼓動の音が響いて、心臓の周囲に赤いロープ（血管系）と青いロープ（神経系）が張りめぐらされている。ここが心なのであって、その前で演じられる三つの自我の葛藤がドラマなのである。原題名“V kuisakh dushi”はそのまま訳せば「魂の舞台裏」または「心の楽屋」である。実にふざけた題名の付け方である。

心の中の出来事なので、名前を持った個人としての登場人物は一人も登場しない。このある男の理性と感情と潜在的意識とが人格化され、三人の人物として登場する。この三人がこの男の心の全体だというわけである。ただし、心霊的自我である潜在意識は最初から最後まで寝ているだけである。

さて、この男の心の中では、彼が浮気をしている女歌手をめぐって、理性と感情が激しい口論をしている。理性は、家庭を守り子供を育ててくれる貞淑な妻の姿を強調し、家庭に帰ることの道徳的価値と必要とを訴える。これに対し

て感情は、妻がいかに退屈で口やかましく、家庭にへばりついた下らぬ女であるかを強調して反論する。理性は次いで、女歌手の厚化粧の下に隠された醜さ、ふしだらさを強調する。すると感情は逆に、女歌手の美貌、官能の魅力を力説しながらうっとりとしてしまう。潜在意識はと言えば、これは舞台下手前方にトランクに腰を下ろして眠りかけている。意識がフルに活動中は、彼の活動する出番はないのである。ずいぶんふざけた擬人化ではなからうか。

さらに滑稽なことには、理性が妻や女歌手について語ると、その内容を形象化した、つまりそのように性格描写した妻と女歌手を演じる二人の女優が登場し、感情が語るとまた同じことが行われる。妻と女歌手は、理性と感情の主観（もしそんなことが言えるのであれば）が投影された人物像として登場するという、実に意地の悪い、しかし非常に滑稽な筋立てになっている。

人間の心の内部を楽屋裏と見立てたパロディ精神は徹底的に具現化される。感情が苛立って神経ロープを握って揺らすと、理性は頭を抱えて転げ回り「やめてくれ！」と叫んだりする。また、おそらく神経でつながっているという設定になっているのだろうが、電話でもって脳へ理性は鎮静剤を、感情は酒を飲んでくれるよう、何度も連絡して頼むのである。

さて、結末はと言えば、理性と争ってぐずぐずしている間に、女歌手に愛想づかしされ「みんな冗談、お金が第一さ」と言われた感情は、電話で脳へピストルで自殺してくれるように頼む。すると、脳が「怖い」と答える、という滑稽さである。やがて発射音。理性も感情も当然倒れて死んでしまう。舞台装置の心臓からは血液を表す赤いテープがどつと流れだす。すると、眠りこけていた潜在意識がむっくり起き上がり、番人に追い立てられるようにして、トランクを手にして舞台から去っていく。最後の最後まであつげに取られるほどの笑いの連続である。

この作品に一九一〇年代のペテルブルグの観客たちは大笑いしていたのである。大好評の『心の劇場』は、一九一七年十一月に革命が勃発するまで、歪んだ鏡座のレパトリーに残り続けた。

この戯曲はエヴレイノフによる、当時知られるようになっていたフロイトの精神分析の学説、特に心的構造の要素

として彼が概念化した自我・超自我・エスのパロディ劇であった。冒頭に登場する教授は、このフロイト説を歪曲して、人間の自我が三つの自我から成り立っているという、いわばデタラメ説を展開して観客を笑わせたのである。通常は決してのぞくことのできない心の中が、擬人化された登場人物のくりひろげる葛藤として目の前に展開されることになった。これは、言わばメタファーとしての心、通常決して人の眼にふれることのない「心の楽屋」なのである。このパロディ劇は、大真面目にやればやるほどおかしくてたまらなくなるという、ちょうどチェーホフ的一幕劇を思わせる風味を持っている。

築地小劇場の上演については、観客からの投書があつて（昭和二年第七号）、彼らがこの作品をどのように観ていたかが察せられて興味深い。

——痛快だね。グロテスク派が一方にあればモノドラマがあり。

——僕には教授の初めの方の論断が「明白」でなかった。一つの精神現象が情緒的実体に根ざすと大変だというのは面白いね。あれがモチーフだな。

——どうしても解らなかつたのはあのMを追つ放り出した番人は何だろうということだった。（中略）

——一对の妻と踊り子のハンドリンクなんかはさんたんに値するものがあつた。が以外の点は平凡だという気がした。

——何しろグロテスクな気持ち息をつがせなかつた。演出者の手柄だ。（後略）

この投書を読む限りでは、『心の劇場』は滑稽きわまるパロディ劇ではなく、深刻でグロテスクな劇だと受け取られたことがわかる。笑いなど一切起こらなかつたではなかつたか。

エヴレイノフが主張したモノドラマは、一人芝居でもなければ死の演出劇でもなく、またパロディ劇のことでもなかった。モノドラマ論とはエヴレイノフの理想とする「演劇」論なのである。（彼はドラマという用語で、戯曲と上演の両方を指して言っている。）

彼がドラマであると見なすのは、わざわざ想像力を働かせなくとも自分が出来事に参加し、まるで登場人物になったような気分になれるドラマなのである。つまり、登場人物への共感を持ち、「共に生きる」ことができるような上演のことだ。戯曲も演出も演技も照明も装置もすべてそうした原則に沿って準備され、用いられるべきだと言うのである。

そのような上演が可能なとき、フットライトのこちら側とあちら側とで同じ「心の体験」をすることになる。この「心の体験」こそが、われわれの感じる美の喜びを司る主人なのだ。そして、「心の体験」を感受するには、一人の登場人物のみに注意を集中し、心情同化をする必要がある。私のドラマ、すなわち観客の一人ひとりのドラマとなりつつあるドラマ、これがエヴレイノフの言う「モノドラマ」なのである。

モノドラマにおいては、登場人物の心の状態は完璧に観客に伝えられるべきであり、登場人物が知覚するまわりの世界はそっくりそのまま舞台に再現されなければならない。そのとき、ドラマと登場人物の表象は同一化するのだと彼は主張する。

エヴレイノフはさらに、モノドラマにおいては登場人物を取り巻く世界は、登場人物の知覚する世界と一致するよう舞台上で時々刻々と変化しなければならぬと説く。外から見るドラマは内なるドラマを表現していなければならぬのである。

観客にはその時点で見るべきものだけが見えればいいのであって、それ以外は暗闇の中に沈んでいけばいい。⁽⁷⁾

ここで彼が説いているのは、一九〇九年当時には未だ技術的に不可能であった、照明や装置による微妙な操作や暗示などを可能にする技術革新のことであって、後年にはこうした技術的なことがらには一切触れなくなっていく。

エヴレイノフが「モノドラマ宣言」の中で言及する種々のことがらには非常に示唆に富むものがある。たとえば、ある意味メイエルホリドのピオメハニカを先取りしたような演技に関する発言がある。

ある感情からある決まった身振りが生まれるというだけではない。その逆もある。つまり、主体の身振りがその主体の心に身振りに応じた感情を引き起こすのだ。「身振り」という概念をモノドラマ的な意味で舞台装置の変化の一つに数えてもいいだろう。

徹底的なりアリズム嫌いであったエヴレイノフが反自然主義演劇のありうべき形態へ向けて提示した一つの方法の示唆だと見てよいだろう。モノドラマ論全体が反自然主義演劇の可能な一つのモデルの提示であったといっても言いすぎではない側面がある。

エヴレイノフは最後にモノドラマを次のように定義づける。

「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。

モノドラマを観ている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だけである。したがって、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持つのである。

彼が考えているようなモノドラマにもっとも近い戯曲として、彼が例に挙げるのは、夢や長く続く幻覚が描かれている作品、ハウプトマンの『ハンネレの昇天』やメーテルリンクの『青い鳥』やアンドレーエフの『黒い仮面』である。

モノドラマ論には、先にも少し触れたが、もう一つ大きな目的があった。それは近代リアリズム演劇が決定的に隔ててしまった、舞台と観客席の関係を再び融合させるにはどうしたらよいのか、という問題の解決であった。この問題は一人エヴレイノフのみならず、ロシアの革新的演出家たちの頭を等しく悩ませた問題でもあった。ある者は劇場構造の変革によって、またある者は演出や演技の方法の変革によってこの問題を解決し、観客の感覚全体へさらにダイナミックに訴えかけることができるようにしようとした。エヴレイノフは「自我」の融合によって、この問題は解決できると考えたのであった。

モノドラマはさらに、現代の演劇芸術の焦眉の問題の一つ、すなわち客席と舞台を分断し、その関係を断ち切るフットライトをいかに乗り越えるかという問題も解決してくれるはずだ。主人公の思い描くイメージによって主人公の「自我」と観客の「自我」は舞台上、つまり芝居の渦中において、フットライトは視界から消える。

エヴレイノフが「自我」という言葉を使うとき、われわれはどうしても『心の劇場』からの連想によって、これを心理学的な概念と捉えがちになるが、彼は決してそのような意味では用いていない。たんに「精神」または「意識」と受け取ってかまわないだろう。主人公の登場人物に心情同化し、心の体験を共有することで、意識上フットライト

は消滅して、舞台と観客席は融合するはずだと考えたのである。そのとき、演劇はかつて有していた始原の力を復活させるはずである、と。

だが、フットライトそのものが消えてしまった今日の劇場では、何が問題であったのかを想像することさえ難しくなっている。

6

築地小劇場の研究者たちは、それではエヴレイノフのモノドラマ論をどのようなものとして受け取っていたのだろうか。八住利雄は「近代ロシア演出家論(二)」(大正十五年第四号)で、いきなりモノドラマ論を要約してこう述べる。

エヴレイノフのモノドラマ論は、二つの側面を持つ。その一つは人生観としての哲学であり他の一つは戯曲構成法としての理論である。

人生観としてのモノドラマと戯曲構成法としてのモノドラマは、一元より出発しながら甚だ疎遠らしい経過を踏んで行く。勿論、人生と劇場とは同じものではないのだから。

モノドラマの人生観的側面は、彼の美しい著書『かくあるべき劇場』(テアトル・カック・タコヴォイ)或は彼のモノドラマと自称した数多の戯曲を見れば、明瞭である。

モノドラマの一面を戯曲構成法と受け取ったのは、「彼のモノドラマと自称した数多の戯曲」とある通り、『陽気な死』も『心の劇場』もモノドラマであると思ひ込んだからであった。確かにモノドラマ論の一部分には『心の劇場』の内容と通い合うものがないわけではない。だが、両者を等号で結ぶと、とたんに大きな食い違いが生じるのである。

モノドラマは何よりも、ただ一人の登場人物に心情同化し、共感し、心の体験を共有できるような戯曲ないし上演のことであった。ところが、『心の劇場』は冒頭からこの条件の成立を阻害し始めるのである。それは例の教授の珍妙な心理学講義である。登場人物に心情同化するには、この講義はあまりにも邪魔なのだ。そこで八住利雄は次のように理解することにしたのである。

モノドラマは致命的な矛盾を持つ。即ちそれは観客の幻想に訴えながら、変化する主役を「説明」して行かなければならない。……観客席と舞台との総合を目的としていながら、先ずそれは舞台を解剖して見せねばならぬ。この解剖はしばしば舞台と観客席とを……主観的综合を不可能ならしめる程、疎遠に分離せしめるのである。これはたとえば彼の戯曲『心の劇場』に於いて甚だしい。観客は最初に「教授」の黒板前に生徒となる事を強いらられるのだ。

しかしながら、すでに見てきたように、戯曲冒頭の教授の講義はモノドラマであるための欠点になるものなどではなく、エヴレイノフ独特の方法によるパロディ成立のための不可欠な「仕掛け」であった。そのことは彼が同年に書いたもう一つの傑作一幕劇『検察官（演出家たちの道化芝居）』でも同様なのである。

モノドラマをエヴレイノフの人生観の哲学を表明したものとすると、もう一つの側面についても、残念ながらこれも誤解の産物であると言わなければならない。八住利雄が伝えたエヴレイノフの人生観、たとえば「人間は辛く厳しい真実よりも、甘美な虚偽の方をはるかに好むものである」は、モノドラマ論の中で言及されることはないのである。

なぜそのような誤解が生じたかと言えば、先の人生観は、当時八住利雄が翻訳中であったはずのエヴレイノフの四幕の戯曲『最も重要なこと』（一九二二年）の中心テーマだったからである。これがモノドラマ論と強引に結び付けられてしまったのであった。ただし、モノドラマ論と切り離しさえすれば、先の発言も、人間は現実を変容しようと

する演劇的本能を持っているとする説も、また人生は劇場で人間は自ら俳優・演出家として生を演劇化するのだという説もみな、確かにエヴレイノフの演劇観Ⅱ人生観ではあったのである。

ここまで私は、大正末期から昭和初期にかけて築地小劇場の研究者たちがエヴレイノフの演劇論に強く関心を引かれながら、モノドラマ論がいかなるものであるかを「誤解」したために、彼の戯曲の本質を捉えそこなった過程を追ってきた。だが私は今では、「誤解」と呼ぶのは彼らに失礼に当たると思いついておられる。八住利雄が大正十五年第二号に、「もとより、乏しい文献によるのみで、僕自身、これ等の人達の演劇を見た事がないのであるから、十分な検討が出来ようとは思われない」と書いているように、彼らとしてはこれが可能な限りでのエヴレイノフ研究であったと思われるからである。

自分が生きているのとはほぼ同時代の演劇を的確に把握し、誤りなく評価することほど難しいこともない。同時代演劇の全体像を、たとえロシアだけでも捉えることなどできないのだという意味において、それはまだ演劇史に属してはいないことがらだったのである。

第13章 モノドラマ・人生の演劇化——エヴレイノフの演劇思想について——

1

エヴレイノフが劇作家としてロシアの演劇界に登場するのは一九〇五年末のことである。その年に書いた戯曲『スチョーピクとマニューロチカ』がペテルブルグの帝室アレクサンドリンスキー劇場で上演されている。タイトル・ロールを演じたのは、すでに老優と言つてよかつたメドヴェージェフとストレーリスカヤであつた。この一幕劇は、七十歳を少し越えて同居するステパン（スチョーピク）とマリヤ（マニューロチカ）のもとに、十数年前に別れたきり、結婚して外国に住んでいるスチョーピクの娘ドウニヤーシャから便りが届く。それによると、夫と離婚して娘をかかえて生活に困つている、助けてほしいと。遠い外国にいて、今すぐにもできずにうろたえるスチョーピクをマニューロチカが明るく気丈に励まして、⁽¹⁾落ち着かせ、まず呼び寄せる連絡をさせるまでを描いた作品で、まだ二十代の若手劇作家が書いたとは思えない佳品である。

エヴレイノフはこの年、二十六歳。劇作家としては幸運なデビューを果たしたと言つてよい。アレクサンドリンスキー劇場は、一八九六年にチェーホフの『かもめ』を初演して、初日散々な結果に終わった劇場としても知られている。ニーナ役を演じたのが女優コミッサルジェフスカヤで、チェーホフにとって彼女の演技だけが慰めであつた。

俳優たちは、自分の役どころが分かつていない。……なにひとつ理解していない。演技ときたら、惨憺たるもの

だ。コミッサルジェフスカヤだけはうまいが。芝居は失敗だよ。折角きたのに無駄になったね！⁽²⁾

トロワイヤは、チエーホフがそう語った、ということにしている。一八九六年十月十五日の書簡の中で、チエーホフが、「コミッサルジェーフスカヤは見事な演技をみせている」と書いているからだろう。

エヴレイノフの戯曲がアレクサンドリンスキー劇場で初演された翌年の一九〇六年、コミッサルジェフスカヤはペテルブルグの彼女の名を冠した劇場で、メーテルリンクの『修道女ベアトリス』をメイエルホリドの演出で上演し、象徴主義戯曲上演のロシアにおける最初の成功を収めていた。

エヴレイノフはやがて彼女の劇場に演出家として招かれることになるだろう。だが、女優はそれ以前から、有望な若手演劇人の一人として彼に目をつけ、親交を結んでいたらしい。そのことについては、後節で触れることになる。劇作家としてデビューした当時、すでにエヴレイノフの頭の中には大変興味深い発想と関心が宿っていた。演劇性の再発見によるリアリズム嫌いと、そして過去の時代の演劇についての研究である。

エヴレイノフのリアリズム嫌いは、当然のことながらモスクワ芸術座のスタニスラフスキーの演出に向けられたものだった。しかし、それだけならリアリズム嫌いは彼の専売特許ではない。一九〇一年、初のペテルブルグ公演を行ったモスクワ芸術座の上演に対して、詩人ブリューソフはその翌年、芸術家が表現すべき対象は現実の中ではなく、芸術家の魂の生活のうちにあるとして、スタニスラフスキーのリアリズムの演出を「無用の真実」であると批判していたからである。

一九〇五年の革命に失敗するまで、ロシアの進歩的知識人や芸術家たちは、そろってリアリズムにそっぽを向き、象徴主義や神秘主義に大きく傾いていたのである。コミッサルジェフスカヤの成功も、多くは彼らに支えられたものであった。

しかし、エヴレイノフのリアリズム嫌いは彼らのそれとは本質を異にするものだった。彼は、舞台には自然も現実

もない、あるのは演劇性であると主張した。彼がこうした発想をするに至ったのは、リアリズム嫌いが原因であったのか、それとも演劇とはそもそも「不自然な」環境の中で創り出されるものであると考えていたからなのか、定かではない。とりあえず、彼が劇作家としてのデビューを果たした『スチョーピクとマニューロチカ』の上演の中に、すでに演劇性の明白な痕跡を認めていたことだけは確かなのである。

メドヴェージェフとストレーリスカヤの演技について、エヴレイノフは次のように書き残している。

二人の老優にとって……戯曲によると、共に年若い、彼らと同じ社会階層に属し、似通った社会生活を送っていた二人の主人公の役を「自然主義的に」演じること以上に簡単なことはないように見えた。にもかかわらず、戯曲が上演されている間、なんと多種多様の約束性（コンヴェンションナリテイ）が作用していたことだろう。絶妙かつ巧みな「自然らしさ（ナチュラルネス）」で、台詞を言っている間は観客に背を向けないようにし、舞台の奥に立っていた間は彼らの声はより強く大きく響き……感情の激発はそれぞれ、すばやい、しかしすばらしく明瞭に聞き取れる意味深い言葉のほとばしりを特色としていた。……しかし、彼らの演技が「自然らしさ」という言葉の日常的な意味での理想であったと言うことは、真実に背くものだろう。⁽³⁾

これが初演時に書き留めた印象であるかどうかは定かではない。後年の筆によるものである可能性も高い。したがって、彼のリアリズム嫌いが何に起因するものかは明らかではない。

しかしながら、彼が十九世紀そのままの伝統的なロシア・リアリズムの舞台に、ほかならぬ演劇性の特徴を色濃く認めたことだけは確かなのである。リアリズムの舞台ですら、それが拠って立つのは、彼らが嫌いなながらも無意識のうちには用いている数々の演劇性の上なのだ、と彼は観察していた。なぜ、彼らリアリズム流派の俳優たちは、これほどまでに演劇性に依存していながら、それを嫌い、隠そうとし、あたかも存在しないもののごとく扱おうとするの

か。演劇が演劇として成立しているのは、ほかならぬこれらの約束事（コンヴェンション）の総体、すなわち演劇性の上にはないのか。そうであるなら、演劇性こそが演劇をもっとも演劇たらしめている根源である。エヴレイノフは、もしリアリズムが可能であるとすれば、これらの演劇性の上に立った「演劇的リアリズム」であると主張した。彼の演劇性の強調がこの段階に止まったのであったなら、わざわざ紹介するまでもないだろう。ところが、彼は演劇性を俳優や劇場を越えて、人生の生の全体へと拡大・増幅して解釈したのである。

一九〇八年、彼は「演劇性の擁護」と題する論文を発表した。スローニムによると、この論文は「マニフェストのごとく読まれ、評判を呼んだ」⁽⁴⁾のだと言う。演劇性を至上のものとするエヴレイノフの演劇に対する立場は、最後まで変わることがなかった。

2

ここまで「演劇性」という用語を明確に定義しないままに用いてきた。ただ、約束事（コンヴェンション）の総体であると言い換えたにすぎない。これでは演劇性のほんの一面について述べたに留まっている。そこで、演劇性とは何か、と改めて問い直してみることにしたい。

演劇に演劇性があるのは自明のことではないのか。いかにもその通りである。しかしながら、演劇性という言葉にはつねに「芝居じみた」とか「わざとらしい」といったニュアンスが付きまとい続けていたのである。したがって、十九世紀後半以来のリアリズム演劇は、この演劇性を努めて隠蔽し、意識から外し、つまりは有ってなきもののごとく扱ってきた。舞台の上に現出されるべきものは、「自然」であり、「真実」であり、そして「現実」だからである。舞台上に展開されることを観客に「芝居じみた」、「わざとらしい」作り物だと受け取られてはならないのだ。要するに、観客には劇場の座席に座っていることを忘却してもらわなければ「舞台の真実」は達成できないのである。

にもかかわらず、舞台の上には演劇性が充満しているのである。それはまず、演劇や劇場という芸術や環境に属し

ていて、そこから生じてくる諸性質である。それだけでなく、演劇が成立するための必要不可欠な諸性質でもある。そもそも劇場という施設そのものが、演劇性の発現をめざして建てられたものであると言ってよい。劇場の中には、少なくとも舞台の上には、現実生活と同等・同質のものは何もない。

演劇性に属する慣習的なディテイルは数限りなくある。その中から演劇性の特徴を明らかにしてくれる核心的なものをいくつか並べてみることにしよう。

(1) 演劇は、それを見る観客を前にして上演される。つまり、共時的な表現方法である。したがって、舞台と客席とは一つの場としてこれを分離することが事実上できない。ただし、現実の時間とドラマの時間は二重になつたまま混同されることはない。だから、観客は演劇が「演じられている」ということを意識しているのが当然なのである。

(2) 舞台上で演じる俳優は、実は俳優として登場することは原則としてない。戯曲ないし脚本の登場人物・役の人物として姿を現す。彼は俳優であると同時に、役の人物であるという二重性を初めから帯びている。しかし、俳優もまた観客も、役の人物として彼が登場していることを暗黙のうちに了解している。この暗黙の了解というところが演劇性の最大の特徴であり、そのために演劇性が作用していることは易々と忘れ去られる可能性がある。観客は俳優Aと役の人物Bとが等価ではない、同一人物ではないことを承知しているにもかかわらず、両者がやがて混同されることになるのはそのためである。観客は「俳優Aの役の人物B」という言い方をし始める。同化作用が起こり、両者の間の異質性または差異が次第に消滅して行く。

(3) 舞台の上には、現実のものは原則として何一つない。あるのは模倣ないし表象されたものだけである。上演の終了とともにすべてのものが、ものだけでなく役の人物までもが消えていく。したがって、真実という現実はどこにもない。模倣や表象を真実と受け取るのは、観客の想像力と舞台の幻想（イリュージョン）の力が作用

した結果の産物である。真実があるのではなく、「舞台の真実」と受け止められるのである。舞台と客席との相互作用はこの精神の領域で起こり、そこに真実が創造されるのである。

(4) 時間と場所にも現実性はない。任意に転換されたり、変換されたりする。観客はそのことを別に不審にも不思議にも思わない。というのも、演劇においては時間も場所も恣意的であり、任意であることを観客は承知しているからだ。

(5) 劇場という閉じられた空間においてほとんどの演劇が成立させられるのは、そこにおいてのみ演劇性をもつとも強力にその効力を発するからである。劇場を一步外に出ると、観客と俳優Ⅱ役の人物との間に成立した相互作用は終わり、両者の間の関係性は消滅する。残っているのは観客の記憶の中のイメージだけである。

以上が演劇性と言われる諸性質の特徴的なくつかの側面である。これらは演劇に付随するものではなく、劇場や舞台や客席という限界内で演劇を成立させている必要条件なのである。演劇性がシアトリシティと呼ばれるのと同じ時に、しばしばコンヴェンション(約束事)と呼ばれるのも、暗黙の了解のうちに演劇を成立させているその慣習性のためであろう。言わば、演劇性は演劇という形式、劇場という環境、俳優という職業に、さらに観客という存在にも内在している性質なのである。内在しているからには、これをことさら表面に出し、意識化しようとする限り、巧妙に隠れてしまうことになる。

リアリズムは演劇性をフルに用いながら、これを表面に出すことを嫌い、隠し、意識の外に排除している、とエヴレイノフには思えたことであろう。スローニムによれば、エヴレイノフにとっては、「舞台上の平明さ、自然さは反演劇的な犯罪⁽⁵⁾」であった。

エヴレイノフは演劇性が俳優や舞台に、そして観客にも内在していることに着目した。彼はこの内在性をすべての人間の人生、生活、生の全体へと拡大・増幅させて考えたのである。

彼は、演劇性は演劇だけに内在するのではなく、すべての人間に固有の衝動であると主張した。だから、演劇性は歴史以前、芸術以前に遊戯行動や装飾衝動として存在したのである。彼はこれを、食欲や性欲と同じ、人間の本能的欲求の一つであるとした。

人間には、自分自身でいたくない、変身したい、他のものになりたい、違っていたい、想像上の人物のふりをしたい、といった変身願望ないしは自己変容衝動がある。エヴレイノフはこれを、文明化される以前から人間に内在した演劇性という名の本能だと言ったのである。もちろん、本能と名付けたからには論証不能、論議はそこで棚上げになってしまう。彼にもそのことは十分に分かっていた。そこで、演劇性をただ本能として認めよ、と主張するだけでなく、文明化以前の未開民族に共通して認められる、生存条件とは無関係な身体装飾衝動の観察と、そして日常生活の中に観察される演劇性の指摘へと論を發展させて行くことになった。

未開民族に豊富に観察される身体装飾衝動の実例として、エヴレイノフが列挙する風習の数々は、彼の博学ぶりを証して余りあるものがある。それらを一つ一つ紹介することは控えるが、鼻に鳥の鎖骨（ウイシユボーン）を通して飾ることと現代の女性が（また男性が）耳に穴を開けてイヤリングを飾ることに共通の衝動⁶自分自身を別なものに変容したい欲求が働いていることは納得できるだろう。彼らは自らが思い描いたモデル⁶イメージを模倣しているのである。エヴレイノフは、この変容への衝動が芸術の創造に先立って存在した、人間の演劇性の原型であるとした。

人間の文化の歴史の初期には演劇性が、芸術という語を一般に認められていく意味において用いられれば、一種の芸術以前の役を果たしていたと思われる。あらゆる芸術の起源は、未開人の功利主義ではなく、まさしく演劇性の感情にこそ求められなければならない。⁽⁶⁾

演劇性という人間に固有の衝動が芸術以前であるとするエヴレイノフの主張に従えば、ここから二つの重要な視点

が生じてくる。ひとつは演劇性が宗教より以前に存在したことになり、したがって、演劇の祭式起源説は否定されることになることである。事実、エヴレイノフは次のように述べて、演劇の祭式起源説を否定する。

未開人が初めて神に、あるいは神々に頭を垂れたのは、人生を演劇化する者としての彼の能力においてのみである。というのも、神々を信じるために、人間はまずこれらの神々を知覚し、劇作家が着想や感情や情熱を具現化するように神々を擬人化する能力を身につけなければならなかった。この変容という、地上では目にすることのできないものや存在を、想像力で創り出す能力がなかったならば、人間は宗教を持っていなかったであろう。……言い換えれば、人間は初めに俳優・演じる者になり、その後で宗教が生じたのである。⁽⁷⁾

もう一つの視点は、演劇性が芸術以前であるとすれば、現代においても日常生活は演劇性に満ちたものと見なされるということである。われわれは自己自身を変容しようとする衝動を持っていることについてはすでに疑いがない。しかし、生活を変容しようとする衝動は備わっているだろうか。

見事に備わっていて、現に発動しているではないか、ただ意識化していないだけだ、とエヴレイノフは主張する。数々の式典やイベントや催し、歓迎会や送別会などの集まり、誕生日や結婚記念日の祝い、パーティやピクニック、これらのみな同一の演劇性の衝動が多種多様に、またさまざまな強度のレヴェルで作用している結果の表れなのである。個人史的に見ても、入学、卒業、受験、結婚、子供の誕生などなど、人生は言わば一種のショーの連続なのであって、その時々を意識的または無意識的に働いているのが演劇性なのだ、と彼は主張する。

演劇性が作用しているとき、われわれはその場にふさわしい「役割」を選び取って、それを行為し、演じているのだ、とエヴレイノフは言う。先に挙げたさまざまな場面、機会において、人は通常の自分とは異なる自分を感じ取りはしないだろうか。祝いの席での高揚感、葬儀の場での悲嘆、哀悼は無意識的であれ、自ら選び取ったものなので

ある。この考え方で行けば、自己に「忠実で」あることも、自分で選んだか、または人に課された役割に忠実であり続けることを意味するにすぎない。これはほとんど社会心理学でいうところの「役割理論」そのままであることに驚かされる。

かくして、生活の大部分は演劇であり、われわれは生活という舞台で絶えず演じているということになる。意識的にか、無意識的にか、すべての人間がその場その場でその役を演じていながら、社会の慣習（コンヴェンション）に従って生きているとしか感じていないだけである。そこでエヴレイノフは、生活の中の演劇性を意識し、人生を輝きある喜ばしきものにせよ、すなわち「人生を演劇化せよ」と唱えた。

演劇性ひいては演劇という概念をここまで拡大・増幅して解釈してしまった彼にとって、同時代演劇、特にリアリズムや自然主義の演劇はまさに「邪道に陥っている」としか映らなかつた。誤った演劇を正当な道に復帰させるために、彼は助けを求めて過去へと遡った。演劇が人間の社会の中でまだ生き生きと機能していた時代まで。

3

エヴレイノフによれば、十九世紀後半以来のヨーロッパ演劇の、リアリズムへ向かつた発展は演劇史からあつさり抹消されるべき大きな誤りであつた。それだけでなく、現在ある演劇の形態は二千年を越える演劇の歴史の中の特殊な一形態であるにすぎず、もうこれ以上発展する必要がないのであつた。そして、演劇を正道に戻すには、生活と芸術創造との間の根本的不一致を隠す必要も、恥じる必要もなかつた時代の演劇形態へと復帰すべきなのであつた。その際、彼の念頭にあつたのは「観客の復活」という一点であつた。同時代演劇の邪道の中にあつて、もっともその弊害を被っているのがほかならぬ観客たちであると見なしたからである。

エヴレイノフは「古代劇場」と名付けた風変わりな演劇的企てを思いついた。その計画の趣旨をスローニムは次のように要約している。

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思いついた。⁽⁸⁾

第一次の古代劇場は、一九〇七―八年のシーズンにかけて首都サンクト・ペテルブルグで実行に移された。エヴレイノフは、ドリーゼン男爵、ブトコフスカヤ女史の協力を得て、古代劇場と銘打ったグループを組織した。この企てには、サーニン、ベヌア、ビリビンら〈美術世界〉の画家たちが美術面で積極的に協力した。このシーズンの焦点は、ヨーロッパ中世の時代の演劇を奇蹟劇から道化芝居に至るパースペクティブで復元することに当てられていた。上演された作品は以下の通りである。

『東方の三博士』（十一世紀）

『テオフィルの奇跡』リユトブーフ作（十三世紀）

『ロバンとマリヨン』アダン・ド・ラ・アル作（十三世紀の牧歌劇）

『二人の兄弟』（十五世紀の道徳劇）

そして、十六世紀の笑劇が二篇であった。

エヴレイノフは、過去の時代の演劇的表示を「文化的全体性」において復興するためにどのような趣向を思いついたのであつたらうか。芸術家たちのみならず、一般の観客にも大好評を受け、大いにその価値が認められたと伝えられるこの企ての内容は、いくつかの演劇史書に断片的に紹介された描写をつなぎ合わせると、おおよそ次のようなものになるだろうか。

彼ほどのプログラムにおいても上演の環境全体を再創造しようとした。演じる者の演劇性だけでなく、観客の演劇性もまた明確に意識化されるように復活されなければならなかった。そのために演じる者と観る者との関係、一体感

が強調された。舞台のコンヴェンションは露呈され、提示されるだけでなく、観客をも巻き込むように工夫された。

十六世紀の笑劇が上演されるときには、本物の喜劇役者の巡業の一座が到着し、舞台が組み立てられ、衣裳の用意をするところが示され、小道具類から車輪の付いた木馬までがすべて道具箱から取り出され、つまりタネがすっかり明かされてから上演が始められたのであった。観客は、当時の広場の民衆のように、一座が到着してから三々五々連れ立って集まってきた。そして、当時上演されたように演目が上演され、付き物の数々の演芸もそっくりそのまま演じられた。上演が終わると、役者たちは舞台を片づけ、衣裳を着替え、身の周りの品々を荷造りして、どこへともなく（といったふう）に去って行った。

これはまさしく、中世演劇体験ツアーとも言うべき観客の復活を狙った試みであった。ただ残念なことに、上演の舞台が設けられたのがペテルブルグの〈新劇場〉としか分からないのである。

さらにエヴレイノフは、その時代の演劇的な観客へと「観客」を変貌させた。アダン・ド・ラ・アルの戯曲のために、画家ドブジンスキーが設計した城の大広間は、騎士や淑女や召使や吟遊詩人たちでいっぱいになった。過去の戯曲が上演されただけでなく、観客を主眼に置いた演劇環境全体が復元されたのである。

古代劇場は一九一一年に第二シーズンをを行い、さらなる大成功を収めた、とスローニムは伝える。同時代人の証言であるからか、その記述は信憑性に富み、ディテイルに確かさが感じられる。

このシーズンは主として十七世紀スペインの黄金時代の劇作家たち、カルデロン、ローペ・デ・ヴェーガ、テイルソ・デ・モリーナの戯曲が上演された。このたびも環境全体が復元されるという原則通りであった。スローニムの伝える舞台のディテイルは次のようなものである。

舞台は通常、無気味な予感のする山々と広場、その中央に俳優のための演台（プラットフォーム）が設けられたものを背景にした、スペインの町を表している。衣裳はしばしばヴェラスケスにインスピレーションを得ており、

踊りは見事に演じられた。⁽⁹⁾

エヴレイノフは何よりも視覚的効果に関心を持って、これを強調した。よく引かれる彼の発言として、「言葉は舞台の上では従属的な役割を演じるにすぎない。われわれは耳でよりも多く眼で聴くのである」というものがある。ここには明らかに象徴主義の主張した知覚の新方式の影響が読み取られるだろう。ともあれ、古代劇場は大好評、大成功であった。演劇史家はその演劇史的意義を次のように言い表している。

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のであった。⁽¹⁰⁾

エヴレイノフが古代劇場の試みを通して実証し、確信した観客論と視覚効果論を、われわれは後の「モノドラマ論」の部分に読み取ることになるだろう。モノドラマ論は多くの誤解を受け続けてきた、彼独自の演劇論である。

演劇史書の記述を追っていくと、古代劇場の試みについて述べた後に決まって、コメディア・デラルテについて貴重な研究を残したコンスタンチン・ミクラシェフスキー（コンスタン・ミック）との関係が触れられるのだが、実は彼こそは古代劇場グループの重要なメンバーの一人だったのである。⁽¹¹⁾ エヴレイノフは彼と、古代劇場の試み以前から知り合い、親交を結び、ともに古代演劇の研究を続けてきていた。

一九〇八年、古代劇場の第一シーズンを成功裡に終えたエヴレイノフが発表した論文が、先に触れた「演劇性の擁護」であった。彼の頭の中では理論と実践が円環状にひと続きになっていたのである。

一九〇八年、古代劇場の第一シーズンを終えたばかりのエヴレイノフの下に、「ロシア舞台の名花」と謳われていた女優コミッサルジェフスカヤから劇場の演出家にと招請が届いた。コミッサルジェフスカヤは一九〇六―七年のシーズンに、メイエルホリドの演出によってロシア演劇史上初めて、象徴主義戯曲の上演（メーテルリンク作『修道女ベアトリス』）に成功したばかりであった。しかし、翌シーズンの稽古に入って、女優と演出家の演劇に対する意見の不一致がすでに深刻なものになっていった。

リアリズムによらない、新しい時代の演劇の樹立という一致した方針で進んできたはずの両者であったが、女優が理想としたシンボリズム演劇の道をさらに推し進めようとしたのに対して、メイエルホリドは上演を成功させた制約的演出にすでに興味を失っていた。彼は、ブローク作『見世物小屋』の演出を通して、演劇性を露呈させて演劇を創造する、演劇の再演劇化の実験へと大きく傾いていた。彼は、自分が働いているのが女優の劇場であり、観客の多くは女優を目当てに劇場を訪れているのだということに忘れていたのである。

新しい演出に出演できない不満と、意見の不一致と、そしておそらくは財政的な配慮とから、女優はメイエルホリドに解雇を通告することになった。その後任に選ばれたのがエヴレイノフだった。彼は、女優の弟コミッサルジェフスキーとともに演出に当たることになった。

エヴレイノフはリアリズム嫌いであっただけでなく、前任者のような独断的な非妥協性とは無縁な人間であり、かつ神秘主義的な飛躍や抽象性を好まなかった。したがって、演出家の資質としては、よりコミッサルジェフスカヤの考えに適合するものを持つていたはずである。その点についてスローニムは次のように述べている。

さらに重要であったのは、特にヴェーラ・コミッサルジェフスカヤにとっては、不完全な生身の俳優を完全な操

り人形に取って代えることを、エヴレイノフが拒否したことであった。彼はロマン主義的な風変わりさに、演劇のコンヴェンションの強化に、俳優の個性の強調表現に、グロテスクなものに、そして精神潑刺たるものに関心があつた。彼の演出作品は……冷静に計画され、そして様式美にあふれていた。⁽¹²⁾

エヴレイノフがコミッサルジェフスカヤ劇場に招かれるに当たっては、以前から親交のあつた女優の弟コミッサルジェフスキーの紹介と引きによるものであつたろうと、考えられる。

エヴレイノフは一九〇八―九年のシーズンに、女優の劇場でダヌンツィオ作『フランチェスカ・ダ・リミニ』、ワイルド作『サロメ』、ソログープ作『執事のヴァンカと下男のジャン』を演出した。演出の詳細が伝わっているのは『サロメ』だけである。

『サロメ』はロシアにおいては、ヨハネに対する描写が宗教的冒瀆に当たるという理由で、長らく上演禁止処分を受け続けてきた。エヴレイノフの演出も、結果的には検閲の手を免れることができなかった。総稽古の直後、ということは初日の直前に上演禁止処分を受けている。だが、初日直前まで検閲側が処分を下すのをためらっていたのはなぜであつたろうか。

おそらくエヴレイノフが、検閲による戯曲の大幅な削除命令をすべて受け入れたからであつたろう。舞台の視覚的な効果に上演の最重要性を置いていた彼にとって、削除命令は痛くも痒くもなかつたはずである。彼は、主人公サロメについての文学的解釈を痛快に冷笑して、これを一切退けた。そして、削除された部分はすべてエロティック・シアターという手法で処理してしまつたのである。

エロティック・シアターを裸体演劇と訳してよいものかどうか、とまどいがある。なにしろ、イサドラ・ダンカンのチュニツク姿が「裸体」であつた時代である。女性の顔の表情や身体の性的魅力を表現手段とする演劇と理解しておくことにする。

エヴレイノフは、上演に先立って俳優たちに与えた講演の中で、次のように演出の意図を述べたそうである。

サロメは不思議な女性である。この女性の性格は、宗教の上から、道徳の上から、あるいは哲学の上から、勿論多種多様の理屈を持ち得る。しかし……この稀なる天才の手に成った戯曲の「着物」を、その絢爛たる審美性を、その外側の感覚美のみ完成せしめようとした。……言うまでもなく、サロメは「美しき誇張」である。しかし美しき嘘は芸術の、殊に演劇の最も真実なる目的である。美しき嘘は、感受と覚醒と歓喜との原動力を生産して、人々を灰色の現実から、他の幸福なる世界に陶醉せしめるものであるから。⁽¹³⁾

以上の記述から、エヴレイノフが『サロメ』の宗教的・文学的解釈を一切取り去って、サロメという女性の官能美、残酷さ、それでいて繊細な感受性というものを表面に出し、それらを裸体に近い身体の身振りや踊りでもって表現するように演出したことがうかがい知られる。検閲による削除を受け入れたほうが、かえって彼にとってはエロティック・シアターという演出意図を際立たせるためには好都合であったのだろう。総稽古を観た検閲官は、おそらく腰をぬかさんばかりに驚いたであろうことが察せられる。

結局、上演されることなく終わった『サロメ』の演出であったが、エヴレイノフはかつて主役を演じた女優の演技を次のように讃嘆したそうである。

モード・アランは決して美しい女性ではなかった。……しかし彼女はかつてサロメを、その裸体をもって演じた。彼女はその肉体の才能と訓練とによって、サロメの情熱、惨忍や繊細や粗野や淫乱や優雅のまことに複雑した陰影を、遺憾なく表現し得た。⁽¹⁴⁾

このシーズンの秋から冬にかけて、エヴレイノフは三度にわたって講演を行い、ロシア演劇界に論議を巻き起こすことになった。講演の題目は「モノドラマ入門」というものだった。古代劇場の試みと、エロティック・シアターという考え方は、こうして「モノドラマ」という演劇論へまとめられて行くことになった。一方、演劇性の拡大・増幅解釈のほうは、数年後のことであるが、『自分自身のための演劇』という著書に展開されることになる。

5

エヴレイノフが一九〇九年の時点で、彼自身の演劇論を確立するに当たってキー・ワードとしたのは、演劇性の意識化、観客の復活、そして視覚的効果の強調の三つであった。彼は、これらを総合して実現される演劇の上演の形態を「モノドラマ」と名づけた。

彼はモノドラマ論をこう語り始める。

私が高度な意味で演劇（ドラマ）と見なすのは、わざわざ想像力を働かせなくとも、自分が舞台上の出来事に参加し、まるで登場人物になったような気分になれる上演⁽¹⁵⁾だけである。

では、観客はどのようにすれば、上演に参加し、登場人物になった気分になり、つまり、「私の演劇」と感じることができるのか。それは、舞台上の出来事に共感すること、登場人物と「ともに生きる」ことよってのみ可能となる。逆に言えば、客席の暗がり身を潜め、じっと舞台の「現実」を事実上のぞき見していることよって可能にはならないのである。そう主張するとき、エヴレイノフの脳裡にあったのがリアリズム演劇の観客たちの姿であったのは疑いがない。そのことを彼は次のように言う。

演劇の理想は、フットライトのこちら側とあちら側で、同じ体験をすることにある。……芸術を楽しむことの本質は、私の演劇用語では「心情同化」にある。⁽¹⁶⁾

観客の一人ひとりが戯曲の主人公に心情同化し、主人公の体験に共感し、これを共有する。そのような演劇の形態をエヴレイノフはモノドラマと名づけたのである。彼は、このような観客の心情的な体験の共感・共有を説明するのに「自我」という語を用いた。

主人公の思い描くイメージによって主人公の「自我」と観客の「自我」とが融合すれば、観客の「自我」は舞台上、つまり芝居の渦中であって、フットライトは視界から消える。⁽¹⁷⁾

「自我」という語を、心理学的な概念と捉えると、かえってエヴレイノフの真意を読み誤ることになるだろう。われわれが一般に「意識」という言葉で意味させているものに近い。この点に関しては、スローニムの解説のほうが分かりやすい。

観客はすべて自己自身を俳優であると認め、同一視するのである。戯曲の主人公ないし主たる登場人物は「自我」と呼ばれうるし、また観客はその「第二の自我」あるいは分身と呼びうるだろう。実際、われわれは舞台上に観ている人物に成るものだ。こうして、外的な舞台表現（パフォーマンス）が内的なそれと一致する「モノドラマ」が創り出される。⁽¹⁸⁾

どうやらエヴレイノフは、同時代演劇の最大の問題の一つとして、客席と舞台を分離させ、その関係を分断するフツ

トライトの存在に、またそれをいかに乗り越えるかについて頭を悩ませていたらしいのである。彼にとってフットライトは、観客を復活させるための最大の障害であり、害敵であった。彼がモノドラマ論を唱えた意図は、次の一節に明瞭に読み取られるだろう。

ただ、私は、現今の演劇を、見世物の状態から救い出すことが必要であること、そのためには、私が示した方法しか考えられないことを認めてほしいのだ。⁽¹⁹⁾

モノドラマ論は、演劇・劇場機構改革の側面をも併せ持っており、それは先に挙げた視覚的効果の強調と表裏一体のものであった。主人公が創り出すイメージによって体験を共感・共有するためには、観客の注意は主人公に集中されなければならない。観客の注意を分散させず、また知覚の負担を軽くしてやるためには、舞台上にはその時その時で必要なだけが提示されるようにしなければならない。不要なものは暗闇に沈むか消えるかして、観客の目に触れぬようにする必要がある。

舞台装置は可動式にして出し入れが自由であるべきであるし、照明は必要なものだけを照らし、浮かび上がらせ、主人公のイメージの変化とともに変わらなければならない、と主張した。

モノドラマの基本原則は、登場人物が心に描くものと、舞台上で示されるものが一致することにある。外から見るドラマは、内なるドラマを表現していなければならないのだ。⁽²⁰⁾

しかし、当時の劇場機構ではそれは不可能であった。劇場機構そのものが改革されない限り、真の演劇は創造されないだろう、ともエヴレイノフは語っている。ここには、アッピアやクレイグに始まる劇場機構改革の大きな流れが

押し寄せてきていることが感じられる。事実、エヴレイノフはクレイグの演劇思想の隠れた信奉者だった。

劇場機構が改革されれば、どのようなことが可能になるのか、エヴレイノフはそれを頭に思い描く。

私が考えているモノドラマとは、それは登場人物の心の状態を完璧に観客に伝えるべく、時々刻々舞台上で登場人物が知覚するまわりの世界をそっくりそのまま舞台上に再現してみせる芝居のことである。つまり、ドラマと登場人物の表象を同一視した芝居づくりのことである。⁽²¹⁾

主人公が知覚する体験が即座に舞台上に、視覚的效果または表象として提示されるのであれば、当然視覚優位となり、「耳でよりも多くを目で聴く」ことになる。したがって、聴覚は表現手段としても、知覚の方法としても第二義的な補助手段となる。エヴレイノフは、観客の内に共感を呼び起こし、「私のドラマ」に変える「心の体験」を観客にしてもらうには、視覚的效果が最重要であると力説する。

台詞で表現することは不可能である。残るのは、身振り、芸術的表情に富んだ身振り術、どの民族にも共通なボディ・ランゲージ、広い意味でのミミック、つまり感情を表現する体の動き、自ら身体を使うことで再現する芸術⁽²²⁾である。

前節で紹介した、『サロメ』のエロティック・シアターという手法による演出にそっくりそのままである。エヴレイノフにあつては、繰り返しになるが、理論と実践は表裏一体になっており、どちらが先でどちらが後かは見分けが付けがたい。演劇史書に述べられるように、「エヴレイノフの主要な意義は、恐らく彼の実践よりは理論的な諸見解⁽²³⁾の方にある」と考えるのは、彼の演劇的実践のディテイルを見過⁽²³⁾ごしているか、または過小評価するためだろう。

確かに彼の「理論的な諸見解」は面白い。社会学者や文化人類学者が文化の構造を読み直すための「演劇モデル」としてエヴレイノフに注目し、その理論を引用するのも無理はないと肯けるものがある。しかし、彼の演劇史的意義は、彼がその理論を実践に実践していたところにあるのだと思われる。

ところで、エヴレイノフはモノドラマのイメージをさまざまに表現し直した。そのことが、不幸なことに、かえってモノドラマを誤解させる原因にもなった。たとえば、次のような表現である。

「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。⁽²⁴⁾

これではモノドラマとは登場人物が一人で、その主人公の心の体験が描かれるドラマだと受け取られるおそれがある。そうではなく、観客は一人ひとり自分が誰の姿を借りて舞台に登場すべきか選び取るのであり、また劇作家は誰に共感してほしいのか示唆する必要がある。エヴレイノフはそのことを「観客席から舞台に橋を架ける」、「主人公が登場し、その橋を渡る」と比喩的に表現しているのである。現に彼は、自分が考えているようなモノドラマにもっとも近い戯曲として、夢や長く続く幻覚が描かれている作品、ハウプトマン作『ハンネレの昇天』やメーテルリンク作『青い鳥』やアンドレーエフ作『黒い仮面』などを例に挙げている。

ただ困ったことに、エヴレイノフはモノドラマを一人芝居だと誤解されるように戯曲を自ら書いている。それは前章でも扱った『魂の舞台裏』（邦訳では『心の劇場』）である。

コミッサルジェフスカヤ劇場が財政難のために閉鎖された一九一〇年、エヴレイノフは請われてペテルブルグの芸術キャバレー歪んだ鏡座の首席演出家兼座付作者の地位に就いた。皮肉と諷刺と笑いとパロディに満ちた作品を上演し、首都の観客を抱腹絶倒させ続けたこの芸術キャバレーと、そこでのエヴレイノフの縦横無尽な活躍ぶりについては、後の章で紹介することになる。

この歪んだ鏡座のためにエヴレイノフが一九二二年に書き、演出したフロイト理論のパロディ劇が『心の劇場』（『魂の舞台裏で』⁽²⁵⁾）である。この一幕劇はペテルブルグの洗練された観客に受けを受け、一九一七年のロシア十月革命が起こるまで、劇場のレパトリーから外されることはなかったと言う。

エヴレイノフがモノドラマと銘打った、二分の一分間の心の葛藤劇というこのパロディ劇の内容については、すでに前章で紹介したので繰り返さない。ここではモノドラマ理論と戯曲の内容との関連性を考えてみたい。

この人間の心の内部を舞台裏に見立てたパロディは、事実上、人間の心理には起こりえない事柄なのだ。確かにフロイトは、人間の心の構造を自我、超自我、エスの三つの概念で説明はしたが、これを擬人化して表現したことは決してなかった。⁽²⁶⁾ 思考と感情とは相対的な機能なのであって、思考||理性が優位に立って活動しているときは、感情||情緒は劣等な機能に止まってフルには活動しないのである。逆に、感情が優位に立っているときは、思考は劣等な機能に止まっているのである。したがって、この戯曲は人間の深層心理を擬人化した実にバカバカしい笑いに満ちたパロディ劇なのである。

しかし、そのバカバカしさに不条理を読み取ったのがマーティン・エスリンであった。エスリンはその著の中で、ベケットの『勝負の終り』が描き出す人間の心の内部の象徴性を解釈してみせるために、アナロジーの対象として『心の劇場』を突如として持ち出した。

『勝負の終り』の最後の場面と興味深い類似性をもっているのは、華やかなロシアの劇作家・演劇人ニコライ・エヴレイノフの、あまり知られてはいないが重要な意味をもつ戯曲の幕切れである。……『魂の劇場』……この一幕物はある人間の内部で起こるモノドラマで……⁽²⁷⁾

エスリンは確かに『心の劇場』が上演されたのが芸術キャバレーであったことは知っていたらしいが、これがパロディ劇であるとは思わなかったらしい。だから、次のように作品を紹介するのである。

エヴレイノフのモノドラマは純粹に知的な作品で、キャバレーの観客に、当時最新の心理学的傾向なるものを提示する意図で書かれた。⁽²⁸⁾

エスリンは、モノドラマとは人間の心の内部を描いた戯曲であると考えて、アナロジを始めたらしい。そうでなければ、『勝負の終り』は臨終に際しての、ある個性の分解を描いたモノドラマなのだろうか？という疑問は出てこないはずである。私の印象では、『心の劇場』と『勝負の終り』の結末は「興味深い類似性」など持つてはいない。エヴレイノフの戯曲が哄笑のうちに幕を下ろすのに対して、ベケットの戯曲は実に重苦しい、救いのない雰囲気の中に幕を閉じる。前者では潜在的自我は主人公の自殺のあと、どこかへ去っていくが、後者ではクロヴは最後に本当に去って戻らないのか定かではない。

ともあれ、エスリンが『心の劇場』という戯曲を、人間の心の内部で起こる出来事を描いた戯曲＝モノドラマと解した結果、エヴレイノフは不条理劇の始祖であるということになってしまったのである。

ところで、『心の劇場』の内容に立ち返ってみると、この戯曲とその上演は果たしてモノドラマと言えるのだろうか

か、という疑いが生じてくる。エヴレイノフ自身がそう銘打ったのだからモノドラマなのではないのか。いや、彼は一筋縄では捉えられない人間であった。彼の発言を額面通り、正直に受け取ると、まんまとからかわれてしまうような人間であった。そんな彼の印象をスローニムは見事に捉えて述べている。

彼の発言と行動のすべてにおいて、彼は完全に誠実で、またまったくわざとらしかったのだ。⁽²⁹⁾

そもそも『心の劇場』の「登場自我」の誰に、われわれは心情同化して、その心の体験を共感・共有することができるとか。誰となら橋を架けることができ、主人公がわれわれのほうへやってくるのが可能なのか。

そこで出てきた考えは、この戯曲がひょっとしたらエヴレイノフ自身の手による、モノドラマ論のパロディ作品でもあったのではなかったか、という疑いである。彼が、そういうことをしかねない人間であったこともある。モノドラマ論を発表した際に受けたであろうと思われる数々の誤解を逆手に取って、彼はそれらを自らパロディにしてしまったのではなかったか。

パロディであるなら、当然、戯曲の形式はモノドラマと似ていなくてはならないし、それでいてモノドラマそのものであってはならないからである。形式上はモノドラマ論にしたがって書かれているように見えながら、その実、内容はフロイト等の最新の心理学説のパロディとしてペテルブルグの観客たちを、腹を抱えて笑い転げさせたのだ、と考えるのが真実に近そうである。何より、エヴレイノフがモノドラマと銘打って書いた戯曲『愛の芝居』（一九一〇年）は、『心の劇場』とはまったく異なった作品なのである。

7

演劇における演劇性の意識化と強調を、演劇の魅力だと見なしたエヴレイノフにとって、演劇性を無視し、隠蔽し

ようにするリアリズム演劇は嫌悪の対象だった。彼の、このリアリズム嫌いは、彼に独特な演劇論を発想させたと同時に、古代劇場という大変興味深い演劇的企てを実現させることにもなった。言わば、彼の演劇活動の原動力にもなっていたわけである。

さらに、彼は同時代演劇をリアリズムとその発展形となった自然主義という「邪道」から救い出し、「正道」に復帰させるために、過去に遡っただけでなく、同時にリアリズム演劇に対する徹底的な攻撃に取りかかった。

彼は演劇性の復権を唱え、また観客を復活させるだけでは収まらなかったのである。そこで彼は、スタニスラフスキーの自然主義による演出を攻撃目標にすえて、徹底的に嘲笑することにした。

モスクワ芸術座の「ウルトラ自然主義的演出」（エヴレイノフ自身の表現）による『三人姉妹』を初めて観たとき、笑ったのなんの、と記した彼は、上演中に実に楽しいアイディアを思いついたと言って、演出プランまで提示してみた。自然主義をどうしてもやりたければ、また演劇性をなんとしても認めたくないのなら、ここまで徹底してやるべきではないのか。それほど舞台に自然が、現実が欲しいのなら、そこまでやって当然ではないのかとからかったのである。

小さな二階建ての家がモスクワ郊外のどこか——たとえばオフタ——に賃貸に出される。「三人姉妹」が兄、看護婦そして医者の友人と一緒にその家に住んでいる。観客であるあなたは、部屋探しという名目で他の観客たちとともにこの家にやってくる。中庭に通じる門のところで入場券を買う。門衛に家まで案内される。彼は必要な説明をすべて低い声で（すなわち、劇作家のト書きすべてを本文通りに、できれば「チェーホフ的な」口調で）してくれる。鍵穴あるいは半開きドアから、戯曲の全場面をのぞき見するために（というのは、こうした舞台設定でも、約束事を用いずにはやれないだろうから）、かなりの回数この家を訪れなければならないだろう——午前、午後、夕方そして夜にも。夜には家が炎に包まれているが見えるだろう（というのも、三人姉妹の住居で起こらなければ

ばならない火事は、もちろん一〇〇%「本物」であろうから。
これ以上リアリスティックでありうるものがあるだろうか！⁽³⁰⁾

こうすれば演劇的な嘘、つまりシアトリカルなものに演劇性は何一つないということになるだろう、とエヴレイノフは半ば真剣にからかうのである。そしてとどめを射す。

最終幕は本当の庭で起こる（これは説得的だし、また演出も非常に簡単だ）。ぶらぶら散歩しながらも、火事が本当にこの小さな家に大惨事をもたらすかどうか見たがっている、暇な通りがかりの人として、あなたは全体を一目で見、誰にも見られることなく、三人姉妹の家庭で起こっていることを全部見ることが出来るだろう。その間に、陸軍の歩兵中隊が軍楽隊の伴奏に合わせて通過して行くだろう（この点でも戯曲の要求するところに従っている⁽³¹⁾）。

エヴレイノフには、スタニスラフスキーの演出は演劇性に充ちたものに当然見えた。だから、「実際、このウルトラ自然主義的演出がそれでもなお余りに舞台慣習的で演劇的すぎたと言って、スタニスラフスキーを狼狽させることもできたろう」と言うのである。

演劇性をあくまで意識化せず、それどころか隠蔽しようとし続けるリアリズム・自然主義流派に対して、エヴレイノフは最後の武器「笑い」を仕掛ける。『第四の壁』（一九一五年）もリアリズム・自然主義嘲笑という意図をもって書かれたものだ。

この戯曲は、『ファウスト』の上演準備をしている自然主義の演出家に、飽き飽きしている演出助手がある疑念を吹き込んでからかうというものである。これで十分に「リアルでしょうか」と。現実の再現に囚われている演出家は不安に駆られ、家具調度からすべて本物を舞台に持ちこみ、演技も「自然に」させ、台詞もゲート時代のドイツ語に

変えさせる。結果、台詞は聞き取れなくなり、意味も分からなくなる。そして、ついには客席の正面に第四の壁を建てて舞台を隠してしまうのである。観客は第四の壁に設けられた窓を通して、ファウストがちらちら見え隠れするのが見えるだけとなる。最後に、ファウストを演じている俳優が、「もう、がまんできない！ がまんできない！」と怒り出して、第四の壁から出てくるというものである。

つまりは、先の『三人姉妹』で見たようなウルトラ自然主義的演出プランを唆されて、それを実行に移す演出家という趣向で、スタニスラフスキーを徹底的に揶揄しているのである。エヴレイノフの、この自然主義的演出に対する攻撃のしつこさは尋常のものではない。表面的にはパロディ笑いという形式を取りながらも、その内容には実に底意地の悪いものが流れている。リアリズム嫌いというよりは、すでにリアリズム軽蔑になっている。彼がこの戯曲を書いて、歪んだ鏡座で演出したのは一九一五年であるから、実に十年以上にわたってリアリズムをこきおろし、笑い物にしていた勘定になる。この執拗さは見事と言うほかない。

8

エヴレイノフは一九一四―一六年にかけてフィンランドに移り住み、三巻にわたることになった『自分自身のための演劇』の執筆に取りかかっている。これまでに検討してきたように、彼は演劇に固有の性質であると思われていた演劇性を芸術以前、歴史以前に遡って認めることで、これを人間の生活の全体へと拡大・増幅する解釈を行っていた。彼はやがて彼と同時代人の文化と生活における演劇というテーマで、演劇論を構想するようになっていく。

彼は『自分自身のための演劇』を次のように語り始める。

人間、この本質的に「社会的で社交的な動物」が高度な文化的発達を遂げた時、人間は身体的生活と精神的生活の両面において、本質的に非社会的で非社交的な諸傾向を示し始めた。

もし、人類の進化の初期の諸段階が、数学的に言って社会的積分の記号の下に進行したとすれば、その後期の諸段階は社会的微分の記号によってつねに特徴づけられるかもしれない。⁽³²⁾

エヴレイノフが現代の極端な個人主義の文化の時代の到来を予言していた、といった軽率な発言は慎むことにする。彼は演劇文化の在りかたの多様性を語っているにすぎないのであるから。演劇性という本能を発現させ、満足させるために、人間は劇場という集団的な文化の場へ足を運ぶ必要はない、と言っているのだ。個の演劇、私演劇、つまり自分自身のための演劇を自らの手で、自らの私生活の中にお創りなさいと言っているのである。そうすれば、退屈で単調な日常生活の中へ彩り豊かな変容の喜びと楽しみを採り入れることができるだろうから、と。

おおげさな言い方をすれば、エヴレイノフは演劇という文化の様式を劇場から解放しようとしたのだとも考えられる。演劇性の概念を人間の生活全体へ拡大・増幅した彼にとって、演劇とは俳優や演出家が劇場という閉じられた空間の中で創り出す特殊な文化の一様式＝芸術であるとするのは、人々がただ単にそう思い込んでいるにすぎないのだということになる。

しかし、個人の手に取り戻された演劇はどうなるのであろうか。放っておけば、そのまま容易に消滅してしまうだろう。演劇が個人に属する文化として意識化されることは、近代においては絶えてなかったからである。そこでエヴレイノフは「自分自身のための演劇」という思想によって、演劇性を個人の生活の全局面へと、それも極めて具体的な方法によって意識化することを提唱したのである。

真に洗練された人々はそのことをどう考えるだろうか。実際、われわれの演劇的本能を私（生活）的に満足させる——他の諸本能を満足させるように——時代がわれわれに到来したのだ。まさに「自分自身のための演劇」の、この演劇芸術の新形式のための機が熟した。⁽³³⁾

エヴレイノフの思想の根底にあったものを、今日的に分かりやすくキャッチフレーズ化して言うならば、それは、日常の塵芥をかぶり埋没しかかっている「生活の活性化」であり、また「生の個性化」である。同一の価値観、画一化された文化の様式、そして似通った生活の様式に則って、そこからはみ出さずに生きるのではなく、個々人が独自のライフ・スタイルを作り出す必要がある。そのためには、生活そのものを生きるに値する喜ばしく、輝きあるものに活性化させること、すなわち「人生の演劇化」が必要であるとするものであった。これこそが、エヴレイノフの先見性に富んだ「自分自身のための演劇」の骨子であった。

しかし、彼はそれが誰にでも可能であるとは言わなかった。「真に洗練された人々」にのみ可能な方法であり、またお勧めできるものなのである。彼の態度には実に貴族主義的な嫌みと臭みとがある。けれども、そのことは今は問題の外に置こう。

自分自身のための演劇とはいったいどんな演劇であり、どんな方法であったのか。

さて、「自分自身のための演劇」の定義に移ろう。自らの意志による何もない舞台 (Theatrum extra habitum mea sponte)！これこそがこの劇場の科学的な方式である。これこそが、退屈と倦怠に苦しめられている演劇の真の貴族たちみなに私が与える医学的処方箋である。

何もない (extra habitum)。私が説いている劇場には、特定の場所も建物もないということだ。重要な手段はゼロか、もしくはほとんどゼロに制限されている⁽³⁴⁾。

エヴレイノフが、自分自身のための演劇が行われる舞台だと言っているのは、人間の空想の世界である。しかし、空想の中で戯曲が書かれ、演出されても、それを演じるのもまた自分自身なのである。決して空想にすぎないのでも、

同義語であるのでもない。自分で空想し、演出し、実行する「自分自身のためのパフォーマンス」なのである。

難しく考える必要は何もない。想像力を豊かに授かっている人であれば、空想することを社会的規範を逸脱しない範囲で実行してみることなのである。エヴレイノフはそれを次のように解説する。

「自分自身のための演劇」という芸術は、ただ単にわれわれ誰しもがそれに耽り（なぜなら演劇性の本能はわれわれすべてに共通しているのだから）、通常はむしろ漠然とした、時にはあまりほめられたものではない表現、たとえば「道化を演じる」、「喜劇を演じる」、「大騒ぎする」、「あれこれのフリをする」、「あれこれの役を演じる」、「二人の愚か者のケンカや、恋人どうしの口論を眺める」といった表現で示される、ああした行為の改良（芸術的に改良）されたものにすぎない。⁽³⁵⁾

自分自身のための演劇とは、要するに自らの空想の力によって自己とその生活、時には周囲の環境までをも変容させる私的なパフォーマンスだということである。しかし、自己変容はしばしば周囲の人間を騙すことにつながる。したがって、自分自身のための演劇はつねに正の道徳的価値を持つものではなく、時には負の道徳的価値を持つことにもなる。各種の詐欺行為も当然、自分自身のための演劇の一種だということになる。

エヴレイノフはもちろん、そのことを承知していた。彼は著書に、「演劇の副産物としての犯罪」という一章を設け、その中で多くの戯曲に共通して認められるのは、自然や国家や公のものによって設けられた規範に対する逸脱や違反であり、これこそまさに演劇の本質であると主張する。

「演劇への意志」と「犯罪への意志」——これら二つのものは等価物ではなからうか。……もしそうでなければ、演劇はそのあらゆる魅力を、その抗いがたい引力を、その「存在理由」を失うであらう。⁽³⁶⁾

エヴレイノフは、自分自身のための演劇の拠って立つ土台を拡大する余り、演劇という虚構において成立する芸術と、現実における自己変容行為との境界をすっかり取り払ってしまったようである。それでも次のような自分自身のための演劇の実例を、「異常な実例」として紹介しているところをみると、演劇と犯罪との間に最後の一线は画しているようである。

ある避暑地で過ごしている時に、私は、夜になると彼の友人たちの別荘へしのびこみ、いろいろな物を盗み出すという一人の紳士と直接知り合いになった。こうした冒険から得られるスリルや恐怖、その他の情緒を最大限楽しんでから、彼は翌日、盗難に遭った別荘に姿を現すと、極めて愛想のよいおわびと微笑を添えて、盗んだ品々を正当な所有者へ返したものだ⁽³⁷⁾。

以上、エヴレイノフの唱えた「自分自身のための演劇」、すなわち「人生の演劇化」という思想の諸相をかいつまんで紹介してきたが、そこにわれわれが読み取るべきことは、彼の思想が単なる「メタファー」ではなかったということである。エヴレイノフにとって、まさにこの世は舞台そのものであったのだ。そして、この世を舞台に変えるのは、存在しないものを存在するものに変容することのできる空想の力によってであった。

空想の力に富み、その効力を理解している人々にとって、「自分自身のためのパフォーマンス」を創り出すことは、どの容易なことではない、とエヴレイノフは述べている。

一つの芝居⁽³⁸⁾(プレイ)は、それが一人の人間によって書かれ、演出され、演じられるときにのみ、芸術的に完璧でありうる……。

このように確信していたエヴレイノフが、やがてすっかり劇場嫌いになっていくのも、また当然のことであつたらう。

9

一九〇九年の夏、エヴレイノフはコミッサルジェフスキーとともに女優コミッサルジェフスカヤの劇場を借りて、「大人になった子供のための陽気劇場」を組織し、コメディア・デラルテ劇の復活を試みた。

ロシア十月革命に先立つ数年間、革新的演出家たちの間になぜかカルロ・ゴッツイとホフマンが奇妙な流行を見せていた。彼らに共通した志向は、即興とグロテスクを通して新しい演劇の様式を探究することであつたが、ここでもエヴレイノフの態度は他の演出家たちのそれとは際立って異なっていた。概して他の演出家たちが新しい形式の探究に関して、ひどく真面目で、かつしばしば独断的で、コメディア・デラルテの演劇的仕掛けやその典型的人物に関心を向けていたのに対して、エヴレイノフの関心はもっぱら「即興」に向けられていた。スローニムは彼の態度を次のように評している。

ダペルトウツト博士ことメイエルホリド……とは違ってエヴレイノフは、そのユーモアと創造の自由さを徹底的に楽しんだのである。……エヴレイノフはその道化芝居（ハーレキナード）でもって、陽気と快樂の精神を体現したのであつた。彼の哲学は、その演劇の実践と同じく、非常に肯定的で、喜ばしき生命力に満ちていた。³⁹

エヴレイノフは、コメディア・デラルテの俳優たちの即興的演技、プロットの粗筋だけが渡され、あとは自分自身の機智や対話の中にふくらむ想像力に頼るしかなかったような演技に引きつけられていた。こうした演技のありよう

は、前節で検討した「自分自身のための演劇」でのパフォーマンスのありようと、強く通い合うものを持っていることが感じられる。事実、スローニムは「エヴレイノフは即興を崇拜し、これを自分自身のための演劇の最も満足ゆく形態の一つだ、と呼んだ⁽⁴⁰⁾」と伝えている。

エヴレイノフはコミッサルジェフスキーと彼の劇場のために、コメディア・デラルテの典型的人物たちを登場人物とする戯曲『陽気な死』を書いて上演した。この戯曲の内容は、前の章でも紹介したが、誰しも逃れることのできない死が到来することが分かったら、いかにして死の恐怖におびえることなく「死」に立ち向かい、残された「生」の時間を輝かしきものにして、喜ばしく「死」を迎えるかをテーマにしたものである。

登場人物はアルレッキーノ、コロンビーナ、ピエロ、医者、そして「死」である⁽⁴¹⁾。重い病気のために、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。彼の身を案じる友人のピエロは医者を探し、往診に来てもらう。しかし、太い注射器を抱えたおなじみの医者は、逆にアルレッキーノに診察されるありさまである。医者は彼が死を恐れぬことをいぶかしがる。

アルレッキーノ うん、そうさ。僕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 死はきつちり時間どおりにやってくる。賢く生きた人間にとって、死はつねに待ちこがれたものさ。

医者 あなたの話はまるでなぞなぞですな。

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 どうだっというんです？

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？

アルレッキーノによれば、心ゆくまで生きている楽しさ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、そして死の恐怖に苛まれながら死ぬのである。生きる喜びを出し惜しみし、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言う。

行つて生きなさい。ただし、不老不死の存在のように生きるのではなく、明日にも死ぬかもし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浮気をしていたのである。ピエロは怒り、アルレッキーノに死を与えることで復讐すると言う。しかし、死はもう間近に迫っているのだ。アルレッキーノはコロンビーナに語りかける。

泣くのはおよし、コロンビーナ！ 泣かないで、喜んでくれ。僕がほかの人間のように死ぬのを見るんじゃない。僕が喜びに満ちあふれ、運命に満足し、僕なりに生きつくしたうえで死ぬのを見守れるのを！ それじゃ、君は僕が生に執着し、しがみつき、ものほしげな眼差しで、哀願のことはをくちびるから漏らしながら死ぬのを見たかったってわけか？ いいや、それはアルレッキーノじゃない。僕は自分の運命をまっとうして静かに死んでいくのだ！

やがて、午前零時。白いローブをまとった、骸骨の姿をした死が時間通りに訪れる。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くちづけをして死んでいく。

一九二二年にはジャック・コポーによってヴィユ・コロンビエ座で、一九二五年にはピランデルロによってローマ芸術劇場で上演されたこの戯曲は、当時のヨーロッパの演劇界にはかなり知られた作品であった。

この戯曲を貫いているのは、エヴレイノフがアルレッキーノの口を借りて語らせている、彼の道化的な死生観である。死生観というよりは、死を生の終わりのときと捉えた「人生の演劇化」または「死の演出」という発想である。エヴレイノフは、死こそ最も演劇化されうるし、またしなければならぬと考えていた。

彼は『自分自身のための演劇』に収めた「自分自身のための演劇のレパトリイからの三つの脚本」の中に「死を試着する」という一篇を書いた。死に関する彼の断想集ともいべきこの「死を試着する」の中で、彼は過去の人々がいかに死を身近に置き、それに慣れようとしていたかの実例を並べてみせる。人は生きていようから、自然に楽しそうに死を試着してみなければならぬのである。その理由を彼は次のように述べる。

死それ自体は恐れるべきものではないが、しかし、死の恐怖は確かに恐ろしいものだ。死を試着することの目的の一つは、この恐怖を麻痺させることである。⁽⁴²⁾

死を自ら演出し、演劇化することによって、人は死の恐怖に麻痺し、死に慣れるだけでなく、生の終わりの時は次のようなものになるだろうと、彼は言う。

このこと（死を試着すること―筆者）は「意外にも」、こんなすばらしい「死」を楽しむ機会を与えてくれる生とは、何と言っても生きるに値するという結論にあなたを導くことだろう。⁽⁴³⁾

エヴレイノフは真面目に「死の演劇化」を提案しているのか、それともただ単にふざけているだけなのか。おそらく、そのどちらでもあり、どちらでもない。彼の人生のモットーは、その発言、行動、作品も含めて、「真面目か冗談かは、受け取る方次第」という、まさに道化的なそれであった。

10

リアリズム軽蔑といい、モノドラマ論といい、演劇性の拡大・増幅解釈といい、ロシア十月革命以前の時代に、これらの発想をすでにしてしまっていたエヴレイノフが同時代において受けたであろう無理解と非難、それがために彼が感じたであろう孤独感や想像に余りあるものがある。さらに、十月革命後、社会主義体制下ソ連では、彼は絶えずブルジョワ的で貴族主義的であるとの非難・中傷を浴び続けた。

エヴレイノフ夫妻は一九二五年、歪んだ鏡座の外国巡業に付き従う形で国外へ脱出し、その後、パリに居を定めた。一九二〇年代後半にはアメリカに招かれ、英語版演劇論集を出版したり、演出の仕事をしたり、また次々に彼の戯曲も上演され、順風満帆の生活であった。しかし、大不況がヨーロッパに押し寄せるとともに、演出の仕事が舞い込むことも、戯曲が上演されることも稀になっていった。著作することも少なくなっていくたと言ふ。

第二次世界大戦中はさらに悲惨であった。ナチ占領下のパリの冬は、エヴレイノフ夫妻にとって飢えと寒気そのものであった。彼の悪化した健康はついに元に戻らなかった。

大戦が終結すると、彼はすでに過去の人になっていた。わずかにシャルル・デュランが一九四五年にアトリエ座で、彼の戯曲『最も重要なこと』を上演した記録が残っているだけである。

いかに亡命者の生活を余儀なくされたとはいえ、その著書の最後を次のような強烈な自負のこもったエピローグで締めくくった演劇人としては、まことに寂しい晩年であった。

最近まで、演劇とはその建物が在るところにしかない、と考えられていた。しかし、数千年が過ぎ、世界は私から、演劇とは至るところに、あらゆるものの中に在ることを学んだのだ。⁽⁴⁴⁾

エヴレイノフは、一九四八年に『ロシア演劇史』を上梓し、同年刊行された。これが彼の演劇人生の最後の仕事であった。彼は一九五三年パリに没し、亡骸はパリ郊外のサン・ジュヌヴェイエーヴ・デュ・ボワ墓地に埋葬された。

第14章 慈善俳優による救いの物語——エヴレイノフの『最も重要なこと』の世界——

1

ソ連邦が崩壊してからすでに二十年が経過した。今頃こんなことを述べると、悪い冗談だろうと言われかねないのだが、一九一七年のボリシェヴィキによるロシア十月革命の勝利は、少なくともある一部の芸術家たちにとっては理想社会の実現を予兆するものであった。

確かに、一九一七年十一月、初代教育人民委員に就任したルナチャルスキーが行った、芸術家委員会への参加呼びかけに対して、即座に応じたのはマヤコフスキーとメイエルホリドを初めとしてわずかに五人にすぎなかった。しかしながら、ボリシェヴィキ政府への支持を表明することはなかったにせよ、ボリシェヴィキ寄りの行動を取った芸術家たちは両首都モスクワとペトログラードにかなりの数で存在したのである。そのことをもつとも良く証する事実は、一九二〇年に盛んに上演されたマス・スペクタクルⅡ群衆劇である。これらの上演活動の中心になって働いた人物たちの中に、アンネンコフとエヴレイノフという二人の演劇人がいた。

アンネンコフは、その前年一九一九年から活動を再開している。当時、教育人民委員部演劇局（ТЕО）の副部長の地位にあったメイエルホリドから、冬宮のエルミタージュ模範劇場で何か上演しないかとの勧めを、彼は受けていた。内戦は未だ終結せず、食糧と燃料の欠乏から極度の飢えと寒気に苦しめられていたペトログラードで何を上演するのが最もふさわしいのか、アンネンコフは考えあぐねた末、レフ・トルストイの喜劇『最初の酒づくり』、あるいは、

いかにして小悪魔がパン片の償いをしたか』を上演することにした。彼はドラマ俳優とサーカスの曲芸師とから成るグループを組織し、劇場とサーカスを融合させたとびきり躍動的で愉快な見世物的上演空間を創り出した。その意図をアンネンコフは次のように回想している。

この飢えたペテルブルグで、飢えた俳優たちと一緒に、わたしは火の気のない凍てかえる冬宮で仕事をした。すでによく知られた馴染みの戯曲をとりあげる気にはなれなかつた。⁽¹⁾

アンネンコフは帝政時代に上演禁止処分を受けていたこの喜劇をあえて取り上げ、凍てついた劇場をダイナミックなサーカス空間へ、陽気な笑いの満ちあふれるミュージック・ホールへと変容させた。

トルストイの原作戯曲は民衆的な笑いに満ちた喜劇である。

地上の人間を墮落させ、地獄へ送りこむために、悪魔の王に遣わされた百姓係の小悪魔が狂言回しの役を務める。他の係の小悪魔たちが着々と成果を挙げ、何百何千という人間を地獄に送りこんでいるのに対して、百姓係はいまだに一人も送りこむことができないでいる。地獄へ召還された百姓係の小悪魔は、悪魔の王に厳しく叱責され、罰として笞で打たれる。笞打たれている最中に、小悪魔は百姓どもを墮落させる妙案を思いつき、悪魔の王に三年の猶予を願い出て許され、作男ポタープとして地上へ戻る。

小悪魔の妙案とは、作男として百姓の家に住み込み、彼を助けて豊作を続けさせ、余剰穀物でウォッカを製造し、これによって百姓どもを飲酒の罪に陥れ、神への信仰を投げ捨てさせるというものであった。「最初の酒づくり」とは、ここから付けられた題名である。

猶予期限の三年め、二年続きの豊作で収穫した麦が倉庫に入りきらなくなったのを確かめて、小悪魔は百姓にすばらしい疲労回復、若返りの飲み物を作ると持ちかける。倉庫の中でウォッカを蒸留した小悪魔は、まず百姓と

その妻を、ついで老婆を、これを飲めば疲れが吹っ飛び、憂さが晴れて陽気になり、そのうえ若返ると欺いて飲酒の罪に引きずりこんでいく。一人、祖父なる人物が（まるでトルストイその人のように）飲酒を頑としてはねつける。

飲酒の悪徳に浸かりこんだ百姓は、親戚の老人四人を飲酒の輪の中に誘いこみ、祖父追い出しの策謀を練るが、酩酊した彼らは口々に悪態をつき合い、喧嘩を初めてしまう。

最終幕、表で楽しげに歌い踊る若者たちの傍らに座りこんで、一人祖父が百姓どもの飲酒を咎める言葉をつぶやきながら、しかし、ほほえまじげに若者たちを眺めている。と、倉庫の中から酔いつぶれ、悪態の限りをつきながら、百姓と親戚の老人たちが転がり出てくる。百姓は正体なく酔いつぶれ、祖父に向かって追い出してやると叫ぶなり、地面に倒れ、豚のように鼻を鳴らして眠りこむ。

だらしなく酔いつぶれた百姓の傍らで、小悪魔は意地悪くほくそえむ。視察に現れていた悪魔の王は、小悪魔をほめちぎって言う、「あいつらを参らせるには、酒を飲ませるに限る、でかしたぞ」。

戯曲は全六幕とはいいいながら、短いものである。⁽²⁾トルストイならではの、民衆の笑いを巧みに捉えた小品と言うべきだろう。ロシア農民の民衆的な生活の中へ、ロシア正教の宗教色をふんだんに盛りこみ、しかも決して道徳教訓めいた押しつけを用いずに、民衆的な陽気さと笑いにあふれた喜劇になっている。初演時（一八八六年）、民衆に熱狂的に迎えられたのも、また直後に上演禁止処分を受けたのも、無理もないとうなずける。何よりもテーマが、どういでも力点を移動できるようになっているという意味で毒がある。しかもそれは、作者がおそらくは意図していなかったであろうものだけに、よけい始末の悪いものを、当時の帝政ロシアの官憲は感じたのであろう。

道徳教訓劇にもなりうるし、またウォッカ密造を教唆するものにも、ロシアの民衆意識を破壊するものにも解釈が、つまり演出可能だからである。そして、もちろん道化芝居にもたやすくなりうるのだ。

アンネンコフは原作戯曲にある道徳教訓めいた要素を一切排除し、この悪魔たちを最大限舞台の前面へ押し出した。舞台と観客席の頭上に交差する太綱、竿、空中ブランコ、揺れ動く足場を色とりどりに配置した。当時ペトログラ

ドのチニゼリ・サーカスに出演していた「四人の悪魔」と称する四人組のアクロバットを小悪魔たちに配した。上演は舞台と観客席とで同時に進行し、地獄はサーカス場と化し、小悪魔たちIIアクロバットは空中ブランコで観客の頭上を飛び回った。

百姓たちが酔っぱらって歌い踊る場面にはアコーディオン弾きの芸人を導入し、全場がお祭り騒ぎのにぎやかさになるようにと演出された。アンネンコフは、サーカスの芸人とドラマ俳優とを巧みに組み合わせて、哄笑の沸き起る道化芝居に仕立て上げた。それは大げさな意味でなく、祝祭空間と表現するに足るだけの陽気さと笑いに満ちていたのである。アンネンコフは自身、上演の印象を次のように書き残した。

これぞセンセーション！ 豪華絢爛の出しもの！ 骨なし人間！ 音楽曲芸！ 空中ブランコ！ 学者象！ 山ほどのトリック！ 道化ビム・ビミ！ 呵々大笑！ 豪華絢爛この上なし！

Grande et brillante représentation!⁽³⁾

アンネンコフは自ら創り出したサーカスの劇場空間を「陽気なサナトリウム」と名づけた。この舞台はわずか四日間上演されたにすぎなかったが、劇場空間をサーカスに変え、民衆的笑いと娯楽の場に化したこの方法は、同時代演劇に大きな衝撃と影響を与えた。この試みはメイエルホリドの『ミステリヤ・ブッフ』の演出と並んで、同時代演劇のモデルの一つとなっていた。

しかし、ここで当時のロシアの現実に、社会情況に目を転じてみよう。白衛軍との内戦は未だ終結しておらず、国境付近には日本を含めて外国の軍隊が進駐したままであった。協商国側の経済封鎖による飢餓と混乱、加えて発疹チフスの蔓延と冬季の記録的な寒波の襲来。順調にいくはずであった農村地帯からの食糧調達の道は、絶望的な工業化の遅れによって途絶したままであった。やがて、この年非常委員会（チェー・カー）の食糧徴発隊が派遣されること

になる。このような悲惨な社会状況の下で、なぜ彼ら演劇人たちは、しかもロクな報酬ももらわずに、劇場に街頭に祝祭空間を現出させようとして精力的に活動を続けたのか。なぜ彼らは、社会状況を裏返すがごとき道化芝居を上演し、ミュージック・ホールを出現させようとして走り回ったのか。

それは革命の勝利の歓喜、解放された喜びと未来への希望と言っただけでは、決して説明のつかないものである。また、表現の自由の謳歌であったと理解することも不可能であるだろう。彼らの意識はどの面から見ても非政治的であったし、革命との結びつきは極めて弱かったからである。

十月革命後のロシアの数年間がいかなる社会的・文化的情况にあったのかについては、その捉えうる姿はどこに力点を置いて見るかによって大きく異なった像を結ぶ。

まず、ボリシェヴィキの政府が将来へ持ちこたえうる体制であるのかどうか誰も知らなかった。加えて、先に述べたように社会は極度の疲弊に陥っていた。旧秩序が崩壊し、いまだ何一つ確かなものとして信頼するに足るものが存在しないとき、確たる政治的信条を持たない者は、芸術家であるかないかとは無関係に、その取りうる態度は次の三つのうちのいずれかであったろうと推測される。

(1) 信頼できるものになるかも知れないものへ希望を託し、これを積極的に受け入れ、わがものとして行動に移る。

(2) 信頼に足るべきものが見出せないばかりでなく、虐殺や財産没収など最悪の事態が憂慮されるとして、国外へ脱出、逃亡する。革命をはさんで国外へ流出したロシア難民百五十万人とも言われる数字がこのケースを⁽⁴⁾実証している。しかし、当時の受け入れ国側の態度や事情を考慮すれば、誰でも脱出ないし亡命ができたわけではなかった。

(3) 信頼できるものも見出せず、かといって祖国を捨てる決心もできず、また国外へ逃亡して生活していただくだけの資金もない人々がいた。彼らは新体制に賛意を表しなかったばかりでなく、ただ成り行きを眺めていただけで

ある。苛酷な現実を前にして、彼らの取りえた道は、現実から逃避していくか、または精神の病という形で現実との関係を断つしかなかったであろう。

アンネンコフは、その間の事情について、彼の回想録の中では何一つ触れていない。しかし、彼の取った態度は（一）の態度に属するものと受け取ってよいだろうと思われる。

社会の極度の疲弊、悲惨な社会状況の中にあっても、革命の勝利によってもたらされた帝政体制からの解放感が、少なくともある人々にはみなぎったであろうことである。芸術家のみならず、一般の民衆までもが、自らの表現したいことを表現することが出来る自由が与えられたのだと、おそらくは錯覚したのである。そこに理想社会への予兆を読み取ったとしても、何の不思議もなかった。確かに自由はあった。教育人民委員部はそれを奨励さえした。

しかし、公平に言って、それは与えられた自由ではなかったであろう。それは帝政体制とソビエト体制との隙間、フリーな接合部に自発的に成立した、束の間の自由であったのではあるまいか。旧秩序が崩壊してしばらくの間、それに代わるものは登場したばかりで、現実的な拘束力を一切持っていないに等しかった。言いかえれば、一切の形式が失われていたのである。社会の無形式性の混乱の中に、民衆の生への衝動が、束の間の自由の歓喜とともにあふれだしたのだ、と捉える以外にはあるまい。支配することになるものはまだ力を掌握してはいなかった。帝政時代のよきな検閲や上演禁止処分は何一つ存在しなかった。

彼らは、新しい社会実現への希望を唯一選択可能なものとして捉えた。それは飢餓と疫病と隣り合わせの生命の讃歌であったわけである。こうして、一九二〇年の祝祭空間が突如として、爆発的に誕生することになる。

祝祭空間を現出せしめ、道化芝居を上演した彼ら自身が、実は道化であったことに気がつくのは、この後、四年後のことである。

祝祭空間という語を用いようとするときに、つねに念頭をかすめることがらがある。それは祝祭のみを切り離して、その特徴を見ていくのではなく、祝祭を必要とした社会の現実とつねに結びつけて考えていかなければならないということである。ソビエトの一九二〇年の祝祭が爆発的なものであったということは、それだけ祝祭への希求が強かったことの証左であり、そして社会の疲弊と沈滞とがそれほどに深刻なものであったことを逆に裏づけるものである。経済状態の絶望的な行きづまり、流通過程の閉塞と崩壊という事態を打開するために、レーニンが新経済政策（ネツプ）を導入するのが翌一九二一年であったことを考え合わせると、この年のロシア社会の危機の深刻さが一層明瞭に理解されるだろう。

言わば、一九二〇年の祝祭は社会の疲弊ゆえの陽気さの希求だったのであるまいか。そう考えるとき初めて、アンネンコフやエヴレイノフといった政治意識とは無縁な演劇人たちが積極的に祝祭へ参加していった理由が理解できるような気がする。そして、そこに祝うべきものは、十月革命の勝利と人民の解放、ソビエト新体制しか存在しなかったのである。

マス・スペクタクルⅡ群衆劇の上演は、この年五月一日のメーデーから本格的に開始された。マス・スペクタクルとは、広場や街頭に仮設舞台を作り、参加人員数千名規模、観客数千人、時には数万人規模で行われる、歴史的事件の叙事的な上演である。ほとんどが一日限りの上演であった。これは革命ロシアの発明になるものではなく、ロマン・ロランが彼の民衆演劇論に基づいて行ったページェント（野外劇）やフランス革命時の街頭上演に範を取ったものであった。

一九二〇年五月一日に、ペトログラードの証券取引所前にて上演されたのが、アンネンコフ、クーゲリらの演出による『苦役解放の秘蹟劇』である。上演には、赤軍兵士、俳優、演劇学校の生徒など二千人を超える人員が参加した。

舞台は三幕六景から構成されている。第一幕では支配者の抑圧を受け、休む間もなく重労働に従わせられる奴隷たちと、支配者の搾取と傲慢と奢侈とが描き出される。支配者らが催している酒宴のはるか天上、明るい未来の自由の国から聞こえてくる音楽が奴隷たちを呼び招くように始まり、やがて奴隷たちの声は力強いクロスへと合流する。

第二幕では、来るべき破局の予感と恐怖にとりつかれ、必死の防衛を試みる支配者たちと奴隷たちとの果敢な闘争が描かれる。奴隷たちの攻撃は何度も撃退されるが、執拗に攻撃を繰り返す、ついに勝利の赤旗が高く掲げられる。支配者たちは逃走し、奴隷たちは勝利の歓喜に包まれる。

第三幕は、達成された平和と自由と歓喜にあふれる労働の国で、働くすべての者たちが一つに融け合って繰り広げる歓びの輪舞と各民族の祝祭の興奮が描き出され、花火が降り注ぐ中、「インターナショナル」が力強く響いて終演となる。⁽⁵⁾

マス・スペクタクルの一例として『苦役解放の秘蹟劇』の内容を要約して紹介したのは、この種の上演で重要なのは芸術性などではなく、多数の大衆が上演に参加し、達成されたばかりの勝利の記憶を再確認し、共通の意識として確認し合うことであつたことを理解していただきたかつたからである。そうした意味において、マス・スペクタクルは祝祭であると同時に、アジ・プロ演劇のカテゴリに属するものでもあつた。

この他に記録しておくべきマス・スペクタクルは、一九二〇年七月十九日にコミンテルン第二回大会を記念して上演された『世界コミュニオンに寄せて』であろうか。参加人員四千人、観客四万五千人の規模で上演された。責任者はゴリキー夫人のアンドレーエワ、演出はマルジャールノフ、ペトロフ、ラドロフらが担当した。後でも述べることであるが、マス・スペクタクルの美術や演出や指揮を担当した人々の中に、革命前のキャバレー演劇の中心的存在であつた者が多いのは興味深い。

一九二〇年十一月七日には、ペトログラードのウリツキー広場で、革命三周年を記念してマス・スペクタクル『冬宮奪取』が上演された。組織者は後にアメリカに渡って映画音楽の分野で活躍することになるチョームキン、演出は

エヴレイノフ、クーゲリ、ペトロフが分担し、エヴレイノフが総指揮をとった。アンネンコフは装置を担当した。参加人員六千人（一説には八千人）、五百名を越えるオーケストラを配置し、ワルリフが音楽を監督した。一万人を超す観客が集まったと言われる。

上演の内容については、わざわざ紹介するまでもないだろう。わずか三年前に起こった歴史的な大事件、ポリシエヴィキ（ロシア社会民主労働党多数派）とエスエル（ロシア社会革命党左派）に指導された労働者と兵士たちが、ケレンスキーの臨時政府があつた冬宮を急襲して権力を奪還した事件の演劇的再現である。全三幕の構成は、前に紹介した『苦役解放の秘蹟劇』のものと同く似ている。しばしば引かれる効果としては、ネヴァ河に停泊していた軍艦オーロラ号から祝福の空砲が何発も轟いたことと、冬宮を急襲してからの戦闘場面は冬宮内に灯りをつけて、すべて影絵芝居として演じられたことがある。

三年前の革命の勝利を回想し、解放されたという意識を共同体的に確認し合い、これを祝うことに上演の目的があつた。今に残された上演台本の中の、「このスペクタクルが群衆劇の創造という巨大な作業の嚆矢となるであろう」という部分には、エヴレイノフたちの意気ごみのほどがうかがわれるが、マス・スペクタクルそのものが彼らの創案になるものでなかったことはすでに述べた通りである。

火の気のない冬宮の中に泊まりこんで、飢えと寒さをしのぎながら上演の準備に奔走した彼らが受け取った報酬は、紙巻き百本分の配給タバコの葉と凍ったリングゴニキログラムであつた。総指揮に当たったエヴレイノフは、他に狐の毛皮外套を一着もらったそうであるが、アンネンコフの伝えるところによれば、彼はそれを補佐してくれた演出助手に労いの気持ちをこめてすぐに贈ってしまったそうである。

エヴレイノフの、革命前のキャバレー劇場歪んだ鏡座における演劇活動とその本質については、第16章で詳しく触れることになるが、その活動と『冬宮奪取』の総指揮とを思い合わせると、その意図を訝らずにはいられない。その疑問に答えるのは、ある意味では易しいし、またある意味ではきわめて難しい。

まず考えられることは、革命の勝利を回想し、出演者と観客が一体となって共通の歓喜に浸るというマス・スペクタクルの上演形態そのものの中に、彼が革命前に提唱したモノドラマ理論を実際に応用する可能性を見出していたのではないか、ということがある。自らの演劇理論を実践してみる機会として、マス・スペクタクルの総指揮を引き受けたということも十分に考えられるのだ。エヴレイノフは、一九二〇年九月にペトログラードに戻ってくるとすぐに、芸術会館において「演劇への意志」と題する講演を行い、大規模な討論を巻き起こしているからである。

簡単に考えれば、エヴレイノフが『冬宮奪取』を演出総指揮したことは紛れもない事実なのである。報酬といえるほどのものも貰わずに、彼がマス・スペクタクル上演に参加したことには、この年に突如として出現した祝祭空間に對して、彼なりに何かを託す想いがあったのであろう。いやいや引き受けたのではなく、彼自ら進んで引き受けたのであった。しかも、かなりの無理と悪条件を承知のうえで。

したがって、彼の意図を、理想社会実現への希望と社会主義社会への期待であったと受け取ってよいように思われる。一時的なものであったにせよ、それはエヴレイノフの革命に対する支持の表明であったと受け取ることに、何ら不自然さを感じない。

難しいのは、彼がいかなる意味でも政治的な人間ではなかったにもかかわらず、政治的プロパガンダの世界へ一気に足を踏み入れることになったとき、決して彼には現実が見えていなかったわけではなかったことが分かっているからである。エヴレイノフには、一九二〇年の時点で、ロシアの日常生活と祝祭空間とのなほはだしい乖離がはっきりと見えていた。彼は、この懸隔に目をつぶり、あるいは目をそらしたままで乗り越えて行けるような、鈍感さや粗野さの持ち主ではなかった。彼はマス・スペクタクルの演出総指揮の仕事をするのと同時に、すでにこの乖離を問題に取り上げていたのである。

もちろん、毎日が祝祭であったわけではない。圧倒的に大部分の時間が、悲惨な現実に取り囲まれた日常生活の世界であった。そのことを証するのがバートランド・ラッセルの報告である。ラッセルは一九二〇年五月十一日から六

月十六日までの約一カ月余りを費やして、イギリス労働党代表団に随行して広くロシアの地を視察した。その経験に基づいて、帰国後、彼は『ボリシェヴィズムの実践と理論』という一書を著した。その中で、彼はロシアの社会を次のように表現した。

どのような体制のもとにおいても、ロシアのように戦争で疲弊した国で生活が非常に陽気になるものではない。⁽⁷⁾

確かに、ラッセルは祝祭と祝祭の合間にロシアを訪れている。彼は祝祭空間を目撃することはなかった代わりに、ロシアの現実と日常生活を見て帰ったのだった。そして、エヴレイノフが問題にしたのも、ラッセルが見たのと同じロシアの現実世界だった。

『冬宮奪取』の上演が終わってまもなく、アンネンコフはエヴレイノフから、書き上げたばかりの戯曲の手稿を一読してくれるようにと手渡された。それは一風変わった思想と奇妙な構造とを持った戯曲であった。アンネンコフはその晩のうちに読み上げ、翌朝エヴレイノフに上演を承諾する返事をした。

3

エヴレイノフは、理想社会実現への予兆としての祝祭空間の中に生き、その喜ばしき空気とともに呼吸した。しかし、それと同時に、社会主義がロシアの民衆に与えるであろうものが無条件に未来の幸福な新時代であるとは決して思われないことを、彼はすでに予見していたように思われる。

彼がアンネンコフに託した戯曲の手稿には『最も重要なこと』という題名がつけられていた。日常会話でよく使う決まり文句の一つで、「何より」という意味である。

この戯曲のテーマは、一口で言うならば、演劇による救済思想である。社会主義社会がもし実現したとしても、唯

物論的な考え方と方法によっては決して埋めつくされない不幸がある。それは精神の不幸であると、エヴレイノフは主張する。彼は時代の現実から未来を眺めるとき、これを二通りの相の下に見ていた。祝祭と日常、物質と精神、理想と現実を同時に捉える複眼的な思考の持ち主であり、また両者を同時に表現することのできるパラドクス人間であった。

彼の救済思想は、もちろん彼独自の幸福幻想論とでも呼ぶべきものによって成り立っているのではあるが、その後にはやはりロシア正教のキリスト教精神世界が横たわっている。それは、戯曲を読みこめば読みこむほど明らかに浮かび上がってくる網の目である。しかし、すでに過激な反宗教キャンペーンが開始されていた。その激烈であったことを思い合わせれば、この戯曲が上演されて大好評を受け、続々と各地で上演を重ねていったことは奇跡的という形容に値する。ソビエトのその後を知る、今日のわれわれの眼からすれば、『最も重要なこと』はあまりにも危険な戯曲であった。

戯曲の内容に入っていく前に、次のことを確認しておこう。革命直後の三年間をエヴレイノフがいかに過ごしたかを以上のように理解してくれば、先に出した「なぜ、あのエヴレイノフが……」という疑問にはほぼ答え得たように思う。当時のロシアの人々にとって、人生の選択肢はそれほど多くなかった。その状況の中でエヴレイノフはパラドクス人間として生きた。現代に生きるわれわれに、一九二〇年当時のロシアの人々に可能であった人生の選択の困難さ、切実さが完全に理解できるわけもない。だから、直接、戯曲に語ってもらうことにする。

『最も重要なこと』の主人公の名は「パラクレート」と言う。慰安者、援助者の意である。ただし、パラクレートとして登場することはない。次の五つの仮面（ペルソナ）⁽⁸⁾として登場する。女占師、ドクトル・フレゴリー、蓄音器会社経営者シュミット、僧侶、アルレッキーノの五つである。

原作戯曲では、パラクレートは五つの仮面に次々に変装（早替わり）して登場することになっているが、パラクレートなる人物は一度も登場しないので、次のように解釈したほうがよりエヴレイノフの真意がつかめるだろう。すなわ

ち、パラクレートとは五つの仮面Ⅱ人格（ペルソナ）が統合された存在であって、五つの人格の上に位置するものである。したがって、パラクレートが行動するときは、必要に応じてこれら五つの人格が代わる代わる登場するという形を取る。五つの人格にはおのおのその行動目的がある。女占師は未来を予言する者として、ドクトル・フレゴリーはパラクレートの思想を広め、実践する者として現れる。シュミットはその実践を物質的に支援する者として、僧侶は思想の実践の結果起こるいろいろな摩擦や苦難を受苦する者として現れる。最後のアルレッキーノは道化として、一切の地位と身分をひっくり返し、病んだ人々の精神の幸福な回復を祝う仮面舞踏会Ⅱ祝祭を準備し取りしきる者として現れる。パラクレートが何者であるかは、後で触れることになろう。

戯曲は全四幕から成る。よく知られた戯曲であるとは言いがたいので、内容を簡単に紹介する。

第一幕の舞台は女占師の居室である。彼女のところに、続く第二、三幕で中心的な人物になる人びとが彼らの悩みごと、心配事について占いをしてもらいにやってくる。まず、犬を連れた婦人はパラクレートの第一の妻であって、結婚したときは貧乏な孤児であった。夫との結婚によって毎日果てのない空想に酔うような幸福を与えられたが、彼女が伯母の莫大な遺産を相続すると、夫は彼女の下を去って行った。そして、夫は現在、三重結婚をしているという。彼女は探偵を雇って夫の居場所を調査しているのだが、まだ見つからない。離婚の手続きをしたいので、夫の居場所を占ってほしいと頼みこむ。

次に、退職した官吏が入ってきて、学生である自分の息子が自殺を凶って未遂に終わった。息子がいったい自分の将来をどう考えているのか催眠術を使って聞き出してはくれまいか、と言う。上の息子は遠洋航海に出たまま未だに戻らず、下の息子は突然自殺を図るし、老いたこの身になぜこれほどの不幸が降りかかってくるのか、と嘆くのである。

続いて、素足の踊り子役の女優が入ってくる。彼女は、仲が冷えかけている夫の気持ちやどうやったら再び自分に向けさせることができるかを相談にきている。夫は劇場の恋人役の俳優で、犬を連れた婦人の探偵に雇われている。

女占師は素足の踊り子に、今日、劇場で何かが起こると伝える。

そこへ入れ代わりに、恋人役の俳優スヴェトザロフが入ってくる。彼は探偵に雇われたが、一向に夫（パラクレイト）の居所が分からず、彼女に占ってもらいにきたのである。彼もまた、今日、劇場の中で何か変わった事件が起こると示唆される。

さらに、下宿屋を営んでいる主婦マリヤ・ヤーコブレブナがタイピストをしている娘と先の退職した官吏の息子の学生を連れて訪ねてくる。女占師は娘に催眠術をかけて、娘の悩みの原因を聞き出す。娘は自分が不器量で病弱なために、この世に生を受けながら、男性から愛されることを知らず、また自分から愛する恋心も知らずに生を終えることになるのではないかと深く悩んでいたのである。この間、主婦と学生は、人生が不要になったのなら、生命を誰か他の人のために犠牲にすべきだ、という口論をする。

占いの依頼者の列が絶えたところ、ドクトル・フレゴリーを訪ねて、この町の劇場の支配人が部屋に入ってくる。女占師はドクトルを呼ぶふりをして寝室に入っていく、ドクトル・フレゴリーに早替わりする。

ドクトル・フレゴリーは劇場の支配人と一つの契約を交わす。その契約とは、劇場の俳優の中から、ドクトル・フレゴリーの計画の目的にかなう三人を選び出し、彼らをひと月、謝肉祭の終わりの日まで借り出すというものであった。もちろん、多額の謝礼を払ってである。ドクトル・フレゴリーは支配人に向かって、彼の計画の拠って立つ真理の一端を述べる。

すべて人間というもの、不愉快な真実より愉快な欺瞞を喜ぶ本能を持っているものなんです。こう言った詩人がいるじゃありませんか。「真実のいやしき闇よりもわれわれを浮き立たす虚偽の尊けれ」⁽⁹⁾ ってね。

この台詞から、われわれはドクトル・フレゴリーがエヴレイノフの分身であり、彼の思想の代弁者・実行者として

登場していることが理解できる。彼は支配人と連れだって町の劇場へと出かけていく。

第二幕の舞台は町の劇場である。劇場の舞台では、演出家、俳優たち、道具係、電気係など総出で、次回上演予定の『クウォ・ヴァ・デイス』の稽古が行われている。この一幕の約半分以上が稽古の有様、しかもひどく粗雑で怠惰でメチャクチャな稽古の模様を描くことに費やされている。形式的には劇中劇のような形になるのだが、この部分は戯曲の筋の展開と緊密な関係を持っていない。エヴレイノフは何のために、こんな冗長な稽古の有様を描きこんだのであろう。

考えられることが二点ある。一つは、この幕の後半に登場して、とうとうと自らの演劇観を述べるフレゴリーエヴレイノフの思想が、現実の劇場の舞台上で上演されるものと比べていかに異質なものであるかを際立たせ、そしてその演劇思想が人間に対して持つ役割がいかに社会的・精神的に重要な価値を持っているかを、逆に照らし出させるように意図されているということである。しかし、それにしてもいかに冗長というそしりは免れないだろう。

もう一つ考えられるのは、エヴレイノフが結局は行き着くことになる劇場否定論の兆しである。彼は、劇場的演劇とは文化としての演劇が取りうる形態の一つにすぎず、その発達はすでにピークを迎えており、これ以上の発展を必要としないという立場に立っていた。人間はもっと自らの生、人生、生きることを自体を演劇化すべきであると考えていたのである。彼はこういった思想を革命前から、『演劇それ自体』や『自分自身のための演劇』といった著書に述べていたのである。

したがって、エヴレイノフには多くの劇場で行われている劇場的演劇の慣行がしだいに耐えられないものになっていたのであろうと推測される。こうした劇場慣行への嫌悪感が誇張されて、第二幕前半の冗長さに表されているとも考えられるのである。

そうした理由からか、アンネンコフから自分で演出するよう強く説得されたにもかかわらず、エヴレイノフはついに承諾しなかったと言われる。

ともあれ、第二幕後半、ドクトル・フレゴリーは支配人とともに劇場の舞台に姿を現す。彼は俳優たちに向かって、彼自身が支配人をしている劇場を紹介する。それは、職業劇場の匂いを絶対に持つておらず、装置も幕も照明もない、驚くべき劇場なのである。

この驚くべき劇場とは、すなわち「人生」のことであり、そこで生きる人間はみな俳優なのである。そして、「その劇場はうち続く伝統と、今日まではまだ演技をしていない俳優群をもった古い劇場」なのである。

エヴレイノフフレゴリーの言う、劇場Ⅱ人生の集合したものは、そのまま人間の社会である。そして、彼はロシア社会を次のように捉えるのだ。

ここにおいては長年の間、天分のない演出家の努力が支配をしていましたので、ある一部の俳優は飢えているのに他の一部の俳優は驚くべき報酬を得ているという有様なのです。……しかし、この問題は、圧迫されていた大多数の俳優群がすでに決然として彼らの支配人の招きに応じて立とうとしているため、おそらく解決も近いと思われるます。

エヴレイノフによつて、戯曲の舞台設定は「二十世紀初頭、中部ロシアの大きな地方都市において起こる」と記されているが、ドクトル・フレゴリーのこの台詞に読み取られるのは十月革命のこと、あるいは少なくとも一九〇五年の革命の暗示である。そのことを念頭において、フレゴリーの次の台詞を読むと、先にエヴレイノフは革命を相異なる二相の下に見ていると書いたことが納得されることだろう。

私はつまり社会主義のことを言っているのですが、しかしこの世の中には単に物質的恩恵を受けていないためだけでなく、肉体の貧困と精神の貧困のために、本能の歓喜を知らない何百万の人々がいます。その人たちにとつ

ては、社会主義の平等もなお無価値な、何百万という隣人がいるのです。

社会主義の平等もなお無価値という発言が許された東の間の時代に、この戯曲が成立していることに、われわれは驚くとともに、エヴレイノフのこの先の運命を予感してしまふ。

しかし、しばしフレゴリーの語ることに耳を傾けよう。彼は、彼の非公式の劇場を、幻想を販売する市場ともいふべきものにする改革を必要としている、という。なぜなら、劇場すなわち人生には、舞台上におけるよりもっと多くの幻想を必要とするからである。そして、そのために豊かな幻想の創造を目的とする芸術、すなわち演劇の担い手である俳優たちを人生という舞台へ招きたいのだという。フレゴリーは初めて彼の計画の核心を語る。

そして人生において、もし私たちが不幸な人々に幸福を与える力がないときには、幸福の幻想だけでも与えなければならぬ、これが最も重要なことなのです。

ドクトル・フレゴリーが必要としているという二人の男優と一人の女優、役割は恋人と道化と女中に対して、恋人役の俳優とその妻の素足の踊り子が、そして劇場の道化役の俳優が名乗り出る。人生という舞台で演じることになった三人の俳優に対して、フレゴリーは仕事の内容を詳しく伝える。

三人が住みこむ先は、すでに一度登場したマリヤ・ヤーコヴレヴナの営む下宿屋である。この下宿屋は実に退屈な家で、みんなして退屈のアンサンブルを作り出している。この退屈をまるで違ったものに、活気あふれるものへ変容してほしいのだという。

道化役の俳優には、退職した軍医として住みこんでもらい、笑いという薬で下宿屋全体の空気を陽気なものに変えてほしい。彼の役どころは「グロテスクな道化」である。恋人役の俳優は、親切な保険の勧誘人として住みこみ、下

宿屋の娘に恋愛の幻想を作ってやってほしい。それから下宿人の学生の友だちになってもらい、道徳的な支えになってもらいたい。素足の踊り子は、女中アニータとして住みこみ、「愉快的な召使」として学生の憂鬱を吹き払ってほしい。そして、フレゴリー自身も、ある蓄音器工場を経営するシユミットとして住みこみ、恵み深い説教師という役を演じると伝える。

こんなに責任の重い仕事に、地方の劇場の俳優である私たちをなぜ選んだのか、とたずねる素足の踊り子に対して、フレゴリーは次のように答える。

偉大な説教師キリストの弟子たちは、どうして彼が自分たちをエルサレムではなく、ガリラヤで求めるのかとはたずねなかったのですよ。

こうして、フレゴリー・エヴレイノフは、己が存在をキリストになぞらえていることが明らかになってくる。

第三幕は、マリヤ・ヤーコヴレヴナの下宿屋が舞台になる。この幕の内容を手短に要約するのは難しい。素足の踊り子は愉快的な召使の役を巧みに演じ、学生の注意を引きつけ、また焦らし、自己の世界に閉じこもって世の中をシニカルに見ていた彼の心を徐々に開かせ、彼女に悩みを打ち明けるようにさせていく。恋人役の俳優は、得意な役どころであるから、娘にタイプを教わるといふ口実を設けて、彼女と語らううちに恋心を芽生えさせ、そしてタイプに打った文字でお互いの気持ちを打ち明け合うという形で、彼女を愛されているという幸福感の絶頂へ舞い上がらせていく。

道化役の俳優の役どころは厄介である。下宿屋全体の空気をかき回し、陽気な雰囲気に変えると同時に、老人たちのお相手を務めなければならぬ。老人の一人、学生の父親は世間話の相手をしたり、将棋を指したり、一緒に教会へお祈りに行ってやったりすることで、すこぶる上機嫌になっていき、毎日が楽しくて仕方がなくなる。しかし、もう一方の老人である、女寮監をしているアグラヤー・フィリップヴナは手強い。この女性は、人間は潔癖で快樂を遠

ざけた倫理観に基づいた生活をこそ送らなければならぬと信じこんでいる。だから、容易に人々の陽気の輪の中に入ってしまったようとはしないどころか、たびたびその陽気さをぶち壊そうとして妨害する。彼女とて幸福の幻想を持ちたいのだが、怖くてできないのだ。道化は音を上げ始める。

道化役俳優はその裏で、契約期間が終了したら自分の劇場を開くために、アグラヤーに五千ルーブルの借金を申し入れていた。これをフレゴリーに見つけられ、咎められると、彼はフレゴリーの計画をみんなにばらすと脅した。このやりとりを立ち聞きしていたアグラヤーは薬物自殺を図るが、フレゴリーが前もって薬を薄めていたために未遂に終わる。

道化はフレゴリーシユミットに向かって、この下らない芝居の計画をみなに暴露してやると叫ぶと、だれかれかまわずこれはすべて芝居なのだ、と触れて回る。しかし、すでに幸福の幻想によって生きる意志とも言うべきものを作り上げていた下宿屋の人々は、フレゴリーの予言通り、少しも揺るがないどころか、道化の言うことが理解できない。フレゴリーの計画はすでに成就していたのである。

契約満了の日、すなわち謝肉祭の終わりの日が近づいていた。下宿屋を出ていくことをすでにマリヤ・ヤーコヴレヴナに告げていたフレゴリーは、最後の日に仮面舞踏会を催すことを提案していた。計画の成就を祝うカーニヴァールとともにこの戯曲の幕も閉じられることだろう。

第四幕の舞台は、仮面舞踏会の準備でごった返す下宿屋である。忙しく立ち働く合間をぬって、恋人役の俳優と下宿屋の娘、素足の踊り子と学生は、別れの言葉を交わしながら互いの胸の内を打ち明け合う。もちろん、俳優たちは契約期間の満了を迎えて、おのおのそれらしい理由を作って下宿屋を立ち去ることになっている。

病気の妻の元に戻らなければならなくなったと打ち明けられた下宿屋の娘は、恋人役の俳優に向かって次のように心のうちを語る。

私はあなたが味わわせてくださった幸福だけで十分にうれしいのよ……あなたは夢の中の明るい幻のようだったわ！ そうだわ、明るい幻だわ、眼を覚ましてからも一生の間、その幻は私の慰めになるのよ……（彼の手にキスしながら）本当に一生の間よ……お礼を言いますわ、やさしい、私を愛してくださいくださった唯ひとりの方……

すでに素直に気持ち打ち明けられるようになって、すっかり陽気な青年になっている学生は、女中アニータ（素足の踊り子）の手を引いて食卓のところに来てくる。グラスにワインを注いで乾杯しながら、学生は彼女に告白する。すでに死亡した兄のことを父親に伝えまいと一人で芝居をしていたこと。泣きたいと思いながら、希望があるようなふりをして笑っていなければならなかったのがどんなに辛かったか、と。素足の踊り子は学生に伝えて言う。

みんな人間にはめいめいの十字架が決められているんですわね……

学生は素足の踊り子（女中アニータ）にどんなに助けられたかを打ち明ける。

そうだよ！ だから他人が十字架を背負っていくのを助けてやる者は、何よりも感謝されなきゃならないはずなんだ！（素足の踊り子の手をとる）僕が君の中に発見したやさしさに感謝する、それから辛いこの労働を文句も言わずにやっていた君の元気に感謝する、僕は君を見習ったんだ。僕らはみんな神様の前の役者なんだ……ね、アニータ、しかしあの世へ行けば、その報酬にどんないい役割が決められているんだろう……それは誰にも分からない、でも辛抱するんだ、アニータ、お互いに助け合ってこの世の苦しいことを辛抱するんだ、ね。

素足の踊り子が学生を引きよせて熱いキスをしているところへ、恋人役の俳優が入ってくる。学生がすばやく自分

の部屋に隠れてしまうと、彼は素足の踊り子（彼の妻）に次のように言う。

（うちとけた皮肉で）変容を経て転化ってことになっちゃったのかい、いつもフレゴリー博士が言ってるようにさ？

恋人役の俳優が何気なく語った言葉の中には、エヴレイノフの演劇論とその方法の特質を考えてみるうえで重要な知見が含まれているが、それについては後で触れることにする。

恋人役の俳優はシュミット（フレゴリー）に、女占師から手紙がきたことを告げる。手紙によると、二月二十日、下宿屋に仮面を着けた大勢の人間が訪ねてくる、その中で僧侶の扮装をしている者が彼、すなわちパラクレイトである。さらに、彼の三人の妻も仮面舞踏会にやってくるを書いてある。第二の妻は聾啞者で、第三の妻はかつて売春婦であった。そして二人とも彼を憎んでいないどころか、心から感謝しており、恋人役の俳優は「彼」を助けてあげてほしいと、逆に頼まれていたのであった。

この場面から舞台は一気にコメディア・デラルテ的な様相を呈しはじめる。先に述べた道化役の俳優の裏切りが失敗に終わった後、シュミットフレゴリーは自信たっぷり道化役の俳優に向かって言う。

しかし君にももう、人生の芝居の幻想は劇場の芝居の幻想より崩れにくいもんだってことは分かったと思うがね。

残るは、病める精神の回復を祝うカーニヴァルである。恋人役の俳優はピエロに、素足の踊り子はコロンビーナに、そしてシュミットフレゴリーはアルレッキーノに扮装する。しかし、フレゴリーには僧侶に早変わりして片づけておかなければならない厄介事があった。三人の妻たちのことである。

下宿屋に招き入れられた三人の妻たちは、長らく会わなかったバラクレートと再会する。バラクレートが第二の妻と手話で会話を合わす間、第一の妻と第三の妻は諍いをする。第三の妻は、私たちが不幸であったときにこの方が幸福を授けてくださったのに、法律をふりまわすとは気でも狂ったのではないか、と言ってバラクレートの足下に倒れ、足を長い髪でおおって口づけする。この妻の名がマリヤであることから、この場面がマグダラのマリヤのエピソードを模したものであることが分かる。次のような彼女の台詞の中に、バラクレートの良き理解者となった彼女の姿が表されている。

あなた！ どうぞこの人の悪口や失礼を許して上げてください！ この人は人生の演出ということも、創作ということも分かりもしなければ、知りもしないんですから……

これに答えて僧侶Ⅱバラクレートは言う。

いいよ、いいよ、マリヤ、お立ち、お立ち、私は神様ではないんだ！（彼女を起こす）法律の裁きを受けてもいいよ、君たちを救おうとした私の同情に、苦痛が支払われるのなら受け取ってもいいよ！ おそらく刑務所は私にとつて最もふさわしい場所だろう！ そこには実に多くの、バラクレートを、すなわち相談相手や援助者や慰安者が必要としている人間たちがいるではないか！ バラクレートの道はつねにゴルゴタに通じているんだ！ そしてそれは正しいことなんだ。

バラクレートは第一の妻に向かって、自分は死んだと、あるいはあなたのために滅亡して僧院に入ったと思ってくれと告げる。そして、あなたの幸福のために精神のすべてを捧げた人間を呪わないでくれ、と頼む。

招かれていた町の劇場の俳優たちと演出家と支配人がとりどりの扮装をして入ってくる。支配人に今度の計画、つまり思想の具体化の結果には満足かとたずねられた僧侶Ⅱパラクレートは、最後に二つの重要なことを述べる。

一つは、思想とは結果よりもその経過が大切なのであって、結果とは生命力のない、生き生きとした精神を離れてしまったものである。結果は目的ではないこと、もう一つは、芸術とは花が自分自身の匂いでもって辺りの空気を満たすように、人生を自分自身の演出をもって満たすこと、言わば人生を芸術に変容することであること。人生を芸術にまで到達せしめることが芸術の問題なのだということ。

僧侶の扮装をしていたパラクレートは、それを脱ぎ捨てる。すると、下から派手なアルレッキーノの衣裳が現れる。フィナーレの仮面舞踏会の始まりである。アルレッキーノはコメディア・デラルテの復活を告げる。

これでみんな揃いました。数えてみましょうか、アルレッキーノ、ピエロ、コロンビーナ、そして老いぼれの医者——愉快的昔ながらの道化芝居でおなじみの面々です……（彼らは手を取り合ってフット・ライトに沿って、愉快的そうに多彩な列を作って並ぶ）私どもは生き返りました。皆様、再びここへ生き返ってきました！

エヴレイノフがなぜコメディア・デラルテの道化芝居を復活させたかについては、すでに祝祭の希求の問題と絡めて述べてきたが、彼は続けて、人生における道化芝居の必要性と意義についてもアルレッキーノに語らせる。

しかしもう、劇場で芝居をするだけのためではありません。人生そのもののためです、私たちが胡椒も塩も砂糖もなしに食べさせられている人生そのものためです！ 私たちは人生という菓子の中へ調味料として混ぜあわされるんです。調味料なしでは菓子は決して食べておいしいものではありません。私たちは自分たちの愛の火をもって、その菓子にお祭りのパンのように色をつけるのです！ 永遠に太陽の燃える南の国の仮面をつけた私たち

に恵みあれ 自分たちの芸術をもって、不幸なディレッタントたちの哀れな喜劇を救う本当の俳優たちに万歳あれ！

演出家（登場人物の一人）が花火に火をつけアルレッキーノに渡しながら、周囲の者に叫ぶ。

諸君、踊るんだ！ 音楽だ！ 始めた！ 笑え！ ボンボンをまくんだ！ 生き生きとして、大胆に！ 愉快に！
青春よ、ああすてきだ！ 幕、を、下、ろ、せ！

4

戯曲『最も重要なこと』は一九二一年にペトログラードで出版された。一九七〇年代にアメリカの亡命ロシア人向けの出版社で復刻された版がある。しかし、私は最初、その表紙の奇妙な絵（アンネンコフ画）が象徴していることを、にわかには理解することができなかった。

表紙には、おなじみのダイヤ形格子模様 の道化服を身まとったアルレッキーノが、あろうことか十字架上に磔になつていたのである。すでに、アルレッキーノはパラクレートなる存在の一つの仮面であり、他の四つの仮面と同格にペルソナとして機能していることを見てきた。仮面の一つドクトル・フレゴリーはエヴレイノフの分身であると見なされた。そして、フレゴリーは明らかにキリストに擬せられていたのであったから、エヴレイノフはこの戯曲を執筆しているとき、己が身を救世主キリストであると同時に道化でもある「道化キリスト」になぞらえていたことにならう。パラクレートなるわけの分からない存在は、道化キリストであったわけである。

では、パラクレートとはそもそもどんな存在であったのか。パラクレートとは、ギリシア語語源の言葉で、聖書事典によれば援助者、庇護者、慰め手、そしてヨハネの福音書などに登場する聖霊のことであった。⁽¹⁰⁾復活したイエスが父なる神の元に帰るとき、必要があるときには必ず自分の代わりに遣わすと、使徒たちに約束した聖霊である。

エヴレイノフがパラクレートなる存在を使って、悩める不幸な人々の魂の救済にあたらせるという発想を抱いた時、すでにパラクレート＝キリスト＝救い主という構図が出来上がっていたのである。おそらくパラクレートは、キリストの名を出さないための隠れ蓑であったのだろう。戯曲中、キリストの名が出てくるのはト書きに、わずか一度である。

パラクレートが父なる神とその子イエスと三位一体を形づくる存在であることが判明したが、ヨハネの福音書に登場するパラクレートの役割について教えてくれたのは、深層心理学のユングである。

ヨハネの福音書中、第十四～十六章にかけて、パラクレートは「助け主」という呼び名で計四回言及されている。その内の一つを引いてみる。

しかし、わたしはほんとうのことをあなたがたに言うが、わたしが去って行くことは、あなたがたの益になるのだ。わたしが去って行かなければ、あなたがたのところに助け主はこないであろう。もし行けば、それをあなたがたにつかわそう。それがきたら、罪と義とさばきとについて、世の人の目を開くであろう。(第十六章、日本聖書協会訳)

したがって、パラクレートとは単にキリストや聖霊と同義語であるのではなく、イエスが十字架にかけられ、復活してから父のみもとに帰った後も絶えず遣わされて、イエスの弟子たちを助ける者であった。イエスに遣わされた聖霊が宿る＝受肉する人間、これがすなわちパラクレートだったのである。

ユングは、このパラクレートを、神が人間に降りまいた不正の償いをするために遣わされた存在であるとして、次のように語っている。

キリストは現実の人間の外に、そして上に止まった。……人類に降りかかった不正に対する償いを、神の義に基づいて神が本物の人間に受肉することによってのみ再び得ることができるのである。この贖いの行為はパラクレートによって実行される、なぜなら人間が神について苦しむのと同じように、神も人間について苦しまなければならぬ⁽¹¹⁾からである。

十月革命によってロシアの人々にもたらされた物質的困窮と精神的苦悩、これらは神が人間に降りまいた不正である。その償いをするために神はパラクレートを遣わしてロシアの人々を救済しなければならぬし、またするはずである。一九二〇年の社会状況に文脈を読み替えてみれば、そういうことになるだろう。エヴレイノフは己が身をパラクレートになぞらえ、道化キリストとして戯曲を書いたのだ、ということになるだろうか。

エヴレイノフが戯曲の中に巧みに織りこんだ意図については多くを読み取らなければならない。そもそも、道化キリストなる考えに最初に出会ったのはエヴレイノフの戯曲においてはなかった。アメリカの神学者ハーヴェイ・コックスの著書の中である。

コックスのラディカルな神学は、一九六二年のキューバ危機以後アメリカが直面した、キリスト教の宗教性、聖性の否定という精神的危機状況の中から生まれてきた。宗教的聖性の否定と急速な世俗化に対して、新たなキリスト教信仰をもって対決しようとしたコックスの思索の中から生み出された考えの一つが「道化キリスト」であった。彼は、現代が直面している精神的危機を救う手段は「祭り」と「空想」であるとみる。硬直化し、世俗化した社会の価値観を逆転させてみせるために、キリストは祭りの場に道化として姿を現すのである。コックスは次のように言う。

キリストは、前の時代には、教師、裁判官、癒し人等々、いろいろな装いをもって現れた。今日の世界において、

キリストのこのような伝統的なイメージはその力をほとんど失ってしまった。今や、新しい装いで、いや実際には古い、再び取り戻した装いでもって、キリストは近代の世俗生活の舞台に不意にはいつてきたのである。道化キリスト登場。彼は祭りと空想が失われた時代における、この両者の人格化である。⁽¹²⁾

キリスト教初期のキリストの聖書の肖像には、道化的象徴を容易に見いだすことができる。茨の冠は苦難の象徴であると同時に、キリストが皮肉った既存の権威からの報復の徴なのである。緊張と恐怖と不安の時代に、われわれは十字架にかけられたキリストに道化のイメージを見る、とコックスは言う。

そこでわれわれは、キリストに道化師の服を着せるのである。それは、われわれが多くのことを一度に表す方法である。われわれの疑い、幻滅、魅力、皮肉的希望など。⁽¹³⁾

コックスの神学が道化キリストのイメージを提示する約五十年前に、エヴレイノフは戯曲『最も重要なこと』の中にそれを描き出していたわけである。彼の世界へ戻る前に、次のような暗示的なコックスの発言を引いておくことにする。『最も重要なこと』が熱狂的に迎えられたロシアの精神世界をうかがう手がかりになるだろうからである。

笑いは希望の最後の武器である。四方を白痴と醜悪さに囲まれ、最後の黙示はわれわれの上にやってくるべきであるように見えることを認めるように追いやられて、われわれは笑いをわれわれに残された唯一の自衛の道と⁽¹⁴⁾思っているのである。災難と死に出会って、われわれは自らを抹殺させる代わりに笑うのである。

コックスは一九六〇年代アメリカの精神文化的危機状況に対して道化キリストという考え方とイメージを提出した

のであった。では、エヴレイノフは十月革命後のロシアの精神文化の状況をどのように捉えていたのだろうか。残念なことには、彼はそのことについての発言を一切残していない。ロシアの聖職者の発言も、激しい反宗教キャンペーンと教会破壊のために知ることができなくなった。それなら、せめて現代のロシア正教会の聖職者が十月革命を精神文化の面でどのように捉えているかだけでも知りたいものだと思う。

日本ハリストス正教会（ロシア正教会）の司祭である高橋保行は、ロシアの精神文化に与えた十月革命の影響について次のように語っている。

二十世紀初頭の共産主義革命は……観念的な理想主義にそそのかされ、二者択一がロシアの道でないことを無視して改革を推進し、ロシアを救うどころか、かえって精神的などん底につき落としたのである。⁽¹⁵⁾

このような見解をエヴレイノフもまた持っていた、と推測できる手がかりは残念ながらない。しかしながら、唯物論者のポリシェヴィキたちが、成功させた革命によって切り捨てようとしたものの中に、ロシアにとって絶対に見失ってはならないもの、すなわちロシア正教の精神文化を彼は見つけ出していたのではなかったろうか。そう考えると、エヴレイノフが戯曲の中でフレゴリーに語らせた、「社会主義の（物質的）平等もなお無価値」という台詞の持つ重要性が初めて理解できるのである。

エヴレイノフは、十月革命を理想社会実現の予兆として無邪気に受容したのではなかった。彼は革命の中に、帝政体制の重い枷を破壊し、自由な新体制を確立しようとする喜ばしき建設を認めると同時に、滅んではならないロシア文化の大事なものまでが崩壊しかかっていることに危機感を抱いていたのだ、と言ってよいだろうと思う。勢い、エヴレイノフの態度はアンビヴァレントなものならざるをえなくなる。マス・スペクタクル『冬宮奪取』の演出総指揮をしておきながら、同時に戯曲『最も重要なこと』を書いて、「社会主義の（物質的）平等もなお無価値」と言っ

てしまうパラドキシカルな態度が、こうして現実的に成立してしまう。

エヴレイノフの革命に対する希望、あるいは幻想はやがて潰えてしまうことになるだろう。しかし、この一九二〇年には、幻想はまだ有効な力を彼に与えていた。彼にとって十月革命は、キリスト教的に言えば、アダムの死に象徴される罪深き旧体制の崩壊を意味していたと同時に、キリストによる生ある者すべての再生^{II}復活が行われることをも意味していた。そこに実現するだろう社会は、社会主義社会という理想社会であるはず、と考えていたであろう。それにもかかわらず、社会主義の中に、補い修正すべき精神文化の面での欠陥、すなわち宗教の問題を見いだしたのだろう。キリスト教への信仰を奪われた人々の苦悩、そして精神の病をエヴレイノフは現実のロシア社会の中に感じ取っていたのではなかったろうか。

これは単なる推測にすぎないのではあるが、深い精神的苦悩に沈んだロシアの人々を慈善俳優の力によって救済するという思想と方法を、社会的・国家的に制度化することを彼は夢想していたらしく思われる。その手がかりは、第二幕でフレゴリーに語らせた次のような台詞にしかないのであるが。

そして、たとえまだ社会または国家が、私の言う慈悲深い人生の俳優たちの労働に対して支払いをすることを知らなくとも、私は私自身の人生における劇場経営が必要である限り、いつでも諸君のところに戻ってまいります。

この考え方は、現代におけるソーシヤル・ワーカーやカウンセラーの制度を彷彿させるものを持っている。

エヴレイノフは、さしあたり演劇人として魂の救済をテーマにした戯曲を人びとの前に提示した。そのとき、魂の救済を司るのは道化キリストであった。彼は己をそれに擬した。道化である限り、その輝かしき栄光だけでなく、やがて疎外される運命をも受け入れなければならぬだろう。山口昌男によれば、道化とは次のような存在である。

所詮、彼は秩序の内側、「文化」の中心に棲息すべき人種でなく、周辺部、あるいは境界の外に住むか、絶えず、この世界の周辺を放浪しなければならぬ種族に属する。

ポリシェヴィキが確立しようとしている秩序にたてつき、彼らが切り捨てようとしているロシア正教の精神文化をことさら拾い上げて人びとに見せようとした道化エヴレイノフの運命は、次のようなものになるだろう。

道化が世界の騷擾屋として、混乱を導入し、そのために彼自身スケープゴートとして世界の穢れを一身に引き受けて去っていくというのは……様々の文化的、歴史的文脈において、たしかめられて来たことなのである。⁽¹⁶⁾

一九二五年、復活した歪んだ鏡座の座員たちが外国巡業に出かける際、彼らとともに国外にでたエヴレイノフはそのままパリに亡命し、二度とロシアに帰ることはなかった。

5

第一幕で、バラクレートのペルソナの一つである女占師が下宿屋の娘に催眠術をかけて、彼女の苦悩の原因を聞き出した場面からも察せられるように、エヴレイノフは心理学にかなりに通じていた。戯曲中には他にも、フレゴリーと道化役の俳優が交わす台詞の中に、神経科や心理療法などの語が飛び出してくる場面がある。もつとも、道化役の俳優の発言は多分にフレゴリーの唱える幸福幻想の方法を茶化したものであるが。

そこで、エヴレイノフが戯曲の中で展開した魂の救済の方法、すなわち幸福幻想による方法が心理学的に、また精神医学的に見て、はたして有効性を持つものなのかを検討してみたい。

神経症の治療に関して、精神分析または心理療法を用いた臨床例を提供してくれるメダルト・ボスやユングの著作

を参照すると、エヴレイノフの方法との単純な比較はまったく意味をなさないものであることがすぐに判明する。何よりも、エヴレイノフの方法は戯曲の中で提示されているだけであって、何一つ現実の臨床例を持っていないからである。それでもなお、演劇の持つ力が精神医学の方法とどのように異質であるかを確かめてみたい。

まず、戯曲中の学生、下宿屋の娘、女寮監は神経症を病む患者であると見なしてもいいのであろうか。ボスは、神経症を大きく次の三つのタイプ、現実神経症、精神神経症、身体的疾患の神経症化に類別する。いずれのタイプにおいても、神経症は外界からの刺激または内的衝動によって生じる心的エネルギーが意識を通して分化され、適切な行動として昇華されず、屈折、逆転して身体領域および精神の深層領域（エス）へ逆流して鬱滞するために引き起こされる。いずれにしても、喜怒哀楽の情緒的興奮、さまざまな内的衝動といった心的エネルギーが適切な行動という形で外部へ放出されずに逆流するため、抑鬱状態と多くは身体的疾患として現れる人間の身体と精神の異常状態である。ボスの分類に従うと、前出の三人は紛れもなく精神神経症の患者である。ボスによれば、このタイプの神経症はさまざまな内的衝動としての心的エネルギーが意識を通して行動として昇華される前に、自らの心的機制によって抑圧されるか、または上位自我、すなわち良心の検閲機構というフィルターに引っかかって直ちに逆流して鬱滞することによって発症する。

タイプピストをしている下宿屋の娘は、明らかに恋愛願望という内的衝動を自ら抑圧してきたために、歯痛や咳、食欲不振などいくつかの身体的疾患に苦しめられていた。学生は、兄がすでに死亡しているという事実を年老いた父親に伝えて悲しませないように、彼自身の悲しみをすべて押し殺すことによって、逆に彼が自殺を図ってしまうほどの鬱病状態に陥っていた。女寮監は、上位自我と良心の検閲機構の働きが強すぎ、快楽を追求したいという内部からの衝動をすべて抑圧するために、心的エネルギーは身体領域に逆流し、鬱滞して、ために彼女はつねに身体の不調を訴え、葉ばかり飲んでいられる。それだけでなく、彼女は内的衝動の抑圧を、内的衝動と反対のもの、つまり不道徳・不自然なことを非難し、禁欲的に生きようとすることで正当化しているように見える。しかも、彼女はそのことをまったく

く意識していない。これはボスが紹介している反動形成の例に当てはまるだろう。

ある婦人は、自分の真実を愛する気持ちの強さと絶対的な正義感を誇りにしていました。人がなにかこのようなことを強調したり誇ったりするときには、まずそれはいわゆる性格上の反動形成なのではないかと疑ってよいのです。真の昇華とは違って反動形成は美点の特別な強調であり、その唯一の目的は根底にある抑圧された逆の衝動を仮面でかくし、他人に気づかれず、自分自身にも意識できぬようにすることなのです。¹⁷⁾

戯曲の中に、そのことを示唆する一場面がある。第四幕で、仮面舞踏会の準備がすっかり出来上がった室内を見て、彼女が「まあ何という見世物小屋ができたんでしょう？」と言うと、恋人役の俳優が、「ほう、するとあなたもたびたび見世物小屋をおのぞきになると見えますね」とまぜつかえす。すると、彼女は「わたし、あなたに話しかけたんじゃありませんわよ」とキツとなって打ち消そうとする。恋人役の俳優は追い打ちをかけるように、「それは失礼。しかし、私はあなたの口からそういう比喩が出る以上は、必ずその……」と言いかけるが、彼女は一切無視しようとする。

このほかにも、女寮監の反動形成、すなわち自らのもっとも望んでいることを抑圧し、その正反対を生活の信条にして生きていることを暗示させる場面がいくつかある。

さて、エヴレイノフが戯曲中でドクトル・フレゴリーに語らせた幸福幻想による魂の救済という方法は、心理療法や精神分析の側から見るとどうなのだろうか。ボスは暗示療法についてあっさりとした次のように言う。

はっきりした容易に治る神経症症状を実際に根本的に治療するには、数カ月あるいは数年を要します。しかしこのような時間と努力を費やしても十分に報いられます。というのは、速効的な暗示療法では、ほとんどの場合単

に一時的な効果しか得られないからです。⁽¹⁸⁾

エヴレイノフの方法は、やはり安易にすぎると言わなければならないのだろうか。ところで、先に戯曲中の治療期間、つまり慈善俳優たちの契約期間は約一カ月と書いたが、実はエヴレイノフは「明日から四旬節が始まるまで」としか書いていない。「明日」が何月何日なのか分からないので、契約期間が何カ月なのか判明しないのである。約一カ月としておいたのは、第二幕で劇場が稽古中であった演目が、実際の治療期間の終了に当たる第三幕の終わりには、上演されて新聞に劇評が載っていることになっているからである。だが、ロシアの劇場の稽古期間はかなり長い。したがって、エヴレイノフの方法を速効的な暗示療法と決めつけることは、ひとまずしないことにする。

次に、幻想によって幸福状態にし、神経症を治療することで、自立して生きて行こうとする意志を持たせようとすることは、ユングの分析治療の実際と比較するとどのように評価されるだろうか。

ユングの発言はきわめて示唆に富む。彼はまず、「固有の意味での技法はすべて暗示療法に含まれる」と言う。そして、「すべては治療者がその時々でどの方法を信じているかにかかっている」とする。戯曲の場合でも、ドクトル・フレゴリーの思想と方法の良き理解者であり、実行者（治療者）となった素足の踊り子と恋人役の俳優は治療に成功するが、途中から金に目がくらんで投げやりになったどころか、フレゴリーを裏切ろうとした道化役の俳優は女寮監の治療に失敗していた。

治療者が自らの方法に全幅の信頼を置いて、そこに自らのエネルギーを注ぎこみ、献身することによって、患者は初めて生の回復のイメージを持つことができる。エヴレイノフはこのイメージを幻想と呼ぶのである。

では、ユングはこのイメージと幻想のことをどのように論じているだろうか。彼は、生の衝動はある個性的な姿、自動的に自発的な一連のイメージとして繰り返し現れると言う。患者の精神は、治療の過程で元型的性格をもったこ

の原イメージの上に分化し、構築される。このイメージによって、日常的で平凡なものが新しい輝きを帯びてくる。以上のプロセスから、ユングは次のように言うのだ。

この変化が生命感情を高め生の流れを維持するという事実から、この変化には固有の合目的性が内在していると結論せざるをえない。これを新しい幻想と呼んでもかまわない。……ことによると、ここらにとつて幻想は、有機体にとつての酸素と同じように、重要な生の形態・不可欠なもの・なのかもしれない。われわれが「幻想」と呼ぶものは、ことによるときわめて重要な意味をもつ心的事実なのかもしれない。⁽¹⁹⁾

患者の心の中からイメージⅡ幻想の姿をとつて現れる生への衝動という考え方は、エヴレイノフが描き出す幻想による治療過程に説得性を持たせてくれるようである。さらにユングは幻想について、次のように続ける。

われわれは幻想と呼ぶものがここらにとつては現実でしかありえず、それゆえ心的現実をわれわれの意識的現実と同一尺度で測るといふことほど無理なことではないであらう。⁽²⁰⁾

ユングの説くところを読んでいくと、エヴレイノフの幸福幻想論もあながち荒唐無稽な考え方ではないように思われてくる。しかし、ユングは幻想のみによって神経症を病む者の精神が治癒することはないと語る。幻想がもたらした力によって患者が自立した生への意志を持ち続けることはできないのである。ユングは心理療法の目的と本質を結論づけて、次のように言う。

心理療法の最高の目的は患者をありえない幸福状態に移そうとすることではなく、彼に苦しみに耐えられる強さ

と哲学的忍耐を可能にさせることである。生の全体性と充実は苦しみと喜びの釣り合いを必要としている。⁽²¹⁾

こうしてユングの助けを借りてエヴレイノフの方法を検討してみると、やはり幸福幻想による治療には大きな限界があるということになる。幻想はいつかは覚めることだろう。覚めたときに、生への意志とイメージを持ち続けられなければ、完全に治癒したとは言いがたい。エヴレイノフの方法とユングの語ることとの間には、舞台と現実ほどの差があるということだろう。戯曲の中で提示された方法と実際の臨床例から導き出された結論との間には以上のよりに越えられないほどの隔たりがある。

それでは、この節を終えるにあたって、『最も重要なこと』が実際に上演された場において、観客がどのように反応したかについて一言しておこう。

初演は一九二一年二月二十日、ペトログラードの国立自由コメディ座で行われた。この日付は、謝肉祭（カーニヴァール）の終わり、翌日は肉類を断つ四旬節の始まりに合致する。装置はアンネンコフが担当し、演出はニコライ・ペトロフが担当した。

初日の夜に起こったことは、アンネンコフにも大きな衝撃を与えた。彼は次のように回想している。

初日に、演出家（登場人物の一人で、ペトロフのことではない―筆者）が最後の科白で五色の花火に火をつけ、俳優たちに、したがって当然のことながら観客席に向かつて、「諸君総出のダンスだ！……楽隊！ はじめ！……元氣よく！」と叫んだ時、信じられないことが起こった。すなわち、多くの観客が舞台へ駆け登り、その衝動を抑えきれず、仮装した俳優たち―アルレッキーノ、コロンビーナ、ローマの元老、侯爵夫人たち―のダンスに加わったのである……⁽²²⁾

アンネンコフが伝えるこの事実はいったい何を意味しているのだろうか。おそらく、エヴレイノフが戯曲の中に書きこんだ魂の救済という治療行為は、戯曲の中でだけ完結するものではなく、上演の場にいた観客たちにも向けられていた、ということの意味するだろう。俳優が治療者なのであれば、当然、患者すなわち治療を受けるべきは観客なのではなかったか。それも、一九二一年のロシアの観客ではなかったか。

戯曲は現実の観客を前に上演されて、初めて完全な演劇としての価値を持つ。上演はその意味できわめて集団的、直接的な影響力を持っている。観客はおそらく、上演の瞬間において、魂の救済という治療行為が自分たちに向けられたものであると察知したのであろう。そう考えて初めて、観客たちの異常な反応の持つ意味が理解できる。

戯曲に描きこまれた思想とその方法の有効性については、上演の場を通して考え直してみなくてはならないだろう。そうしてみると、エヴレイノフが主張した幸福幻想論は、戯曲と上演の二つのレベルに分けられる二重構造を持っていることになる。

戯曲のレヴェルで考えると、本物の心理療法と比較すると、その説得性の弱さや有効性への疑問がもっぱら臨床的な面から、つまり現実的裏づけのなさから生じていた。しかし、上演のレヴェルで考えると、幸福幻想によって神経症が治療され、患者が治癒していくプロセスを俳優の演技によって見せられた観客は一体どうなっていたのか。アンネンコフの証言通り、そこ、観客と舞台の間には強烈な相互作用が働いたのであった。

もちろん、その相互作用を治療とも治癒とも呼ぶことはできないだろう。だが、観客は、その魂を救済されるべきは、実はわれわれ自身であると受け取ったのではなかったろうか。『最も重要なこと』の上演が、一九二一年のシアーズンだけで百回を越える上演回数を記録した理由と秘密とが、おそらくここにある。エヴレイノフが憂えた通り、ロシアの人々は精神的苦悩の底にあえいでいたのである。そして、笑いは希望の最後の武器であった。

エヴレイノフ・フレゴリーが唱え、実践する魂の救済という治療行為が行われる場所が、なぜ下宿屋なのか、あるいはなぜ下宿屋でなければならぬのか、長いこと疑問であった。この疑問は、レインなどの精神科医の著作を読むことで解けた。実は、治療が行われる場所が下宿屋であることには、重大な意味が隠されていたのである。

精神を病む者の多くは治療の場である病院に行き（または連れて行かれ）、そのまま隔離されるか、少なくとも社会と隔てられた閉じられた状態に投げ込まれる。社会への予防措置としてである。

ところが、閉じられた状態に置かれた患者の病状は好転しないどころか固着して、ますます社会性を失っていくと言われる。精神的に異質な者を圏外に排除し、隔離しようとする傾向が一般的であったし、現在ではかなり改善されてきているにしても、完全に開放されているわけではない。しかし、患者は開かれた状態、すなわち社会と縁を接する領域においてのみ、回復や自立のきっかけが得られるのだという。

つまり、患者にとっては社会の中にとどまり、その一員として自らの力で生きていくことが、たとえ援助者のケアを受け続けているにしても、回復へ向かう不可欠の条件なのである。そうした社会性を保持したまま、そこに献身的なエネルギーが注ぎこまれる治療の場、いわば「治療のトポス」が必要とされる。そこそが、治療のダイナミズムが十分に発揮される絶好の治療環境である。

精神科医の中井久夫は、レインの『わが半生』の解説の中で、「治療共同体」という発想を紹介している。彼によると、精神科医の多くが自分だけの実験病棟を夢見て、患者を自宅に住ませたり、住居に患者用の部屋を作ったり、別に自分用の小規模の病院を設けたりしてきた。なぜなら、「医師の中で現状への満足度が飛びぬけて低いのが精神科医である」からだと言う。そのため良心的な精神科医はしばしば精神医療自体を改革しようとする。その理由を中井は次のように言う。

多くの精神医療改革者がかつて社会改革を断念した人である。精神医療改革はしばしば代償行為である。⁽²³⁾

精神医療改革者の試みの多くには共通することがある。それは、患者と治療者の区別を撤廃し、挑発的な実験病棟——一種の避難所、共同体を作り上げたことだ。病院の閉じられた状態から、扉を開放し、社会とじかに触れ合える場所に開放された空間、いわば治療共同体を創り出そうとする試みである。

エヴレイノフが戯曲の中に描いた治療の場としての下宿屋という発想をここに持つてくると、それがまさしく治療共同体そのものであったことが理解できるだろう。ここでは治療者と患者と看護者とが、同一の平面で互いに対等に付き合いながら、しかもあらゆる治療のエネルギーが注ぎこまれ、強力な磁場と化していた。その意味で、下宿屋とは治療のトポスであると同時に、より一層社会に近い環境「ミクロ・ソサエティ」を形成していると言えるだろう。はたしてエヴレイノフは、そのことを承知の上で治療の場としての下宿屋を選び取ったのであつたらうか。次のような中井の発言を読むと、どうやら彼は承知のうえであつたように思われる。

症状の意識化は治療関係によって左右される部分が予想外に大きい。そもそも、症状から生へと焦点を移動させることが、治療の成功の尺度である。⁽²⁴⁾

レインと中井は精神分裂病（現在は統合失調症）の患者の治療について語っているのであるが、いまわれわれが問題にしている神経症の治療についてもあてはまることが多い。治療の場としての下宿屋がミクロ・ソサエティを形成し、その有効性を発揮する理由は、どうやらその力動的な人間関係を保っていられることにあるらしい。レインは精神医療の不毛さの原因について次のように言う。

精神医療の世界で他のどんなことが行われていようと、その世界は、同志的つながり、連帯、交友、親交が殆ど不可能か全く不可能となっている私たちの社会Ⅱ経済Ⅱ政治的な構造の一境界面であったし、今でもそのような⁽²⁵⁾のである。

したがって、精神医療の治療の場においては、治療者と患者の間の絶対的信頼関係が不可欠であり、また両者の間を仲立ちし結びつける有能な看護者の存在が必要になる。レインはまた、結論的に次のようにも語る。

人間の同志的結合が失われたというこの事実が最も重要なことであつたかもしれない。それを回復、再生させるのが「治療」の絶対条件なのではあるまいか。⁽²⁶⁾

エヴレイノフの戯曲においては、マリヤ・ヤーコヴレヴナ（下宿屋の主婦）が有能な看護者の役割を務め、終始気分を陽気なものへかき立てようとし、それを台なしにしようとする者にはときに食ってかかったりもした。治療者と患者の信頼関係についてはすでに前で触れた通りであった。治療の場としての下宿屋には、濃密な人間関係、同志的結合が成立していた、と言ってよいだろう。中井の次のような率直な発言を読むとき、ますますその感が深い。

より重要なのは、状態のいかんでなく、一般の危機の時にそうなのだが、伴侶と友人と知己が彼を見放さないことであるらしい。……一般に病の状態を孤独で耐えとおすことは実に困難である。⁽²⁷⁾

ところで、治療者と患者が治療共同体の中でもともに治療行為に携わるとき、その過程で必ず起こることに投影と転

移の問題がある。エヴレイノフの幸福幻想による魂の救済という治療行為はすべてこの問題に帰着する、と言ってもよいくらいである。彼はこの問題についても戯曲にきちんと書きこんでいる。第四幕で恋人役の俳優が妻の素足の踊り子に、「変容を経て転化してことになっちゃったのかい、いつもフレゴリー博士が言うようにさ？」と言うところがそれである。実はこの台詞は、第二幕のフレゴリーの次のような台詞を受けて言われたものだ。道化役の俳優が、フレゴリーのいわゆる「人生の舞台」で芝居するといったいどれくらいの報酬がもらえるのか、とたずねたとき、フレゴリーはこう答えた。

人間は芝居をしながらその役の性格を形成してゆくと同時に、その役がその人間の性格を形成することになります。変容を経てそれに転化するんですね。より良き者へ転化するのです——これは尊い報酬じゃありませんか。

精神分析や分析心理学の用語である投影や転移の内容については多くは触れない。投影とは簡単に言えば、治療の過程で、抑圧されていた心的エネルギーや衝動が解放され、それが本来はその人に向けられるべきではない治療者に向かつて放出されることを言う。転移とは、投影されたヴィジョン（幻像）としての心的エネルギーを治療者が誤ってそのまま受けとめる心理感染のことである。

夫との夫婦仲が冷えきっていることに悩んでいた素足の踊り子は、それだけによってではなかったが、学生の投影する心的エネルギーを受けとめることによって夫への愛情を回復させることができた。これは夫の恋人役の俳優も同じであった。ちょうどユングが次のように言う事例に当てはまるだろうか。

自分自身が神経症である心理療法家は患者を治療するときには不可避免的に自分の神経症をも治療することになる。⁽²⁸⁾

しかし、エヴレイノフはこの点についてはややいい加減である。患者としての下宿屋の娘が解放された心的エネルギーを向ける、すなわち愛する対象は、恋人役の俳優しかいないわけであり、したがって正確な意味での投影とは言えないだろう。また、転移Ⅱ心理感染は必ずしも「より良き報酬」となるとは限らず、危険な事態を引き起こす場合もある。これについてユングは次のように語っている。

心理療法家も恐ろしい心理感染の危険を背負っている。こうして彼は一方で患者の神経症に巻き込まれるという危険の中におり、他方では彼は個人として患者の影響を遮断しなければならないが、あまり遮断しようとすると治療する力を奪われてしまう⁽²⁹⁾。

エヴレイノフの、投影と転移の描き方は無邪気ですらあるが、しかしこれは戯曲であって現実の臨床例ではない。同列に並べて比較し、その欠点をあげつらうほうがまちがっているのである。

先に引いた、ユングの癒す者は癒される者であるという考えを当てはめて考えてみるべき人物を一人忘れていた。それはほかならぬエヴレイノフ本人である。十月革命後に、深い精神的苦悩に陥ったロシアの人々を救う方法の一つとして、魂の救済をテーマにした戯曲を書き上げて上演した彼自身が、実は逆説的に生きることを余儀なくされた人間であったことはすでに述べた通りである。そこから考えて、これも推測にすぎないのだが、彼自らも深い精神的苦悩に陥った状態にあったのではなかったか、と思われるのである。

彼はなぜ、『最も重要なこと』という奇妙な戯曲を、それまでに彼が書いた戯曲とは明らかに傾向も性格も異なった戯曲を書いたのか、いや書かずにはいられなかったのか。彼は、あまり知られていないが、熱心な福音派の信者であった。そうした彼が、道化キリストによる魂の救済をテーマにした戯曲を書いたのは、彼もまた自ら精神を病む者となっていたからだと推測されるのである。

以上のように考えたのは、芸術家と神経症の関係について、ユング以上に知見に満ちた見解を発表したアンソニー・ストーの著書に出会ったのがきっかけであった。ユングが、近代芸術は無意識の中から芸術を創造しようとするが、その背後には功利主義と自尊心が隠されていると述べたのに対し、ストーは芸術家の芸術作品の産出の価値をなぜユングが個人的な勝手な作り物として不当に評価するのか理解しがたいと言う。なぜなら、芸術家もまた、自分たちに与えられるいかなるヴィジョンにも誠実であるように強いられると感じているからである。芸術家たちは、その創造的過程を通じてユングの言う個性化の過程に匹敵するものを経験するのである。

ストーは、芸術作品もまた、芸術家の内的、主観的世界と外的世界との新たな統合を表しているとして、次のように言う。

芸術家には普通人よりも強い分裂が現存しており、彼らを生産性へと駆りたてる力の一つは、その分裂を癒す必要性であるとする明白な事実がある。……芸術家たちは一般人に比して苦悩は深い⁽³⁰⁾が、強い自我を有しているおかげで、自分たちの障害に立ち向かい、統合することが、よりよくできるのである。

私には、『最も重要なこと』はエヴレイノフの逆説的な存在による分裂の統合、精神防衛の試みであったように思われてならない。

7

戯曲に登場する三人の慈善俳優、すなわち素足の踊り子・恋人役の俳優・道化役の俳優の役を演じる俳優は、戯曲が内包する演技の奇妙な二重性によって生じる困難に直面することになる。

第一幕では、俳優はそのままごく普通の舞台におけるのと同じに演技することになるが、続く第二幕からは、その

演技の構造が複雑に入り組んでくる。

第二幕の前半部では、俳優は劇場の舞台で稽古している「俳優」の役を、しかもかなりだらしない稽古をしているところを演じ、後半部では元の役に戻って演じることになり、さらに終わりではドクトル・フレゴリーの言うところの慈善俳優としての性格を帯びなければならない。

第三幕ではさらに厄介なことになる。俳優は「俳優」であることを隠し、下宿屋という日常生活の舞台に入りこみ、そして劇場的な演技ではなくて日常生活の中で演技する慈善俳優という役を演じなければならない。劇場的な意味での俳優でありながら、非劇場的な慈善俳優として演じるという、いわば演技の二重構造が成立してしまうわけである。言葉で説明しようとするとき極めてややこしいことになるのだが、では実際にこれらの役を演じた俳優たちはどうであったのだろうか。

初演の稽古時に起こった困難をアンネンコフは次のように伝えてくれている。

誰にとってもいちばん思いがけなかったのは、俳優たちがその役を演ずるに当たって、舞台上演技する俳優を演ずる部分は見事にこなすが、その彼らがひとたび実生活で芝居する俳優を演じようとすると、さまざまな障害に逢着することだった。この種の障害は明らかにこの職業の性格そのものに根ざしていた。すなわち舞台上演ずることは……俳優の直接的使命、彼の創造的本性の根底であり、「演技」を隠すこと、それを目につかぬよう、それと感じられぬように行うことは、こうした本性と矛盾するのである。⁽³¹⁾

演技の二重構造の中に投げこまれた俳優が感じた困難とは、日常生活の中で演技する役を演じることは生活を劇場に変容するよりもむしろ、人を欺いている、自分は偽善者であるという感覚を俳優にもたらしたことであった。この感覚は、エヴレイノフの「死にかけている人間に向って、彼が回復し生き延びるだろうと告げることは、これははた

して偽善だろうか、それとも善行だろうか」という言葉で解決がついたそうであるが、問題は感覚だけに止まらないのである。

演技の二重構造は当然、演劇性もしくは演劇のコンヴェンション（約束性）の変質の問題と絡みあっていく。劇場へと変貌した実生活というエヴレイノフの思想は、人間の日常生活における演技とも異なり、また劇場の舞台上での装置や照明などの約束性の上に成り立つ演技とも大きく隔たっていたのである。

演劇性の面から見ると、劇場の演劇性は閉じられた状態にあり、一定の時間と空間の限定の上に成立するが、日常生活での演技の演劇性（もしそんなものがあれば、だが）は、大きく開かれた状態にあり、時間と空間の限定はない、つまり演劇性は極めてうすいわけである。では、エヴレイノフの生活Ⅱ劇場論は演劇性の点で、どんな特徴を持っているだろうか。

戯曲『最も重要なこと』が、すなわちエヴレイノフの演劇思想の全体ではないので注意を要するのだが、戯曲の構造が要求してくる演劇性は閉じたり開いたりし、そのたびに俳優はその性格を変容させていくという極めて異色なドラマ構造を持っていることになる。このような構造を持った戯曲を書いた劇作家を、私はエヴレイノフ意外には知らない。強いて探せば、ピランデルロの『作者を探す六人の登場人物』が似た構造を持っていると言えるだろうか。

ドラマの構造の点で、『最も重要なこと』は「開閉自在なドラマ空間」というスタイルを持っていた。そのことを最も特徴的に示すのが戯曲の幕切れだろう。一口に言えば、エヴレイノフは戯曲の結末を観客に投げ渡してしまうのである。

エヴレイノフは、アルレッキーノに観客に向かって語らせる。この先の芝居の筋をいくつか立ててみせた後、彼はこう言うのだ。

しかし皆さん、考えてもみて下さい。皆さんのお気に入るように芝居を終わらせることは、私たちにとっては何

の値うちもないのでございます。

芝居を悲劇に終わらせることもできるし、深刻で真面目なドラマにすることもできるし、またハッピー・エンドにすることもできるが、このまま幕を下ろすのが一番ふさわしいのだとエヴレイノフは言うのである。その理由はいったい何なのだろうか。

戯曲の結末を作者自身につけずに、観客に投げ渡すような作品には、他にブレヒトの『セチユアンの善人』がある。この戯曲の場合には、ブレヒトらしく、結末がどのようなものであるのが良いか観客自身に考えさせ、選択させるという幕切れになっていて、彼の異化効果の方法の一つと言ってよいだろう。

しかし、エヴレイノフの場合は観客自身に考えさせるのではなく、ここで完結してはならないからこそ幕を下ろすのだ、と言っているように思われる。つまり、マリヤ・ヤーコヴレヴナの下宿屋における魂の救済は一応成功のうち終わったが、魂の救済という治療行為そのものは終わらずに、これからも続けられていくのだと言っているように思われる。ということは、上演もまた延々と繰り返されていかなければならない、ということになるだろう。

演劇による病める魂の救済という思想を、彼エヴレイノフは戯曲の上演を続けて普及させ、その結果としての精神的な社会改革をめざすほかに演劇人としての方法はなかっただろう。ロシアの地に、病める魂に苦しむ人々はまだまだたくさんいるのである。ならば、その病める魂の救済、すなわち上演は延々と続いていかなければならないだろう。思想の実現は、その過程においてのみ可能なのである。

そう考えてくると、『最も重要なこと』は彼エヴレイノフにとって決して終わることのできない、終わってはならない戯曲であったことが了解できるのである。

第15章 エヴレイノフと演劇社会学

1

第二次世界大戦後の一九五〇年代から六〇年代にかけて、フランスの社会学者や人類学者たちがあいついで「演劇の社会学」なる社会学の研究手法または研究の枠組（パラダイム）を提唱したことがあった。彼らの意図は一口に言っても、社会をイメージとして捉えるのに演劇をモデルに用いるのがきわめて有効であるように思える、というものであった。新しい社会学の方法と理論を構築するのに演劇以上に適切なモデルはまたとないものに使われたのであろう。

社会というものをある一つの明確なイメージでもって捉えようとするのは、ホッブズの『リヴァイアサン』以来、社会学のいわば常套手段であった⁽¹⁾のであるが、リヴァイアサンはいかに人工的人間の人体をモデルにしているとはいえ、それは現実世界では目にするものかなわぬ一種のヴィジョンにすぎなかった。それに引きかえて、演劇は日常的な現実世界に誰もが見なれたものだったのである。それだけモデルとしての演劇は新しい社会学研究の可能性を切り拓くのに好都合だと思われたものようである。

ところで、「演劇」とここまで断りなく用いてきた語はもちろん（*theatre*）のことであって、この語はまず劇場という特定の空間をもった建物をさすと同時に、その建物内の舞台の上で上演される芸術作品、東の間の上演のあと消滅してしまう、俳優はじめ多くの関係者が携わった活動をもさし示す語である。いわば、ハードとソフトの二重の意味を持つている。日本語ではこうした二重の意味に近いものを今でも「芝居」と言い表しているが、近代以後の翻訳語

である演劇という語にはこの二重性は当初なかったし、また現在もない。したがって、初めは演劇と書いて「しばい」と仮名を振って使っていたのである。時に演劇と言ひ、時に劇場と言うが元は一つのシアターで、この稿で取り上げるフランスの社会学者や人類学者もそうした二重の意味を前提にして用いていることは当然である。私も彼らに倣いたい、日本語では不可能であるため、場合によって使い分けをする。

社会学が研究の対象としているのはもちろん人間の集団が作り出す社会 (society) であるが、社会学者たちは対象そのものを比喻で捉えようとしてきた。たとえば、人間の人体・身体組織などがそれである。だが、社会学者が用いるこのモデルが果たしてメタファーなのか、それともアナロジーなのかは意外に大きな問題なのである。先に述べたように、そのモデルが現実の社会に見られないものであるならば、いかに興味深いメタファーであつても、それはついにメタファーにとどまるからである。演劇学の側から言えば、それはちょうどシエクスピアが喜劇『お気に召すまま』の中で、不貴族の登場人物ジェイクイーズに語らせた有名な台詞——「この世はすべて舞台、そこでは男も女もまさに役者だ」——というレベルにとどまるのに似ている。比喻は魅力的だが、論がそこから先へと進まないのがメタファーによる把握の特徴である。これに対して、アナロジーは両者の間に類似性または共通性を見つけようとする点で大きく異なる。フランスの社会学者たちは、社会学の研究の新しいモデルに演劇を取り上げようとしたときに、このアナロジーを用いたのである。彼らのキー・ワードは「儀式」(ceremony) であつた。

たとえば、ジョルジュ・ギユルヴィッチは彼の「演劇の社会学」(一九五五年)の冒頭で、なぜ社会学が社会学的研究のための一方法、あるいは一手段として演劇を取り上げるかについて次のように言う。

社会学的研究の真の対象を変えることなく、演劇を社会学的研究の一手段として用いうるとすれば、それは演劇が社会と深い類似性を持つているからである。⁽²⁾

社会学者にとっては、演劇と社会との類縁関係を明らかにすることが演劇の社会学という研究方法の（討論の）土台となるわけであるが、演劇学の立場からすれば、そもそもの出発点であるこの類縁関係からして首をかしげざるをえない。なぜなら、変えてはならない真の対象が社会であるとすれば、演劇は社会から独立してもいず、また独立したこともなく、つねに社会の中にあつたからであり、いわば社会を模倣し、抽象することで成立してきたからである。もつとも、ギユルヴィッチにしてもこの類縁関係をどのように明らかにするかは、その後の研究に大きな影響を与えることを了解していて、次のようにつけ加えてはいる。

演劇が出発点として受け取られるか、それともどんなレベルにおいてであれ、どんな抽象度においてであれ、……社会的現実の立場から発せられるかどうかは影響を与える。⁽³⁾

演劇の社会学という研究の枠組がきわめて興味あるものに思われながら、演劇学の側からのアプローチがなかなか始まらなかったのは、この「社会的現実の立場」から出発するという方法のせいであつたにちがいない。なぜなら、ひとつに社会的現実の立場から出発すれば、演劇は即座に劇場という枠組（限定）から逃れ出し、あるいは劇場という境界を消滅させ始めるからである。そうすると、演劇学という学問の研究領域がとたんに曖昧模糊としたものになってしまうのである。またひとつには、類縁関係は社会的集団やグループにおける「儀式的諸要素」と、構成員たちの行動における「社会的役割」とにまず観察が集中するからである。逆に、演劇を出発点にすれば、劇場という境界があまりに強固なために、上記の諸要素は最も後回しにされるか、無視されるのである。

社会学者によって、社会的儀式的参加者の演じる役割（時には演じているとの意識なしに）と、舞台上の俳優の演じる役との間に「驚くべきアナロジー」を見つけられると、われわれはどうしようもない違和を感じる。それだけではない。そもそも「驚くべきアナロジー」など感じ取りはしないのである。なぜなら、舞台上の俳優は意識せずして

役を演じることなど絶対にはありえないし、また演劇を一種の社会的な儀式として捉え、その中で演じているという意識もないからである。何より演劇が社会的儀式であるならば、それには上演すること以外に社会的目的があるということになる。だが、演劇には上演すること以外に演劇の目的はない。それは、観客がなぜ劇場へ演劇を観に行くかという問題と表裏をなしていることがらなのであって、観客はなぜ劇場へ演劇を観に行くかと問われて一瞬とまどうことによく表れている。演劇を観ること以外に劇場へ行く目的はそもそもありうるはずがないのであって、そのことに気がつくまで観客は娯楽だの、教養だの、社交だのと第二義的な目的を考えてみるにすぎないのである。

演劇を社会的に研究する価値など何もないように思われるにもかかわらず、演劇学の立場から社会学者の演劇の社会学の提唱に耳を傾けてみようとするのは、ほかならぬ彼らの、演劇は社会的現実だとするアプローチの有効性を認めるからであって、そのことを認めるとき、演劇は境界を消滅させるのではなく、境界を無限に拡大させ始めることが分かっているからである。いわば、二十世紀演劇の現在まで続く問題点であるスペクタクルとプロパガンダとパフォーマンスを演劇としていかに位置づけるかという問題に重要な示唆を与えてくれるからである。それと同時に、スペクタクルは二十世紀の産物というよりも、演劇がその起源から携えていた一つの重要な要素であったこと、演劇が芸術化していく過程で削ぎ落とされ、忘れ去られていったものであったことを思い出させられるからである。また演劇の社会学という研究の枠組は、一九六〇年代末からパフォーマンスという演劇の新しい形態が始まることを、いわば予言していたように思われるからである。

問題は、演劇学にとって演劇という枠組は、演劇が芸術化したときから、自らを限定し束縛するものになって数世紀を経過してきたということである。演劇学では、この限定された枠組の中に含まれる演劇しかまともな研究対象とは見なされなかったということだろう。もし、演劇学にとって演劇の社会学という研究方法が学ぶべき何らかの有効性をもつていとすれば、それは儀式性という類縁関係や、俳優の演じる役と社会の構成員の社会的役割との類似などではなく、演劇学が芸術を研究対象にすることによって、忘却してしまった、演劇が社会の中で本来有していた機

能に改めて気づかされるといふ点である。だが、先を急ぎすぎた。社会学者の語ることに今しばらく耳を傾けよう。

2

「社会の中の演劇、演劇の中の社会」というのは、同じくフランスの社会学者ジャン・デュヴィニョーが一九六五年に著した論文の題名である。彼もまた演劇は儀式なのであるとして、次のように論じ始める。

照明が灯る、俳優が登場する、上演が始まる。これは多くの要素から成る創造——劇作家の意図、演出家のスタイル、俳優の演技、そして観客の参加の結果生まれるものだ。だが、まず何よりもそれは(4)儀式なのである。

デュヴィニョーが言うには、演劇は次の四つの側面を持つことによって、社会生活の中の儀式と共通点を持つのである。すなわち、(1)場所の厳肅さ、(2)限定され照明の当てられた世界に隔てられた俳優のグループと世俗的な観客との分離、(3)俳優たちの身にまとう衣裳、(4)演劇の言語と日常会話との根本的な区別をはっきりと示す彼らの正確な身振りと詩的言語の特異性、である。

彼が社会生活の中の儀式の例として挙げるのは、法廷、査問委員会、記念碑の除幕式、宗教的礼拝、フェスティヴァル、家庭の誕生日の祝いなどであるが、これらはすべて人々(参加者)が台本(シナリオ)に従って役を演じる儀式であって、誰もが引き受けざるをえない社会的役割を免れざるをえないがゆえに儀式なのであるとする。もちろん、社会生活の中には非儀式的なもの、反儀式的なものも存在するが、「この活発な集団的参加の存在することが、社会を演劇へと近づけ、そして社会と演劇的な儀式との関連を暗示するのである」とする(5)。

とはいえ、デュヴィニョーは社会生活の中の儀式と演劇という二つの領域の間に境界線を引くことはできるのだと留保条件をつける。儀式は、時間と空間を限定され、明確化された「共通体験の特に重要な部分」の発展として、そ

の中で結合された諸要素が重要な集団的行動を実行するか、あるいは単に再現することにおいて、文字通りドラマ（演劇）であるが、次の一点において類似性は終わるとする。

現実生活は、実際には多くの予期せぬ役割を生じさせる。適切だと思われた役割を拒否したり、偽装したり、新しい役割を思いついたりしうる。このようなことは演劇にはまったく存在しない。⁽⁶⁾

演劇と社会生活の中の儀式との相違をここまで厳密に区別するデュヴィニョーにとって、あえて両者の類縁関係を儀式として強調した意図は何であったのか。また、彼にとって儀式性の強い演劇とはいかなるものとして捉えられていたのか。

類縁関係を強調した意図は、簡単に言えば社会生活も演劇も人間の行動によって織り成されることを実証することにあった。人間をではなく、人間の行動を再現（模倣）することによって成立する点で、演劇もまた儀式との類似性あるいは共通性を多く持つのである。だが、演劇においては予期せぬ役割の出現や、あらかじめ定まった役割の変更は生じないとすれば、演劇は現実の社会的な役割行動ではないのだから、それらはいかなる行動であることになるのか。デュヴィニョーは次のように言う。

空想の中で半ばは実現される役割、克服できない障害のために決して実現されることのない社会的夢遊病状態の役割である。⁽⁷⁾

社会的夢遊病状態とは、たとえるならば、夢の中で自分が何者かに追いかけて必死に逃げ回りながら、決して追手から逃げおせないことを自分で分かっている、そういう夢を見ている状態であるという。

デュヴィニョーの演劇の社会学においては、演劇というものが、また俳優の演技というものがなぜかくも奇妙なものに捉えられるのか。その原因は彼の論文の題名である「社会のなかの演劇、演劇のなかの社会」という捉え方に潜んでいるように思われる。前者の演劇も、後者の演劇ももちろんシアターには違いないが、決して同義、等価値のものではありえない。ところが、なぜかデュヴィニョーはその区別を明確にはしていなかったのである。社会のなかの演劇といった場合の演劇は、社会学の場合、劇場で上演される狭義の演劇をさすのではなく、限定された時間と空間において、それを観にきた観客の前で一回限りの体験として再現される人間たち（登場人物）の行動という意味である。決して劇場の舞台の上で上演される虚構としての演劇だけを意味しない。この点で演劇とは、多分に見世物的要素を持ったスペクタクルも、また明確な台本（シナリオ）を持たない（と考えられている）パフォーマンスをも内に含みこんだ一回限りの社会的行事（イベント）としての演劇である。

だが、演劇のなかの社会といった場合の演劇とはいったい何だろう。何を意味しうるだろうか。この場合、演劇とはわれわれが狭義で言うところの従来までの演劇ではないのか。なぜなら、そうでなければ演劇のなかに社会は社会的行動として織り成されていないはずだからである。そして、演劇のなかに存在する社会的行動とは劇作家によって登場人物の台詞として書きこまれ、組み合わせられた行動、つまり戯曲（ドラマ）にはかならないのである。確かに西洋の戯曲には、王位の篡奪や社会的反抗や復讐が描き出されていることが多いが、デュヴィニョーの意図はどうやら異なるところにあるようである。彼はその意図を次のように言う。

いかなる社会も、神秘的な儀式のみならず、強力なドラマ（演劇）感覚をも必要とする、この種の状況にある……⁽⁸⁾

後者の演劇が広く社会的行事をさす演劇であるならば、そのなかにある社会とは現実の社会ではなく、演劇の方法によって抽象された、つまり戯曲の行動として織り成された、それこそモデルとしての社会だということになろう。

社会をイメージとして捉えるのではなく、社会は社会的行動の実行によって作り出されると考えるならば、その実行によって所期の意図が実現されるには現代にあつてつねに強力なドラマ（演劇）感覚が計画されていることが必要だし、また実際に周到に計算されているのだというのが、彼の演劇の社会学の出発点であるようだ。そうだとすれば、演劇と社会との、儀式を媒介とした類縁関係はますます不要になってくる。演劇の上演は、現在では何度もくり返し同じ作品が上演されるからで、その点でも現実の社会的行事ではないのである。

境界はどこまで論じても曖昧なままにとどまる。かえって、劇場社会や演劇社会と呼称して一気に境界を失くしてしまうほうが現実をよりよく捉えられるようである。

3

ギルヴィッチは先にふれた論文の最終章「演劇と社会学の実験」の中で、意外な発言をする。演劇の社会学の研究領域を故意に狭めるかに思える発言である。

誤解を避けるために、私はギャラップやモレノには——つまり、調査研究や療法には関心がないことを最初にはつきりさせておこう。これら二つの方向は、社会学の実験手段としての演劇から、それ自身もつ特別な有効性を奪ってしまふように私には思われるからである。⁽⁹⁾

ギャラップとはアンケートやインタビューによって社会の構成員の意識や態度の動向を調査し、その結果を統計資料として提出する研究方法を考え出した人物である。モレノはサイコドラマの名称で知られるドラマ（演劇）を利用した精神療法を案出した人物である。ギルヴィッチは、これらは演劇の社会学には含まれないとして除外するわけだが、演劇学の立場からするといささか奇異の感に打たれる。なぜなら、現代社会においては、ギャラップの名を出

さないまでも、この種の調査によって統計を出し、社会の動向を探った世論調査として一種の社会的シナリオを作り出すニュース報道が、特にテレビ放送の世界では当たり前になっていくからである。直接的な社会的行動ではなく、メディアを通して間接的に社会的行動を形成していくことが、マスコミの力でもあり、また危険性にもなっていることは周知のことである。だが、論を先走りさせすぎた。演劇と社会に境界線を引くことは、デュヴィニョーがかつてしたようには現在容易ではないのである。

モレノのサイコドラマと呼ばれる精神療法は現在も有効な療法の一つとして利用されており、これはよりミクロな社会集団での社会学的実験の一つと見なしてもよいもののように思われる。だが、ギユルヴィッチはこれが観察者を参加者に変え（社会的役割を変更し）、研究と行動を結びつけようとする（観客と参加者の境界を消滅させてしまう）ことにおいて、社会学的実験とは認められないとする。社会的役割を変更させることで、個人と集団の癒しを行うという点で客観的な社会学的実験にはつながらないからだと言う。

モレノのサイコドラマの有効性については後で演劇学の立場から、特にエヴレイノフの演劇論と関連させて扱う必要のある問題である。だが、ギユルヴィッチの発言で見逃してならないのは、その論文が次のように結ばれていることである。

現在のところ私が言えるのは、意識的に計算された演劇性（theatricality）をあらゆる状況、研究、あるいはインタヴューに持ち込まなければならぬということであって、そこでは演劇的な要素はそれほど多くの障害にはぶつからずに、そのあるべき場所を見つけれられるのである。⁽¹⁰⁾

この発言の真意はなかなか明確に伝わってこないうらみがあるが、見逃してならないのは彼が何の注釈もなしに演劇性という用語をここで出し抜けに使って論を終えていることである。演劇性こそは、演劇学において二十世紀演劇

の特徴を読み解くうえで最大のキー・ワードの一つなのである。そして、演劇性の重要性を最初に唱えた演劇人がエヴレイノフ（一八七九—一九五三）だったのである。

ギユルヴィッチもデュヴィニョーも論文の中でエヴレイノフには言及していない。彼に言及しているのは、フランスの人類学者ジョルジュ・バランディエである。バランディエはその著『舞台の上の権力』の冒頭で、演劇支配制（theatrocracy）が集団を営む人間の日常を規制しているとして、演劇支配制なる語を初めて述語として用いた人物がエヴレイノフというロシア人であったと紹介する。

この〈演劇支配制〉という述語は、多様な才能と活動を展開したロシア人——その影響を受けつつ『嘲弄の演劇』を作り上げたベケットを除いては誰からも真価を認められていないロシア人、ニコラス・エヴレイノフ（劇作家、演出家）⁽¹¹⁾によっている。

バランディエによれば、エヴレイノフが初めて唱えた演劇支配制とは次のようなテーゼなのである。

いかなる社会生活の発現も演劇的な土台の上にあり、権力が発動される場合にはなお一層である。そして、政治的役者は『演劇性に日々の貢ぎものを献げ』⁽¹²⁾ねばならないのである。

さらにバランディエは、こうした議論は先にふれたシェイクスピアの台詞に読み取られるものと同程度に古く、述語ほどには新しくはなく、「社会を織り上げまた解きほぐくからくりを見せるために演出されたゲーム（演技）であり、言葉で説明された社会学ではなく、芝居（ドラマ）によって実演された社会学である⁽¹³⁾」とする。

確かに、エヴレイノフは〈演劇支配制〉という述語を用いたし（翻訳では、演劇政治になっている）、また「まさに、

人生は演劇に支配されている」と断言した⁽¹⁴⁾。だが、私の見るところバランディエのエヴレイノフ理解は彼に都合のよい演劇性理解であるにすぎない。すなわち、社会生活の発現の演劇的土台として演劇性というものがある、ということだけで、いったい演劇的土台とはいかなるものであるのか、そもそも演劇性とは何なのか、についてはいっさい不問に付されているのである。ただ、演劇性というものが、演劇が上演される劇場の中にのみ存在するものではなく、人間の社会生活の隅々に行き渡っているものであるとするエヴレイノフの主張は見事に取りこまれているにしても、彼の演劇論に対する重要な理解が決定的に欠けているのである。

それは、エヴレイノフが演劇性の理論を主張する土台として提出したのが、人間にはみな演劇的本能というものが備わっており、その発動はア・プリオリに演劇への意志によることである。

演劇を劇場から外へ、人間の社会生活の中へと引き出したのは確かにエヴレイノフが初めてであった。彼の演劇論はシェイクスピアのようなメタファーにとどまらなかった。人間の社会生活が演劇性に支配されていると言ったのである。それどころか、人間は日常生活の中で進んで演劇性を行動として発現すべきであると薦めさせたのであった。エヴレイノフとはいったいかなる演劇人で、彼の主張した演劇性の理論とはどのようなものであったのか。

4

二十一世紀の今日では、マス・メディアを巧みに利用し、またはそれに振り回される劇場型政治や劇場型犯罪などといった用語によって、演劇的な社会イメージの捉え方はごく当たり前のこととして受け取られるようになっていく。だが、社会の中の人間の行動——これが社会を形成しているわけだが——を演劇的な原理によって動いていると最初に主張した一人がエヴレイノフであった。それまで世界や社会を演劇や劇場として捉えるのは、前にもふれたようにメタファーであるにすぎなかった。彼は演劇が人間の行動とそれが作り上げる社会を動かしている原理であると、初めて主張したのである。

彼は劇作家であっただけでなく、演出家でもあったし、また俳優として舞台に立つてもいる。その一方で、演劇史家としてロシア十月革命までのロシア演劇史を著し、また演劇理論家として多くのユニークな演劇論を世に問うた。さらに、非常に興味深い演劇的企てを企画し実現させるプロデューサーでもあった。⁽¹⁵⁾だが、彼が演劇人として抜きん出て独特なのは、自ら主張した演劇論を実際に劇作や上演の形で実現してみせたところにある。

エヴレイノフは一九〇八年から彼独自の演劇論を発表し始める。当時、首都サンクト・ペテルブルグにあって鉄道省に役人として勤務するかたわら、演劇人としても活動し始めたのである。一九一二年に鉄道省を退職してのち、ロシア十月革命の前年まで、ほぼ毎年のように演劇論と戯曲を発表し続けたが、革命後の一九二五年、主席演出家を勤めていた劇団歪んだ鏡座の外国巡業に付きしたが、そのまま亡命してパリに居住し、途中一九二六―二七年に招かれてアメリカへ渡ったものの、戦後一九五三年に死亡するまでパリを拠点として活動を続けた。

彼の演劇論のうちよく知られているものは次の五篇、「演劇性の擁護」、「生活（人生）の演劇化」、「モノドラマ入門」、「自分自身のための演劇」、「演劇性のデーモン」⁽¹⁶⁾である。前二者は一九一三年に〈テアトル・カーク・タカヴォイ〉という題名で編まれた演劇論集に収められた。この題名は実に日本語に訳しづらい。英語では「Theatre as such」と訳されているが、もちろん「演劇それ自体」という意味ではない。エヴレイノフに演劇それ自体ということ論じる意図がなかったことは明らかだからである。あえて私は「演劇とはそういうもの」という訳を付けてみる。これは簡単に言えば、演劇に対する従来までの定義を、演劇が芸術化する以前にさかのぼって無限定に拡大し、そのなかから演劇の原理とでもいべきものを汲みだそうとして彼が使い出した用語なのである。つまり、「演劇とは何か」あるいは「演劇とはどういうものであるのか」という問いに対して、彼自身が答えた、人間の生活における演劇の可能性についての見解が展開されているのである。そして、演劇の原理とでもいべきものを名指して彼が使った用語が「演劇性」であった。

エヴレイノフの演劇論は、その対象とする領域を個人の人生や生活（ミクロ）から世界（マクロ）まで、縮小また

は拡大して展開される。その演劇論の要点は、演劇は原理としてこのミクロからマクロまでの世界に働いているとするものである。そして、この原理は人間を含む自然の全世界に機能しているのだ、とする。彼によれば、演劇は芸術として成立する以前に、人間の生きる原理なのであって、それは本能のように生得的な能力の一つであると言う。そして、この原理を「演劇的本能」であるとした。この本能が発現したもの、またそのことによる社会の中の人間の現象が演劇性なのである。だが、人間（のみならずすべての生物）に本来備わっているという演劇的本能とはいったいかなるもので、その発現である演劇性とはどのような形態を取って現れるものなのであろうか。

だが、その前にエヴレイノフが演劇のどのような側面に演劇性を観察し、そこから原理として理論化するに至ったかをたどってみたい。彼は演劇人であったから、たとえば彼の演劇論が演劇哲学のような様相を帯びることになっていったとしても、出発点は彼が積極的にかかわった同時代のロシア・ヨーロッパ演劇においてほかになかったからである。

5

演劇的（シアトリカル）や演劇性（シアトリカリティ）とは、十九世紀の後半に確立され始めたヨーロッパ近代演劇にあつては、「芝居がかったこと、またその性質」として、否定され、排除されるべきものであつたという演劇史的な事情がある。いわば、演劇性を否定することによって近代演劇の重要な骨格であつたリアリズムは確立されてきたのである。

一八七〇年代にフランスで最初に確立された近代リアリズム演劇は、続く一八八〇年代に入るとリアリズムと骨格はシャム双生児のようでありながら、さらに過激な発展形となつたナチュラリズム（自然主義）演劇を生み出した。

一般に近代劇運動と呼ばれる、このリアリズムナチュラリズム演劇の趨勢は十九世紀末にはロシアに達し、スタニスラフスキーとネミロヴィチダンチェンコによるモスクワ芸術座創設へとつながつた。その意味では、リアリズムナチュラリズム演劇は近代演劇のまさに土台であつたのだが、彼らが演劇の近代化のために切り捨てたのが、

ほかならぬ彼らの唾棄する演劇性だったのである。演劇論の社会学的研究という筋道から大幅に逸脱してしまったかのように受け取られかねないが、演劇性の理解のためには是非ともこれら演劇の近代主義者（リアリスト）たちが切り捨てた演劇の諸性質についての理解が必要なのである。

リアリズム演劇は本来虚構であるはずの舞台上の一切を、演技も衣裳も装置も照明も小道具も、あたかも現実のもの、現実そのものであるかに観客が錯覚することを追求した。そのためには限りなく上記の諸要素に本物（らしいこと）を要求しただけでなく、観客の錯覚を阻害し、破壊するものをごとく忌避した。上演中の観客の拍手もカーテン・コールも不必要どころか、あつてはならぬものとして拒否したのである。これらが彼らの嫌悪した演劇性の性質の一部であった。

だが、演劇性は観客にとって演劇を演劇らしくする源泉、演劇を観る楽しみの本質でもあったのである。ただ近代演劇が確立する以前の俳優主導による舞台にあつては、演劇性はいささか行きすぎのきらいがあつたのも事実である。舞台の上に展開する、登場人物を演じる俳優たちの行動が現実などではなく虚構であることを観客はもちろん承知の上で観ている。上演が終了すると、その舞台がすばらしかった場合、観客が拍手することにそのことは如実に現れている。だから、舞台を現実と錯覚するなどというのは、いわば演劇を観る行為においてはごく稀な例、それも異常な例に属するのである。近代演劇が演劇のリアリティと引き換えに失ってしまったものが、ほかならぬ演劇を観る楽しみを支えていた演劇性であつたのである。

リアリズム演劇確立の後まもなく、反リアリズムの立場を取る陣営が登場し、こちらも二十世紀の初めにはロシアに達した。こちらの趨勢はまとめてシンボリズム（象徴主義）と呼ばれた。彼らはリアリズムによつては表現されえないもの、目には見えないが人間にとって真実である世界を演劇として上演しようとした。リアリズム演劇には現実の目に見え、起こりうる出来事しか演劇に成しえなかつたのに対し、シンボリズム演劇は目には見えないが、存在すると信じられる人間の世界を演劇化しようとしたのである。

この際に重要なのは、舞台上の世界が現実であると観客が錯覚するかどうかではなく、虚構であると認識したまま、それを人間にとって真実であると観客が感受するかどうかであった。したがって、本来の演劇性——舞台上の行動が虚構であると観客が認識したままで、演劇を享受しうる性質——が再び発見される必要が生じたのである。

ロシア演劇において、その再発見を最初に提唱し、かつ自らもくろみ、実現させたのがエヴレイノフであった。従って、彼の最初の演劇論において、演劇性の理論は、奇妙な言い方だが演劇的——限定された演劇という領域内でのもの——であった。そのことは彼が一九〇八年に初めて発表した演劇論「演劇性の擁護」が明らかに示している。この演劇論は狭義の演劇の枠内でのみ展開していて、このあとまもなく彼が展開させることになる「汎演劇的」とも言うべき、あるいは演劇の社会学へと結びつく広義の演劇論の特徴を持っていない。

エヴレイノフはこの演劇論で、演劇は自然のままの条件下では成立しえず、一定の条件下においてのみ——ウルトラ・ナチュラリズム演劇にあっても——成立するのだと主張する。その意味で、演劇はかつても今もすべて制約的（ウスローヴヌイ）なのである。

芸術においては、一つの要素が他に抜きん出る限りにおいては、すべて条件つき（ウスローヴヌイ）である。芸術家と観客の間には、美的な感受の瞬間に無言の契約が結ばれるのだ。⁽¹⁷⁾

たとえば、劇場に空を持ちこむことは不可能であるのに、カンヴァスに描かれた絵画を空だと観客は喜んで受け取るのであって、そういう条件性（ウスローヴヌスチ）の下に演劇は成立するのである。もし、この無言の契約が成立しないとすれば、演劇は成立しない。それは空に巧みな暗示を与える能力を欠いた舞台美術家の責任か、空をカンヴァスだと眺めていた俳優の責任か、あるいは結局作り物でない本物の空を要求するという美的な鋭敏さを欠いた観客の責任である。

したがって、演劇は完全に条件的である。そしてそこに演劇の魅力がある。そこにこそわれわれにとっての演劇の喜びがある。なぜなら、非常にすぐれた芸術、興味ある芸術は新しい価値を創り出すから。⁽¹⁸⁾

エヴレイノフは、リアリズムから逃れて演劇に真の意義を取り戻す時機が到来したと言う。演劇（劇場）は寺院でも、学校でも、現実の鏡でも、また講壇でもあつてはならず、ただ演劇（劇場）でなければならぬと主張する。演劇はそれ自体で価値ある芸術的な大きさを持ち、あらゆる芸術の総合において自らの美的本質を集中させることが、真の演劇芸術のアルファでありオメガなのである。この性質こそが演劇性であつて、それは、

われわれのヨーロッパ演劇から、かくも長く、不公正に抑圧されていたものである。専門用語としての（演劇性）によつて、私は美的な怪物（デーモン）を、公然たる思想性をもった怪物をほめかしている。それは劇場の建物から遠く離れて存在しており、うつとりとさせる身振りによつて、また美を第一にした言葉によつて、仮説舞台と舞台装置を創り出し、そしてわれわれを必ずや現実の枷から解放して、心軽く、楽しいものにするのである。⁽¹⁹⁾

エヴレイノフは上記のように反リアリズム演劇の立場から、「演劇性」を再発見した。そして、もしリアリズムが二十世紀の演劇に必要とされるならば、このような「演劇的リアリズム」であるべきだと主張した。彼は、「結局、私が理解している意味での演劇性は存在したのであり、いずれにせよはるか昔から高く評価されてきたのだ」としてこれを実際の舞台で証明してみせるために、一九〇七—〇八年と一九一—二二年の二シーズンにわたつて「古代劇場」という演劇的企てを実現させた。演劇性は演劇史的にかつて存在したのみならず、現在も存在するし、また存在しなければならぬのである。そして、彼の演劇性の理論は演劇という境界を自ら逸脱していくのである。

だが、演劇性は舞台の上に、人生の新しい形式の創造に何か他の条件をつける。演劇性なしでは、われわれは生活のコピーを、いずれにせよ日常生活のか象徴的な生活の見本を手にするだけである。だが、芸術の課題は——新しい価値の創造である。私は、人生が舞台から借りてくるだけのものを、舞台は人生から借りてはこない、と主張する。⁽²⁰⁾

こうしてエヴレイノフは彼の演劇論の範囲を舞台から日常生活へと越境ないしは拡大させていくことになる。芸術だけが新しい価値を創造するのではなく、われわれもまた日常生活において絶えず新しい価値を創造しなければならぬし、また、そうすべきなのである。なぜなら、われわれの人生（生活）もまた、劇場（演劇）であるからであって、この一人ひとりのドラマ（演劇）世界がモノドラマだからである。

6

社会学者が提唱した演劇の社会学という研究方法とエヴレイノフの演劇論との接点は、演劇を劇場という枠組から外してみることに容易に見えしうる。エヴレイノフの場合、その演劇論の展開していく方向性は人生・生活（またしても面倒なことにどちらも *life*, ロシア語でも *zhizn'*）の演劇化という形を取った。社会学者の場合は、儀式（性）を手がかりに始められたものの、その方向性はすぐに人間の社会的行動によって織り上げられる社会的行事へと着目は移っていった。儀式から離れていったのは台本（シナリオ）の有無、あらかじめ定められた役割の変更の有無よりも、社会的行事の中に演劇を含みこむことによって、演劇を支配している本質、すなわち演劇性が一層よく見えてくるからであったのではないか。くり返せば、バランディエが「いかなる社会生活の発現も演劇的な土台の上にある」と述べたとき、その演劇的な土台とはエヴレイノフの主張した演劇性のことであつたのが了解される。両者

の根本的な相違は、社会学者が演劇性を社会的な属性であるとするのに対して、エヴレイノフは個々人に本来備わったもの、すなわち演劇的本能の発現であるとしたところだろう。そして、演劇性はすべて一定の条件下において最もよく発現するのであった。

だが、ここでしばらくエヴレイノフの語ることに耳を傾けよう。われわれにはなかなか理解ができかねる論旨が顔を出すからである。ちなみに、現在エヴレイノフをまったく忘れ去られた演劇人としてしまったものが、ほかならぬそのなかなか理解のできかねる論旨だったように思われるからである。まず、演劇性が演劇的本能の発現だという点について、彼はどのように説明しているのか。

エヴレイノフは言う。われわれの人生の少なくとも四分の三は想像的世界の中で費やされることを認識する必要がある。自分のことを集中して考えるチャンスがあると、われわれはすぐさま自らの未来か過去のことを考え始める。なぜなら、正確に言って現在というものは存在しないからだ。現在にあって、人が自らのことを考えるのは、未来においてなすべき行動か、過去においてなした行動のどちらかなのだという。したがって、

人は他人に見られている時のみ「役を演じる」のではない。一人きりで、自分で好きにできる時でさえ「演じ」続ける。それだけでなく、人はそういう時、「役者」であるだけでなく、「劇作家」や「演出家」なのである。⁽²¹⁾

確かに、われわれは一人きりで空想にふけると、自らの過去に取った行動か未来において取ろうとする行動を思い描いている。その意味で、行動における現在はない。なぜ他人に強制されもしていないのに、われわれはそうするかと言え、

われわれの脳の未だ秘密の回路に宿る演劇化という怪物（デーモン）がわれわれを駆り立てて、想像力を刺激⁽²²⁾

するからなのである。

われわれの脳に備わるこの演劇化の機能こそが演劇性であり、その機能は本能というほかないのだという。誰に教えられたものでもなく、また学習によって獲得したものでもなければ、その機能は本能と呼ぶほかないのである。

読者も知っての通り、演劇性は一つの本能であり、そして本能とはすべて説明できないもの、すなわち論理の用語には翻訳できないものなのだ。⁽²³⁾

エヴレイノフが演劇性という用語によって意図していることは、夢がわれわれ自身の創造するドラマであるのと同じように、目覚めていてもわれわれが想像的リアリティのなかで見るドラマがある、それが〈モノドラマ〉なのだということである。そしてこのドラマ（演劇）は劇場という建物も舞台という限定された空間も必要としないのである。

エヴレイノフはシェイクスピアの台詞をもじって、「この世はすべて、人の心が劇場であることを欲するがゆえに、劇場なのだ」とまで言っていた。だが、彼が演劇性という用語でもって意図している範囲（世界）ははるかに広い演劇化というデーモン、すなわち演劇的本能が働いて発現してくる人間の行動は、空想をも含めて、演劇性を帯びているがゆえにすべて演劇なのである。そして演劇性は、人間の変身願望によって現れるさまざまな行動——現在の自分ではなく、未来の別の、望ましい自分になろうとする行動——に如実に見て取られるのである。そして、この本能は人間のみならず、多くの動植物にも観察されるという。

エヴレイノフの演劇的本能説はなかなか魅力的であり、納得させられる側面もあるが軽率に賛成できないのは、彼が演劇性は演劇への意志によって発現するもので、その場合その意志は演劇的本能による、と言いきってしまうからである。先に引用した文のなかで彼も述べていたように、そもそも本能とは何なのかの説明不能なのであって、そ

の有無は現在でも説明不能のまま、「生得的定型行動」などと言い換えられているありさまなのである。かえって、グレゴリー・ベイトソンが述べるように（要約すると）、

それが在る、と仮定すると多くの問題が解決する一つの説明原理で、神も一つの説明原理なのだ。だが、説明原理を説明するものはないんだ。ブラック・ボックスみたいなもの⁽²⁴⁾だ。

本能とは説明不能な説明原理であると不承するしかないのかもしれない。だが、意志は本能ではないし、また遺伝子情報によって発現するものでもない。学習する能力が本能的なものであるとしても、空想や想像を学習する人間もまた存在しないのである。

さらに厄介なのは、演劇性≡演劇的本能の発現は人間の占有物（特権）ではないと彼が主張することである。生命あるものは、動物、植物どちらもおのおの何らかの理由（説明不能のだが）によって演じようとするし、事実演じているのだと、具体的な事例を挙げて解説するのである。しかし、その演じようとする意志は言語によって、その有無を確認することができない。演劇的本能の発現による変化の様態を刻々とたどるか、あるいは変化した後の姿態を観察するしか確認の方法はない。その点で、人間の幼児の遊ぶさまを眺めるのに等しい。

エヴレイノフの演劇的本能説はずいぶん恣意的な断定だと言わざるをえないが、証明の可能不可能とその魅力とは、もちろん別物である。彼の演劇論が魅力的に思えるのは、本能という用語を使って演劇性を生命あるものすべてに存在して当然のこととしたところである。彼は説明原理という用語は使わなかったが、生命あるものはすべて現在の状態から変化しようとするし、また変化すると主張した。この点にベルグソンの生の哲学からの影響が顕著に認められるし、また彼自身、演劇論集の中でベルグソンの哲学に幾度となく言及してもいる。

生命あるものに関することは依然多くの謎を残したままなのであるから、演劇的本能が証明不能であるからといっ

て、エヴレイノフの演劇論を荒唐無稽として否定することもまたできないのである。

7

ここまでエヴレイノフの演劇性の理論と社会学者の演劇の社会学理論とを検討してきて、あるいは前者が人間社会のミクロ（個人）面の演劇性を論じ、後者がマクロ（集団）面を論じているように受け取られたかもしれない。しかし、それはエヴレイノフが人間個々の演劇性から出発し、社会学者が集団の社会的行動から演劇性を論じ始めているからにすぎない。社会学者もつねに個人と集団間の関係を社会的役割行動という述語を用いて、ミクロ面を論じているし、またエヴレイノフも次のように人間の社会的行動における演劇性の要素を指摘しているのである。

われわれの生活のあらゆる分野に、活動のあらゆる領域に演劇性の要素がある。人間の精神的機能を考えてみれば、一見演劇という考えとは無関係に見えながら、ほとんどつねにその中に〈芝居〉(play) や〈見世物〉(show) の種子をみつけることだろう。⁽²⁵⁾

エヴレイノフが約百年前にこれらの演劇論を発表した当時とはちがい（当時はセンセーションを呼び起こしたと伝えられる）、二十一世紀の現在では、生活の演劇化や人生の自己演出という考え方はごく当たり前のこととして受け入れられるようになっていく。

人間の社会的行動による行事の面でも、バランディエは旧ソ連で行われていた赤の広場での祝祭日におけるパレードや示威行進を次のように政治的側面から位置づけるが、

周期的な儀礼において、政治的指導者は、革命の神秘的連続性の護持者となり、革命の永続性の幻想を作り出す

のである。……公の行事のときには、……政治的威力の一切がこの劇場に現出することは疑いない⁽²⁶⁾。

ロシア十月革命後、一九一八年のメーデーから開始された、これらのマス・スペクタクルは後の軍事パレードよりもはるかに演劇的であったし、彼らの用語を用いれば「広場の演劇」であって、そこでは出演者も観客もみな等しく参加者だったのである。そして、これらマス・スペクタクルのうち規模最大にして最も効果的であったのが、一九二〇年十一月七日（新暦）にロシア十月革命三周年を記念して上演された『冬宮奪取』であった。これを総指揮したが、ほかならぬエヴレイノフその人だったのである。

スターリンが政権を掌握して後、恒例化した軍事パレードは逆にエヴレイノフたちが始めたマス・スペクタクルのなれの果ての姿だったと言ってよい。これらのマス・スペクタクルが上演され始めた当時、彼らが範を取ったのがロマン・ロランの民衆演劇論であり、また十八世紀末に起こったフランス革命期の演劇であったことを忘れてはならない。

エヴレイノフがなぜ個々人の想像力の劇場としてのモノドラマに後年閉じこもり、自らを演劇貴族と称するに至ったか、その理由の一端が上に述べた人生（生活）の演劇化思想の衰退、滅亡にあったのである。彼のモノドラマ論はそもそもそうした閉鎖的なものではなく、個々人の想像力が創り出す演劇的世界が一つの上演を媒介にして、融合・一体化することをめざすものであった。

彼に最後に残されたもの（演劇論と言ってもよいが）は、自らが自らのために演じるパフォーマンス＝自分自身のための演劇であった。

公共の演劇も人生の演劇もともに衰退している時代にあつて、演劇の真の貴族に唯一残されているのは、自分自身によって組織された——自分自身のための——パフォーマンスにふけることだ。⁽²⁷⁾

だが、エヴレイノフの最後の演劇論——極私的演劇論——を論じるよりも、パフォーマンスという考え方に着目してみたい。この上演理論こそがエヴレイノフを現代によりみがえらせうる手がかりだからである。

パフォーマンスという用語が、新たに出現したある種の演劇を指す言葉として用いられ始めたのは一九六〇年代後半のことであつたらう。当時はただ単に、演劇上演の伝統と因襲から絶縁した上演形態をもった演劇芸術を言い表す用語として用いられていたようである。したがって、当初（そしておそらくは現在も）パフォーマンスとは何かは定義がしづらいというよりも、ほぼ無意味であつた。パフォーマンスという用語でさし示される内容には、上演も演技も、そして〈それ〉が実行されること自体も含まれていたのである。

現在では、名づけがたい上演形態や上演思想をもったイヴェント（この語もパフォーマンスと同じような意図で用いられるようになってい）を表すのに、当然のように、または安易にパフォーマンスが用いられるようになっていし、またパフォーマンス・アートについての研究書も枚挙に暇がないほど刊行されるようになってい。この種の研究書の嚆矢とも言えるローズリー・ゴールドバーグの『パフォーマンス——未来派から現代まで』によると、パフォーマンスとは大略次のような定義、ではなく意図を持った上演芸術をさしていたようである。

パフォーマンスは、大衆に直接訴えかける一つの方法であると同時に、観客に芸術の観念および、それと文化の関係を再検討させるべく、衝撃を与える方法でもあつた。この理由によって、パフォーマンスの根底はつねに無政府的であつた。さらに、その本質上、パフォーマンスは芸術家による生きた芸術（ライブ・アート）である、という単純な言明以上の正確あるいは安易な定義を受けつけない。どんなに厳密な定義も、パフォーマンスそのものもつ可能性を即座に否定することにならう。⁽²⁸⁾

ゴールドバーグは、芸術家たちが単にボヘミアンとしての奇行と自由奔放な生き方を目立たせる手法としてパフォーマンスを利用したのではなく、形式あるいはコンセプト上の発想を活性化する方法としてパフォーマンスを考へてきたのだ、と解釈する。したがって、パフォーマンス・アーティストたちとは芸術の各分野で伝統との関係を断つことをめざした「前衛の前衛」だったことになる。だが、ゴールドバーグが二十世紀前半のパフォーマンスの出発点として、未来派、ロシアのカフェ、ダダ、シュールレアリスム、バウハウスと横一線に並べて芸術の前衛の論じていくとき、私は不思議な感慨にとらわれる。特に、ロシアにおいては、カフェ〈野良犬〉でのロシア未来派のパフォーマンスが最初の試みだと述べられているところに、である。

一九一三年にペテルブルグに開場した〈野良犬〉は確かに前衛芸術家のたまり場となった地下クラブで（テアトル・カバレットと彼らは称した）、未来派の詩人たちや立体派の画家たちが通常の芸術形式ではない、異例の形式で芸術の可能性を試してみせるのが、いわば呼び物の店であったが、カフェと呼ぼうがクラブと呼ぼうが、その本質は一八八一年にパリのモンマルトルに開場したキャバレー〈黒猫〉に始まる系譜に連なるものであった。そして、この〈野良犬〉の主宰者ボリス・プローニン（エヴレイノフ）はエヴレイノフをもそのブレーンの一人に招いていたのである。それがなぜであったかが重要である。

今日では未来派の詩人たち、マヤコフスキーやダヴィッド・ブルリユークらの奇矯なパフォーマンスの文脈にのみ結びつけられることの多い〈野良犬〉だが、本来このカフェは一九〇八年から両首都ペテルブルグとモスクワに誕生した芸術キャバレー（テアトル・カバレット）の一つだったのである。そして、ペテルブルグに最初に誕生した〈歪んだ鏡〉という芸術キャバレーと深い関係を持っていた演劇人がエヴレイノフであった。⁽²⁹⁾ いわば、彼はこの分野の先駆者でもあったのである。

ロシアの芸術キャバレーの特徴は、最初から前衛芸術家たちの若き日のパフォーマンスにあったのではなかった。一口に言えば、これらは俳優や演出家たちが、既成の劇場では上演することのできない演技や演出のアイデアを自

由に試すという目的で作られた空間であった。そうした、いわば実験が目的であり、かつめつたに目にするのできない演目が首都の演劇ファンを引きつける呼び物でもあったのである。未来派の詩人たちや立体派の画家たちの今というパフォーマンスはその演目の一部であり、かつ一時的な催しにすぎなかった。芸術キャバレーは彼らのパフォーマンスを支え、実現させた空間だったのである。

パフォーマンスという二十世紀が生んだ新しい芸術ジャンルの検討に戻ろう。前述したゴールドバーグは二〇〇一年に旧著の新訂版を刊行したが、先に引用したパフォーマンスの定義ならぬ紹介が微妙にニュアンスを変えている。パフォーマンスが観客にショックを与えて、彼らの芸術についての考えと、文化との関連を再評価させるだけでなく、彼らの芸術を直接観客のもとに持ちこむ一つの手段であったとする部分は同じだが、続けて次のように語っているのである。

演劇とはちがって、パフォーマンスは芸術家であって、俳優のような存在であることはめつたになく、その内容は伝統的なプロットや物語を追うこと稀である。パフォーマンスは、数分から何時間も続く、一続きのおなじみのジェスチュアあるいは大がかりな視覚的演劇となりうる。それは一回だけ、もしくは幾度かくり返され、前もって準備した台本があったり、なかったり、自発的に即興で行われるか、または何カ月もかけて稽古されて上演されるのである。⁽³⁰⁾

このパフォーマンス紹介の内容の微妙な、あるいは明らかかな変化は、パフォーマンスが決して若い芸術家たちの自然発生的な異議申し立てであるだけではなく、もつと計算されたものでもあったことを認めざるをえなくなったことによるものである。芸術家たちのパフォーマンスを支えた演劇文化というものがあったことを認めたものと見てよい。加えて、パフォーマンスには元から芸術の諸ジャンルの意外な衝突や混合が重要な要素として存在したのである。

それが現在では、コンピュータの活用によって大規模かつ効果的に行われるようになってきていることも関係しているだろう。

ゴールドバーグは二十世紀のパフォーマンスの歴史を次のように要約する。その内容は先に引用したものと大差ないように思われるかもしれないが、パフォーマンスの本質——それがメディアであることを認めた文言が含まれていることが大きな相違なのである。

二十世紀におけるパフォーマンスの歴史は、既成の芸術形式の限界にがまんがなくなり、彼らの芸術を直接大衆のもとに持ちこむことにした芸術家たちによって行われた、任意の、変化きわまりない、無制限のメディアの歴史である。この理由から、その根本はつねにアナキックであった。その本質によって、パフォーマンスは芸術家によるライブ・アートであるという単純な申し立て以上の、正確あるいは安易な定義を許さないものである。どんなに厳密な定義をしても、それはただちにパフォーマンスそれ自体の可能性を無効にしてしまうだろう。⁽³¹⁾

われわれもパフォーマンスとは何かという定義づけはしないことにする。重要なのは、パフォーマンスは変化きわまりない、無制限のメディアだったという一点であって、そしてそれは既成の演劇が二十世紀に入ってもまもなく失ってしまった本質だったということを確認すればよいのである。パフォーマンスを支えた演劇文化のメディア性は、現在では完全にテレビやインターネットに奪われるか、または移ってしまっている。

エヴレイノフはロシアにおけるキャバレー文化の申し子、プロデューサーであり演出家であった。彼自身まるでパフォーマーのように舞台に出ている写真が数枚が残っているが、そのことにはこれ以上ふれないことにする。⁽³²⁾

この節で私が確認したかったことは、スペクタクルとパフォーマンスという、二十世紀が生み出した演劇の新しいジャンルの双方にエヴレイノフが初めから深くかかわった人物であったということだけである。

第3節で、ギルヴィッチが演劇の社会学研究からギャラップやモレノの実験を除外しようとしたことについてふれたとき、私は後者の方法についてはエヴレイノフの演劇論と関連させて扱う必要があると述べた。ギルヴィッチが両者の方向を除外しようとした理由は二つあった。一つは、社会学の実験手段としての演劇から、演劇自体がもつ特別な有効性を奪ってしまうように思われるから、というもので、もう一つは、観察者を参加者に変え、研究と行動を結びつけようとする、というものであった。

前者の演劇自体がもつ特別な有効性とは、社会と演劇の類縁関係の核であった儀式性に伴う、参加者にあらかじめ役割が課せられているということである。モレノのサイコドラマではその役割が変更されるから、というのが後者の理由である。ところが、デュヴィニョーの理論を紹介したときに、彼は社会生活の中の儀式と演劇という二つの領域の間に境界線を引くことはできないのだと述べていたのである。その条件とは、現実生活は実際には多くの予期せぬ役割を生じさせるし、適切だと思われた役割を拒否したり、偽装したり、新しい役割を思いついたりするのに対し、このようなことは演劇にはまったく存在しない、というものであった。デュヴィニョーの意見はギルヴィッチの主張を否定するもののように見える。これは、サイコドラマが社会学的研究のモデルになりうる重要な側面を持つていふことをデュヴィニョーが認めたのに等しい。

だが、ギルヴィッチの意見の要点は「観察者を参加者に変え、研究と行動を結びつけようとする」がゆえに、演劇の社会学的研究とは認められないとするところにあるようだ。では、モレノが開発したサイコドラマとはどのような精神療法であったのか、そもそもそこでは観察者が参加者になるなどということがあるのかどうか、確認してみよう。少々長くなるが『西洋演劇用語辞典』から、サイコドラマの項目を引用してみる。

患者に、劇の状況の中で役割を即興で演じさせる精神療法。劇の過程を監督する人は、患者の状態を認識するために、どのように患者が反応するかを観察する。サイコドラマの目的は、患者が自分自身を理解することでもある。これは、俳優が自己を認識するために、しばしば極端な状態において自分の反応を試す、演劇ワークショップの即興演技に似ている。精神療法におけるサイコドラマと演劇における即興演技は、ともに専門家の指導が必要であるが、前者のみが本来の意味でのサイコドラマである。というのは、公開上演を目指していないからである。³³⁾

サイコドラマが演劇用語辞典の項目の一つに入っているのに、それは演劇における即興演技ではないとわざわざことわらなくてはならないところに、サイコドラマをめぐる討論の難しさが透けて見える。ドラマと名づけられてはいるが、サイコドラマは演劇ではなく、精神療法の一種で、したがって精神医学や臨床心理学の分野に属するものなのである。自分とは異なる架空の人物、一定の条件下にある他人の役を演じると、その言動の中に自分がいかなる精神的条件下に置かれているかが否応なく現れてき、その結果自分自身の理解へ少しずつ近づいていくという療法であると言つてよい。しかし、この療法には、他人の役を演じているはずが、他人と自己とが過度に同一化して患者が恐慌状態に陥る危険性があるために、ドラマのような世界を設定しながらその世界には入らず、その外にいて監督し続ける専門家の存在がつねに必要とされる。

監督者は参加者でないことはもちろん、正確に言えば観察者でもない。観察はするが、彼は治療者（療法士）なのであつて、研究しているわけではない。ギルヴィッチが誤解していたのでなければ、彼がサイコドラマを演劇の社会学的研究と認められない、関心がないと言つたのはまったくよけいな発言だったということになる。

演劇学の立場から言えば、サイコドラマの治療の現場が、往々にして演劇のワークショップのような様相を呈することがあるという点がはなはだ興味深いのである。さらに、ワークショップに参加した者が、指定された状況下のあの役を演じてみることで、今まで気づかなかつた自分自身（多くは表現を阻害していた要因）に気がついて、より一

層自分自身の理解、そして表現の可能性につながることが多いという点も興味深い。現在、サイコドラマの枠組（手法）が演劇教育のカリキュラムに取り入れられている場合があるのも、この理由による。

演劇を従来の演劇という枠組からいったん外してみると、そこに療法的な有効性または可能性が垣間見えてくるのである。だが、演劇を療法とするのではなく（それではサイコドラマになってしまう）、演劇のままに療法的な性質を持たせることは不可能なのか。実は演劇には、紀元前の昔から、この療法的な側面がアリストテレスによって「カタルシス」と名づけられて存在したのである。そして、エヴレイノフはその効果を組みこんだ演劇を作ってみようとしたのである。

演劇の持つカタルシス効果の社会性に着目して研究したのは、デュヴィニョーであった。彼によれば、本来吐き出すことを意味したカタルシスを、アリストテレスは欲望と受苦（情熱）の再現によって生み出された観客への効果を説明するために「浄化」の意に用いたのであった。いわば、悪のイメージを用意することで、われわれを悪から解放することに、演劇の肯定的な価値があると主張するのである。この価値は十八世紀以来、情熱の浄化（*purging of passion*）と呼ばれ、次のように考えられるようになったと言ふ。

演劇の擁護者はみな、悲劇と喜劇とが精神衛生にいかにも有益であるかをわれわれに気づかせるために、この用語（カタルシス—引用者）を用いる。現代では、個人と集団の自発性を解放するために、演劇固有の力を用いるというモレノの考えがこれに似ていなくもない。⁽³⁴⁾

だが、われわれは治療を受けに劇場へ行くわけではない。劇場は病院ではないのである。演劇を享受するために劇場へ行くのであって、演劇を観た後に何らかの浄化効果が認められることがあったにしても、それは偶然の副産物なのである。したがって、演劇が人間の欲望と情熱という自然で自発的な諸性質を生き返らせる場合、演劇はそれを奨

励しているがゆえに非難に値するという反論がくり返されてきたのも事実である。
デュヴィニョーは、だから次のように考えるのは単に愚かなだけなのだと断じる。

情熱の再現がわれわれを情熱から解放しうるのだと。舞台上に演じられた状況は、対立と本物の緊張を再現する傾向があつて、その想像で作りに出された解決は、人生がわれわれに課す完全な人間になるといふ仕事を達成するうえで、それがよりうまく行くのを許すかもしれないと信じて、である。⁽³⁵⁾

半狂乱状態で泣き叫んだり、強烈な感情もしくは情熱を吐き出せば、その瞬間は快いだろうが、そのことでその人間が完全な人間に近づいたわけでもない。逆に、精神状態が落ち着いた後では、自分がそのような状態にあつたことを恥ずかしく感じるのがごく普通の反応であろう。サイコドラマなら、監督者のアフター・ケアが必ず必要になるだろう。治療にしろ、教育にしろ、ワークシヨップにしても事情は同じである。

デュヴィニョーはごく控えめに、カタルシスに社会的効果なるものがあるとすれば、それはデュルケームが言った「その目的は、人間を彼自身の上に置くこと、および、もし彼が彼自身の自発的な衝動に従うだけなら彼が送るであろう生活よりも優れた生活を彼に送らせることである」といふ言葉を引いて、いささか分かりにくい表現ではあるが、次のように言うのである。

私にはこう思われるのだが、〈カタルシス〉が、もしそれが〈カタルシス〉だとして、と同時にそれなしでは演劇の創造もありえず、集団的な種類の精神的創造もありえない現実の対立の〈昇華〉でもあるとすれば、それは未開社会と複雑な社会双方で、祭儀もしくは信仰を一つの目的に固定し、共同体内の参加者の潜在的な力を現実のものとする一つ一つの形式に具体化させることに相似しているのだと。確かに、この創造的な運動は、人間を彼の日常

生活の平凡さや瑣末さから引き離すが、彼の欲求や必要からは引き離さないのである。(中略) 歴史あるいは文明の、ある時代における一つの集団の価値と理想ではないにしても、少なくともこれらの集団の生活の現実の中に埋もれた人間自体に関係する対立と緊張のある具体化された再現である。³⁶⁾

いささか分かりにくい表現ではあるが、ここにエヴレイノフが革命後の一九二一年に行った活動を重ねてみると、私にはデユヴィニョーの意見が納得できるのである。彼の活動とは『最も重要なこと』という題名の戯曲を書いて、仲間に上演してもらったということである。

ロシア十月革命後、政権を奪取したボリシェヴィキは「宗教は阿片である」というマルクスの言葉を掲げて、信教の自由を保証しておきながら、ロシア正教会に対する苛烈な反宗教キャンペーンを始めたのであった。教会や修道院は破壊されるか、倉庫に転用されるか、あるいは無神論博物館にされた。聖職者、修道士の多くは逮捕されて強制労働収容所(修道院が転用された)へ送りこまれるか、あるいは僻遠の地へ逃亡した。宗教という、それまでロシア人たちの社会生活の精神的土台をなしていたものが根こそぎ破壊されたのであった。

エヴレイノフはこうした時代にあつて、社会的弱者をチャリテイ(慈善)俳優による一種の精神療法によって救済するというプロットの戯曲を書いて上演させたのであった。そして、この計画を企画し実行したのが、ほかならぬイエス・キリストの聖霊(パラクレート)であつたのである。演劇が演劇の形態のまま、救済という形のカタルシスを実現できるとすれば、デユヴィニョーがいささか分かりにくく述べた文脈において、この形式しかなかったであろう。パフォーマンスでもスペクタクルでも、こうした意図とテーマをもったイヴェントは一回きりで上演中止を命ぜられたにちがいない。

エヴレイノフの試みが、療法としての演劇という有効性をどれだけ達成したのか今となつては確認しうる資料がない。ただ上演回数がすぐに百回を超えたという事実からして、ロシアの民衆にいかにか受け入れられたか、デユヴィニョー

の表現をくり返せば、「信仰を一つの目的に固定し、共同体の参加者の潜在的な力を現実のものとすることで一つの形式に具体化させること」に成功したのではないかと推測しうるだけである。旧ソ連崩壊後、急激な速さでロシア正教の信仰が復活したことが、逆にエヴレイノフの思想の正しさを証明しているように思われる。

9

エヴレイノフという現在では忘れ去られたに等しい演劇人が発表した演劇論を、従来の演劇という枠組から外して、社会学的に再検討してみるという本研究の意図がどこまで成功しているかは、他に判断を委ねるしかない。わが国でもエヴレイノフの演劇思想は大正期の築地小劇場の時代にさかんに研究され、戯曲も翻訳・上演されて、当時の知識人層にある程度の影響を与えたが、その後はほぼ完全に忘れ去られた。

一九二五年に亡命したエヴレイノフに対して、旧ソ連はその存在の抹殺をもって応えた（そんな人間は存在しなかったことにされた）。だが、旧ソ連崩壊後、エヴレイノフの著作が復刻され始め、二〇〇二年には彼の演劇論が一冊の演劇論集にまとめられて刊行された。ロシア本国でエヴレイノフ再評価の動きが起こっているのか、演劇雑誌にはたまたま彼についての記事や資料や論文が掲載される。

エヴレイノフのような過去の人をわざわざ取り上げて論じてみようとした理由は二つある。一つは、彼の演劇性の理論が演劇学の側から再評価される前に、社会学者や文化人類学者に注目されて論じられたという事実である。彼らはいともたやすく演劇を従来の演劇という枠組から外して研究したが、そうした方法がエヴレイノフの演劇論に対して果たして本当に適切なのか、長いこと疑いを抱いてきたからである。もう一つは、忘れられている間に、現実の社会現象のほうが彼の演劇論を追い越してしまったかのように感じられたことである。

演劇を従来の演劇という枠組から外すことは、演劇学の立場にある者にとってそれほど容易なことではない。社会学者や文化人類学者には研究の枠組としての演劇がそもそも初めからないのだから、彼らにとってそれはきわめて容

易だったはずである。ただし、その代償として、演劇を解体してばらばらにし、都合のよいところだけをつまみ食いして、後は捨てて省みない結果になった。演劇学にとって、彼らの試みは何の刺激にもならず、何の利益ももたらさなかったと言ってよい。

この研究で、ギョルヴィツチとデュヴィニョーの演劇の社会学的研究に着目し、検討しようと思いついたのは、何よりも彼らが演劇を従来の演劇という枠組から外すという大事な作業から取りかかっていたからである。バランディエの論文は政治人類学と彼が呼ぶ研究領域のものであるが、彼はもちろんギョルヴィツチ、デュヴィニョー両者の研究を受け継いで、さらに一九八〇年代までの歴史的、社会的現象に見られる人間の社会的行動における演劇性にまで視野を拡大している。

演劇を従来の演劇という枠組から外すと、デュヴィニョーが行ったように、そこに四つの基本的要素が現れる。これらの要素が劇場芸術としての演劇だけに備わっているものではないことが分かった瞬間に、演劇を社会から隔てていた境界線は拡大もしくは一部消滅して、スペクタクルやプロパガンダやパフォーマンスといった従来まで演劇学研究のまともな研究対象とは認められてこなかった諸ジャンルが、正当な地位をえ始めたのである。

空間は建物としての劇場から、広場、公園、街路、カフェ、キャバレー、美術(博物)館へと拡散し多様化していった。演技者と観客との分離は、その境界が単なる位置関係であることをも止めてしまった。演技者の衣裳も記号やシンボルであるだけではなくなっていた。残った演劇言語の要素だけが旧来のままであるかに見えていたが、パフォーマンスやイベントの場では、もはや台詞という機能さえ持たないようになってしまっている。

演劇を社会学的に研究することは、単に演劇を解体して、演劇とはいま目の前で演じられるライブ・アートにすぎないものにしてしまうだけなのであるか。従来の括弧つきの演劇はすでに過去の遺物になってしまっているのだろうか。

演劇を解体した後に残されていたものが、一つは演劇がメディアであること、あるいはかつてメディアであったと

いうことであつた。もう一つは、いかに境界が拡散または消滅しようと、その名称が変わろうと、そこに演劇性が原理として働いていけば、それは演劇だという確信であつた。そこにこそ、過去の演劇人エヴレイノフの演劇論を再検討する価値があつたように思える。メディアとしての演劇は、二十世紀に入つて映画、ラジオ、そしてテレビ、現在ではインターネットにその機能をほぼ完全に奪われた。だが、演劇性を用いた演劇化の原理が起動しない限り、これらは真の意味でのメディアにはならないのである。

バランデイエが言うように、現代演劇ですら、演劇からメディア機能を奪つた他のメディアを積極的に利用することによって、再びメディアの力を取り戻しつつあるのだ。

あらゆるものの演劇化、したがつて厳密な意味での政治の境界を踏み越えた演劇化こそ、エレクトロニクス社会の特性を成すのである。(中略) こうした可能性のすべてを活用する意志をあらさまに示し、人を面くらわせる行き方をする創作活動の分野が存在する。現代演劇がそれである。⁽³⁷⁾

だが、バランデイエはその著の最後で、「現実はいメージほどの強さをもたないように見える」と恐ろしいことを言う。今や現代では、人々にとっての現実とはエレクトロニクスによつて編集され、誇張され、反復されるイメージにはかならなくなつてゐるのだと。時に暴力的ですらあるメディアのイメージの洪水に対するには、接触を断つ――電源を切るか、あるいは彼の言うように「承認されるか、あるいは少なくとも許容された異議申し立ては、外に出て街頭や、象徴的な徴を帯びた空間で、自前の対抗演劇化を行う。自分なりの現実を表示し、それをおおい隠すイメージに⁽³⁸⁾対置する」しか手はないのである。

エレクトロニクス機器の電源スイッチを切つても、メディアがその間不通になるだけだとすれば、メディアをも動かしている演劇性というデーモンを、われわれも今一度覚醒させるしか対抗する方法はないようである。

第V部

ロシア演劇研究

第16章 ロシア・キャバレー演劇の研究 一九〇八—一九二四

1

第一次世界大戦が終わり、一九二〇年代の初めに、パリやロンドンを訪れた日本の演劇人たちの関心を引いた小さな劇団があった。すでに日本でその評判を聞いていた岩田豊雄や森岩雄、滞仏中の岸田國士らは、是非ともこの劇団の上演を観ておこうと足を運び、帰国後にその観劇記を残している。

ロシア生まれのこの小劇団の名を「蝙蝠座^{こつむりざ}」といい、禿頭で太つちよの陽気な司会者にして主宰者の名をニキータ・パリーエフと云った。

この時代にすでにその名を日本の演劇人たちに知られ、またヨーロッパを訪れた彼らの興味を引いた蝙蝠座とはいったいどのような劇団であったのだろうか。一口に言えば、この劇団は芸術家たちのたまり場・クラブとしてモスクワに始まり、やがてその演目独特の様式を確立させて、演劇芸術の「ジャナル」にまで高めていった劇団だった。日本の演劇人たちの目に触れたのはロシア十月革命のあと亡命し、西欧の各都市で巡業をしていた彼らの姿だったのである。

西欧の諸都市において、芸術ボヘミアンのたまり場になったキャバレーは、一八八一年にパリはモンマルトルに開場したロドルフ・サーリスの「黒猫（シャ・ノワール）」がその始まりとされている。当時パリにいたドイツの芸術ボヘミアンたち（その中にはフランク・ヴェーデキントもいた）は、このキャバレーという上演形態をドイツに伝えた。一九〇〇年には、エルンスト・ウォルツォーゲンがベルリンに「ユーバー・ブレットル（超寄席）」を開場し、

翌年にはマックス・ラインハルトが「響きと煙」を開場した（もつとも、ラインハルトのこの小劇場は数カ月経営されただけだったが）。

これ以後、キャバレーは急速な勢いで東欧へ伝わり、一九〇七年にはプラハとブダペストにキャバレーが誕生した。翌一九〇八年にはロシアに至り、モスクワには「蝙蝠座」を、ペテルブルグには「歪んだ鏡座」というキャバレーを誕生させることになる。

以上は、『キャバレー』という本を著したりサ・アピナネージの説に従った⁽¹⁾までである。だが、ロシアのキャバレーは、年代的に見るとヨーロッパを東に進んだ果てに誕生したかに見えながら、その実ロシア固有の背景の下に胚胎していたのである。

さまざまのジャンルの芸術家たちのたまり場として、来るべき時代の新芸術の土壌を醸成しながら、その繁栄を享受したキャバレーの中で、なぜロシアの一劇団のみがかくも永続的な繁栄を続け、そして演劇のジャンルの中で一つの様式を完成するまでに至ったのか。ちなみに、ロシアにおいてはこのような繁栄を享受したキャバレーは蝙蝠座に限られなかった。

この小論の狙いは、ロシアに誕生したこれらのキャバレーの成立の背景を二十世紀初めに遡って調べながら、この演劇ジャンルが時代の演劇の中で果たしていたと思われる役割とその演目の内容とを掘り起こしてみることである。一つの演劇はそれが属した時代を母として生まれ、母の時代を極めて凝縮した形で体现する。二十世紀初めのロシアのキャバレーの舞台で発揮された諷刺と皮肉とパロディの精神と方法とは、数十年を経て現代演劇のメディアの中によみがえったかと思われるものもある。

しかし、彼らはなぜ、あれほどに性急に、それも深夜、二重人格者のように大劇場の舞台を終えてからこれらのキャバレーに群がって、才能の限りを出しつくそうとしたのだろうか。その理由を探り当てることは、すなわちロシアのキャバレーの全貌を洗い出すことにつながるのである。

一九〇八年、ロシアの両首都モスクワとペテルブルグに三つの深夜キャバレーが誕生した。モスクワに開場したのが、ニキータ・バリーエフとニコライ・タラーソフの経営した「蝙蝠座」で、ペテルブルグに同夜同場所が開場したのが、画家ドブジンスキーの「入り江座」とジナイーダ・ホルムスカヤ、アレクサンドル・クーゲリ夫妻が始めた「歪んだ鏡座」であった。ロシアのキャバレーはこれ以後続々と誕生し、一つの流行のごとき現象を見せることになる。

こうしたキャバレーが出現した要因は、これまで次のように説明されてきた。すなわち、それは一九〇五年の第一次ロシア革命失敗後の反動の時代の産物だった、というものだった。時代の政治的反動の空気が、このような現象を生んだのだというわけである。確かに、歪んだ鏡座の創立者クーゲリ自身が次のように書き残している。

反動の時代は、演劇の衰退を、とりわけ歪んだ鏡のような劇場への撤退を促した。まさにその本質において、歪んだ鏡は懐疑と否定の劇場であった。⁽²⁾

しかしながら、後で見えていくように、この劇場はいかなる面においても政治的ではなかった。むしろ努めて政治的色彩合いを排除しようとしていた。たとえば、この劇場が諷刺と皮肉とパロディの材料を反動の時代の社会に求めているにしても、それは演劇的企て以外の何物でもなかった。

政治的反動は、その出現の時代的要因の一つにすぎなかった。それよりも演劇界自体から出てきた要因のほうがより重要だったようである。それを演劇的反動と呼ぶなら、ロシアのキャバレーは確かに反動の産物でもあった。

ロシア演劇は近代劇の時代を十九世紀の末に迎えた。一八九八年に創設されたモスクワ芸術座の活動がロシアの近

代演劇の始まりであったとすると、この劇場は西欧における独立劇場運動の先達たちがすでにその使命を終えかけていた時期に、その活動を始めたことになる。したがって、近代劇の登場以後、あるいはそれと前後して生まれた西欧の芸術の新思潮は、近代劇とほぼ時を同じくしてロシアへ流れ込むことになった。ロシアにおいては、近代リアリズムと自然主義は、象徴主義と並んで芸術の新潮流として受け入れられたのである。

モスクワ芸術座における、スタニスラフスキーとマイエルホルドの芸術上の対立は、当然起こるべくして起こったのだと言えなくもない。より重要なことは、象徴主義はロシアへ入るや、新時代を渴望しその到来を予測していた芸術家やインテリゲンツィアの間で、神秘主義的な傾向を色濃く帯び出したことである。時代の空気と結びついた象徴主義は、すでに一九〇五年の革命以前に、ロシアの芸術界全体に影響を与える大きな勢力となっていた。象徴主義の名の下で豊かになったのは、特定の一流派ではなく芸術界全体だった。ロシア芸術史の上で、この時期を「銀の時代」と呼ぶのは、そのことをよく物語っている。

演劇界においても、当然象徴主義演劇の実現が求められていた。思想と方法の両面において多くの主張と実験が行われた。後に象徴主義者のグループと行動をともしたブリュースフは、リアリズムを不必要な真実であると否定し、演劇は芸術家が彼の魂の衝動と感覚とを形式化して表現する「意識の様式化」を目ざさねばならないと主張した。また、神秘主義者グループの領袖ヴァチエスラフ・イワーノフは、古代の演劇に範を取り、劇場が神殿となり、舞台は祝祭の場となって、そこに集まった群衆が一つの陶醉に浸るような共同体的演劇こそ、来るべき時代の演劇であると説いた。

だが、演劇界は一九〇五年の革命以前には、象徴主義演劇の実現に成功することができなかった。方法面で象徴主義を追究すべく、マイエルホルドを招いて実験を行おうとしたモスクワ芸術座のポヴァルスカヤ街の演劇スタジオの試みは、事実上スタニスラフスキーとマイエルホルドの意見の対立が原因で挫折していた。

ロシアの象徴主義演劇が初めて実現されるのは、革命失敗後の一九〇六年秋、ペテルブルグのコミッサルジェフス

カヤ劇場において上演された、メイエルホリド演出によるメーテルリンク作『修道女ベアトリス』によってである。ところが、革命失敗の後、象徴主義はその大きな特徴であった神秘主義的な傾向を急速に失っていくことになる。象徴主義演劇はその支えとなっていた思想を根底から崩されていったのである。ロシアにおける象徴主義演劇の達成を悲願とした女優コミッサルジェフスカヤの企ても、わずか一シーズンの成功をかち得ただけで、激しい時代の変化に対応できずに終わった。

演劇界は念願の象徴主義演劇が達成された後、混乱と沈滞に陥っていたのである。時代の演劇を代表する思潮は何一つなくなり、従来の方法は新しい時代の観客に訴える力を失っていた。ロシア演劇は再び新たに革新的な方法を探し求める必要に駆られていた。政治的反動の時代は、そうした意味で、また演劇的反動の時代でもあったのである。

ロシアのキャバレーはちょうどこの時期に生まれた。それは演劇人たちの芸術的な困惑と模索と期待とがごちゃ混ぜになった結果の産物だったようである。いや、それよりも深夜の彼らの行動に即して、こう言ったほうがより適切でもあろうか。彼らは、彼らの演劇生活の裏側で、仕事を忘れて陽気に騒いで楽しみながら、即興によって自由に方法を実験する快楽を求め、そしてそれを享受していたのだ、と。それは彼らの仲間内の演劇（インチームヌイ・テートル）であり、そして彼らが働いていた大劇場に対するカウンター・シアターでもあった。そう説明する以外には、ロシアのキャバレーが誕生のときからあれほどの繁栄を続けたことが納得できないように思われる。

ロシアにおけるキャバレーの誕生は、パリのキャバレー「黒猫」の形態が東に向かう道を取った果てにロシアに入つたとする巨視的観点に立つて見るとともに、ロシアのキャバレー固有の背景に目を止めて、その出自を探ってみる微視的観点をも併せて見ていくことが必要だろう。そうやって初めて、ロシアのキャバレーの独自性がわれわれの前に明らかになるだろうからである。

ロシアのキャバレー演劇は、ふつう蝙蝠座や歪んだ鏡座のような「軽演劇」とか「小形式の演劇」とかいうふうに一括して呼ばれている⁽³⁾。確かにこの二つのキャバレーは、仕事を終えた演劇人や芸術家たちを客として、深夜に酒食を提供しながら、短い演目を巧みな司会でつないで見せる小劇場として始まった。つまり、形態的な類似があったし、また最初期には演目の性格に共通性もあった。しかし、キャバレー劇場として充分経営してゆける見通しが立った時点で、それぞれ異なった方向へ歩み始める。だが、それぞれが歩んだ道を検討する前に、誕生までの経緯を探ってみることにしよう。

「蝙蝠座」の原型は、モスクワ芸術座の座員たちが毎年四旬節に行っていたパーティに求められる。二月半ばからの四旬節の精進期には、宗教上の戒律からロシア人の俳優は舞台上に上がることができなかった。休日同然となったこの期間を利用して、彼らは盛大なお祭りを催すことにした。これが「カプーストニツク」⁽⁴⁾(キャベツ・パーティ)である。精進期で肉類を口にすることができなかったので、キャベツ料理をごちそうにしたわけである。

芸術座の座員たちがほとんど参加したこのパーティは、一九〇二年から本格的に行われた。当時ボジエドムカにあった稽古場の舞台が二つに仕切られ、片方は酒場に、もう片方は即興用の舞台にあてられた。この舞台の上で、スタニスラフスキー、ダンチェンコ、カチャーロフ、モスクヴィンをはじめとして若手俳優にいたるまで、パロディや諷刺、皮肉のきいた寸劇を演じて打ち興じていたのである。

愉快に進められていく演目を見ながら、スタニスラフスキーはなぜ俳優たちがこうしたパーティでは人が変わったように嬉々として動き回り、できるだけ陽気に時間を過ごそうとするのだろうか、と考えていた。そして、彼は次のようなことに思い至った。俳優には、劇場という緊張と神経質な雰囲気の中で仕事をするることによって生じた陰しい感情を解きほぐしてくれる場所が必要なのだ。お茶や酒を飲みながら、芸術上の話をしたり、考えついた方法を即興

的に試してみたり、また和やかな雰囲気の中で陽気に騒いで楽しんだりする場所が必要なのだ、と。

俳優に飲酒を戒め、道徳上の節制を求めたスタニスラフスキーらしい発想だとも言えるだろうか。とにかく、彼は座員のための私的ナイト・クラブを作ること考えついた。彼の心づもりでは、このクラブは所期の目的を十分に達成するはずであった。

最初、このクラブには俳優たちの寄宿舎内のホールが当てられた。だが、このクラブの雰囲気をつねに陽気で活気あるものに保つには、特別の才能が必要だった。

冗談や諷刺や軽演劇の領域の名人であり、その才能がこうした領域では明るく輝いた二人の男の出現が必要だった。⁽⁵⁾

この二人の男とは、一人は言うまでもなくバリーエフであり、もう一人がタラーソフであった。彼らは一九〇六年、芸術座のドイツ巡業の際に、株主として劇団に加わり、⁽⁶⁾それ以後カプーストニツクの幹事、司会役を一手に引き受けていた。生来陽気で人好きのする社交的な人間であったバリーエフにはうってつけの役目だった。

君は本当に道化師だよ。サーカス屋でもない、まさに道化師といったところだね。⁽⁷⁾

これは、マガルシヤツクが伝える、スタニスラフスキーの当時のバリーエフ評であった。芸術座のナイト・クラブで、バリーエフは非凡な司会者として、タラーソフは巧みな軽演劇の作者として、それぞれの才能を開花させることになった。したがって、蝙蝠座の前身はモスクワ芸術座のナイト・クラブであったのだが、やがてこのクラブはバリーエフの手腕の下で独立していくことになる。キャバレー蝙蝠座の誕生である。バリーエフのこうした行動が、スタニ

スラフスキーの心づもりと一致していたものかどうか、彼は自伝の中で、あるとき蝙蝠座は方向転換をした、とさりげなく触れているだけである。

一九〇八年二月二九日に、蝙蝠座はミリユチンスキー横町のペルトツォフ家のこぢんまりとした快適な地下室に誕生の夜を迎えた。誕生日はわざと四年に一度しか祝えないようにしてあったし、小さな舞台の幕にはモスクワ芸術座の紋章の白いかもめの代わりに、黒い蝙蝠が飾られていた。すべてが茶目つ気たつぷりに仕組まれていたのである。

このキャバレーは内部が小さくてなかなか入れてもらえなかったもので、客たちはなおのことここへ来たがった。スタニスラフスキーが予想した以上に俳優たちには歓迎された。彼は、キャバレー誕生当時の印象を次のように記している。

恐らくそれは、できたばかりのこの店の最良の日々であった。そこでは機智と変わった冗談と才気あふれる演目が数珠つなぎになっており、そして才能あふれる人たちの思いがけぬ発見があった。⁽⁸⁾

初期の蝙蝠座には、まだ芸術座のクラブ的な雰囲気濃厚だった。俳優と芸術家しか入場できなかったからである。最初、このキャバレーは非公開の完全に仲間内の施設だったのである。

この年、モスクワ芸術座で上演された『青い鳥』の一場面を、スタニスラフスキーとダンチェンコがチルチルとミチルを演じてパロディにし、満場の喝さいを浴びたし、モスクヴィンはメイエルホリドの当時の新演出をパロディ化して皮肉っていた。⁽⁹⁾

これは当時の劇評家エフロスが伝える蝙蝠座の雰囲気的一端である。バリーエフは冗談や皮肉が織りこまれた小品

やパロディを、巧みな話術で司会をしながらつないだ。彼の司会はこの小劇場の雰囲気そのものだった。

4

「歪んだ鏡座」と「入り江座」が同夜、同じ場所に誕生したことは先に述べた通りである。より正確には、入り江座が十二月六日の夜八時からで、歪んだ鏡座は七日の午前十二時からの開場だった。ペテルブルグはリテイヌイ通りにあった演劇クラブの地下室で、一部の限られた人を客とするキャバレーとして始められた。ペテルブルグの演劇クラブは、当時演劇人たちのサロンというよりは賭博場になり果てていて、管理者がクラブの運営資金調達のために場所を貸した、というのが実情だったようである。

入り江座を組織した画家のドブジンスキーとビリピンは、舞台装置の製作にあたる一方で、メイエルホリドに演目の演出を依頼した。彼らが上演した演目⁽¹⁰⁾は、非常に手の込んだものであったにもかかわらず、芸術的に真面目すぎ、一つ一つの演目が長つたらしかったために、キャバレーという場の雰囲気⁽¹⁰⁾にそぐわず、客の不評を買った。蝙蝠座や歪んだ鏡座のように達者な司会者がいれば、また事情は別であったかもしれないが、入り江座はさんざんの不評のうち一週間後には閉場のやむなきに至った。

当時、軽演劇や民衆演劇の舞台テクニクに関心を募らせていたメイエルホリドにとって、この失敗は腹にすえかねるものであったらしい。閉場の五日後に、彼は自分に同情的であった劇評家のリュボーフィ・グレーヴィチに宛てた手紙の中で、演劇クラブのことをこき下ろし、そして彼自らこの領域で始めてみる決意を次のように伝えている。

仲間内の演劇グループを組織しています。最も直接の課題は、芸術的な見世物小屋（バラガン）⁽¹¹⁾を作ることです。

しかし、メイエルホリドのこの計画は、彼が帝室劇場に俳優兼演出家として招かれたこともあって順調には進まな

かった。実現したのは二年後の「インタルードの家」においてである。

入り江座が芸術的実験的色彩を表に出しすぎて失敗したのとは対照的に、歪んだ鏡座は最初の夜から大好評を受けた。このキャバレーは、開場の日からロシア革命による首都の混乱によって一時閉鎖をよぎなくされるまで、十年間にわたって人気を勝ち得、繁栄を続けることになる。しかしながら、開場までの経緯および創立者のクーゲリ、ホルムスカヤ夫妻のことはあまりよく分かっていない。

劇評家としてのクーゲリは、一八九七年に週刊の演劇雑誌「演劇と芸術」を創刊し、以後一九一八年に終刊になるまで一号の欠もなく編集長を務めたことが記録に残っている。自らの雑誌上で、演劇に対する個人的な好悪をあからさまに表明することで有名であり、権威ある批評家の一人に数えられていた反面、一貫した主張を持つことなく、そのため多くの敵を作った。メイエルホリドもその一人だった。

批評家としてのクーゲリに対する評価は、「美学的問題に対しては、つねにディレッタントであった⁽¹²⁾」という一言につきるだろう。彼が好んだのは、十九世紀のロシア・リアリズムの舞台伝統に則った俳優主導の演劇であつたらしく、演出家が主導権を握って創造した演劇は、これをことごとく批判したと言われる。彼がもっとも攻撃の対象としたのが、スタニスラフスキーとメイエルホリドであつたことを考えると、歪んだ鏡座での演劇のパロディという発想の根は、この演出家嫌いにあつたようである。

明確な演劇観を持たなかつたクーゲリの態度は、その活動の節々で転変した。歪んだ鏡座に没頭していた頃、彼は従来の長つたらしく生気のない演劇形式は機械の発達の世紀には破滅すべき運命にあり、軽演劇は「新しい演劇の到達点であるのみならず、その不可避の未来だ⁽¹³⁾」とも言明した。一見、未来主義者が言ってもおかしくないことを述べながらも、クーゲリの念頭にあつたのが歪んだ鏡座の演目のことだけであつたのは明らかである。

ロシア演劇史の中に、クーゲリの名は幾度も出てくるが、「演劇と芸術」誌の編集長としてメイエルホリドをことあるごとに攻撃したことを除くと、彼の実践的な演劇の仕事のほとんどはエヴレイノフとの協働によるものであつて、

彼の名はいつもエヴレイノフの名の陰に隠れている。現に、歪んだ鏡座の優れた作品として記録されているものの中に、作者の一人であったクーゲリの作は一つもない。スローニムなどは次のように述べて、このキャバレーがさもエヴレイノフの始めた事業でもあったかのように書いて、クーゲリのことは一切無視している。

ロシア人を十年間にわたって楽しませ、またエヴレイノフが熱意と天才をこめて演出した小形式の演劇「歪んだ鏡座」は、彼の最も著しい事業の一つとなった。⁽¹⁴⁾

ロシアの舞台に新しい軽演劇の領域を開拓するという着想はクーゲリのものであったにせよ、それを実際に行動に移したのは、どうやら妻のホルムスカヤのほうだったようである。彼女は女優として一九〇四年から一九〇六年まで、つまりメイエルホリドが招かれるまでコミッサルジェフスカヤ劇場の舞台に立っていた。現役の舞台人として、彼女のほうが先頭に立って劇団を組織したと見るのが妥当だろう。

このように同じ芸術家相手の深夜キャバレーとして始められたとは言いながら、歪んだ鏡座は蝙蝠座とその出自をまったく異にしていた。これを、「演劇と芸術」誌で諷刺と皮肉たつぷりの劇評を書いていたクーゲリが、実際の上演で発揮されたものと解釈することもできよう。事実、歪んだ鏡座は社会や諸芸術にはびこっている古臭い慣習や無意味なことすべてを、諷刺と皮肉とパロディをもって徹底的に揶揄したからである。その意味では、その創造活動は劇団の名に恥じないものだった。歪んだ鏡座が懐疑と否定の演劇であったとクーゲリが言うのは、その点ではまさに当たっているのである。

蝙蝠座と歪んだ鏡座は、ともに一九一〇―一二年の間にもっと広い場所に居を移し、非公開の原則を改めて客席を一般の観客に開放して、商業的に経営されるようになっていく。蝙蝠座からはモスクワ芸術座のクラブまたはスタジオ的な色彩が抜けていき、モスクワっ子たちの人気を呼ぶようになっていった。歪んだ鏡座も毎年、ペテルブルグを

抜け出して各地で巡業を行うようになっていった。

5

入り江座で失敗した後にメイエルホリドが作ったか、ないしは彼が関係したキャバレーは、存続期間が短かったこともあつてか、純粹に仲間内の芸術的クラブとしての性格を失わなかった。

メイエルホリドが作った「インタルドの家」(一九一〇—一九一二年、ペテルブルグ)、モスクワ芸術座演劇スタジオの舞台監督であつたボリス・プローニンの作った「野良犬」(一九二二—一九二五年、ペテルブルグ)、その後を継いだ「喜劇役者の休憩地」(一九二六年、ペトログラード)などは、仕事帰りの芸術家相手の深夜キャバレーではあつたが、蝙蝠座や歪んだ鏡座のように規模を拡大して商業的に経営していくつもりがなかった。

この種のキャバレーの客たちは、上演される演目を楽しむだけでなく、しばしば自分たちや友人たちのために即興で寸劇を演じたり、詩を朗読したりした。室内には前衛的な画家、美術家のデザインが飾られてもいた。彼らはこうした場所で騒いで楽しむ一方で、独創的なアイデアを試してみたり、いろいろな計画を練ったりしていたのである。これらの深夜キャバレーは、スローニムの言うように、「演劇の即興および実験のセンターとして役だつた⁽¹⁵⁾」という側面を確かに持っていた。革命前の時代にこうしたところで育まれた計画や抱負は、革命後一九二四年頃までは芸術界の表面に出てきて、決定的な役割を演じていたのである。

しかしながら、こうした実験センター的なキャバレーは長くても三年ほど続いただけであつた。それにはいくつかの理由がある。メイエルホリドのように、自分の実験センターとしての機能を全うしたと判断して解消してしまつた例もあれば、芸術家たちが集まらなくなって自然消滅した例もある。だが、何よりもいちばんの原因は、商業的に経営していくつもりがなかったことである。

商業的に経営していくことができなかつた理由として、蝙蝠座や歪んだ鏡座にはあつたが、これらのキャバレーに

はなかった要素があげられる。それはすなわち、短い演目をつないで客を存分に楽しませる巧みな司会者がいなかったことだ。蝙蝠座にはバリーエフという類まれな話術の名手がいて客を飽きさせなかったし、歪んだ鏡座には、バリーエフには劣るとはいえ、アレクセーエフとクリフキンという名司会者がいた。実験センター的キャバレーでは、芸術家の客たちがその店の雰囲気醸し出していた。彼らの足が遠のけば、店自体が生彩のないものになるのは当然のことであった。

6

これまでに紹介した六つのキャバレーは、いずれも創設者や創設の経緯が分かっており、またその内容や演目が不十分ながらほぼうかがえるものだけである。この他にもいくつかのキャバレーが誕生したことが記録に残っているが、その内容はよく分からないし、また二流の存在でもあった。それで革命前にできたキャバレーは、先にあげた六例以外は扱わないことにする。

これらのキャバレーを、蝙蝠座、歪んだ鏡座、そしてメイエルホリド系の実験センターの三つに分類したのは、あくまでも便宜的にそうしたまでである。演劇現象として、これらのキャバレーは形態的にも、また時期的にもロシアの演劇史の上では同一の現象に属している。それらは互いに接近し合い、また俳優たちはかなり頻繁に劇団を移り変わりました。

あえて六例のキャバレーを三つに分類したのは、ロシアのキャバレー演劇全体の性格が極めて捉えにくいからである。すでに述べたように、蝙蝠座も歪んだ鏡座も、誕生の約二年後には商業的な施設として独立し、急速に大衆娯楽的な色彩を帯び始める。視点の置き方で個々のキャバレーの性格はさまざまに受け取ることができるのである。蝙蝠座を例に取れば、ロシアの演劇史家ゾロトニツキーは次のように述べて、このキャバレーの実験室的性格を強調している。

もし、ポヴァルスカヤ街のスタジオでの中断された実験を勘定に入れなければ、蝙蝠座はモスクワ芸術座が作った最初のスタジオであった⁽¹⁶⁾。

しかしながら、彼にしても蝙蝠座が文字通りまもなくそこから羽ばたいていったことを認めないわけにはいかないのである。スタニスラフスキーがもくろんだような場としての蝙蝠座を、バリーエフ自身が喜劇的小品と歌と踊りと、そして彼自身の司会からなる独自の企てへと変えていったのであった。そして、先のことになるが、革命後にはヴォードヴィルとオペレッタの劇場へと変質していかなければならなかった。

歪んだ鏡座にしても、一九一〇年にエヴレイノフが、それまでコミッサルジエフスキーと一緒にやっていた陽気劇場の俳優たちを連れてこのキャバレーに加わり、彼の作品を上演するようになる、エヴレイノフ一流の風変わりな形式を追求する実験的性格を帯びはじめ、ちょうど蝙蝠座と反対の方向性を取ることになる。この劇場のことを「ロシア人を十年間にわたって楽しませた」と評価したスローニムもそのことを次のように認めているのである。

⁽¹⁷⁾ この劇場は重要な演劇的企てに発展し、すぐれた俳優、画家、作家がその陽気で生氣あふれる上演と関わりを持った。

歪んだ鏡座は開場当初から、かなり到大衆娯乐的な傾向を持っていた。エヴレイノフが加わらなければ、そうした傾向に埋もれていく可能性をたぶんに持っていたのである。

したがって、キャバレーの三つの分類は、一九一〇年前後にこれらのキャバレーの性格が一応明確に区別されるようになった時点でのものである。そこで、これら三タイプのキャバレー演劇の性格を、その上演内容から探っていく

ことにしたい。

だが、これらのキャバレーの一晚のプログラム上演の模様を復元することはほぼ不可能に近い。プログラムは残っているものもあり、演目の主なものは簡単な内容が分かっており、また観劇記などから上演の雰囲気をしることはできるにせよ、その上演全体をいかにも魅力あるものにした司会者たちの生きた話術の冴えは想像することがはなはだ難しいからである。

7

蝙蝠座というキャバレーがモスクワ芸術座から独立して以後の存在を、どのように性格づけするかにはいくつかの異説がある。スローニムのように、これが短い演目の連続を巧みな司会でつなぐ軽演劇の典型であったとする見解がある。事実、このキャバレーは他のキャバレーに比べて、はるかに洗練された上演の様式を持っていた。また、そのことが蝙蝠座をロシア・キャバレー演劇の中で唯一独特の存在にしているのである。

しかしながら、前に挙げたゾロトニツキーの見解にも多くの真実が含まれている。蝙蝠座は親劇団から独立していったとはいえ、バリーエフは亡命するまでモスクワ芸術座の俳優、演出家たちと縁を切ることなく協力を求めていたからである。そういう意味では、確かに実験室的な機能を果たし続けていたとも言えるのである。

だが、蝙蝠座が当時持っていたであろう魅力は、やはりこれをバリーエフの私的な演劇の企てとして探っていくとき、もつともよく明らかになるように思われる。彼こそは、このキャバレーのシンボルの存在だったからだ。その魅力を一口で言うなら、客好きのする当意即妙の機智の才を持ったバリーエフが舞台と客席はもちろん、ロビーにまで浸透させた愉快で親密な雰囲気だったと言えることができる。彼はつねに演ずる者と観る者との親和を、積極的な接触や交流を心がけていた。あらかじめ演出されたものだったにしろ、彼はしばしば客の俳優を舞台に招いて即興の演目を演じさせた。客もそれを承知していたから、気軽に彼の求めに応じた。蝙蝠座のプログラムの一部は、いつもこう

した客演俳優の「即興」によって構成されていたのである。

バリーエフは洗練された名人芸の短い演目を好んでいた。モスクワ芸術座の若手演出家たちは、よく彼に小品の演出を依頼されていたのである。ヴァフタンゴフは、芸術座に入団してまもない一九一一年の九月に、バリーエフの依頼で「玩具の兵隊さんの行進」を演出した⁽¹⁸⁾。これは大好評を得て、最後までレパトリーに残されることになった。この劇場では、無邪気さと素朴さと、そしてうちとけて演じることが上演の原則であった。蝙蝠座は歪んだ鏡座の皮肉なパロディよりも、洗練された軽快で優美な演目の様式を特長とするようになっていったのである。

この劇場のレパトリーは、第一に歌と踊りによる音楽的小品、第二に客演俳優の「即興」による演目、そして機智に富み冗談あふれるバリーエフの話術もその中の一つだった。いや、バリーエフの司会こそ蝙蝠座のものだったと言つてよい。そのレパトリー自体が、演目の後になり先になりして客を楽しませつつ劇場全体の雰囲気盛り上げていく彼の話術にくるまれた「人形芝居」のごとき観を呈していた。そのことは、今日に知られているいくつかの演目が物語ってくれている。

第一のレパトリーの代表作には、前に出た「玩具の兵隊さんの行進」のほかに「カーチエンカ」、「ご先祖のまなざしの下で」、「よみがえるルボーク」などが知られている。これらは俳優が歌をうたいながら人形そっくりに踊るもので、いずれも四、五分程度の演目だった。「玩具の兵隊さんの行進」は、錫と木でできた兵隊人形のような格好をした俳優たちが自動人形のように行進し、あるときは将棋倒しになりそうになったり、またあるときはいろいろな隊列を組み替えたりして、舞台を歩き回るといったものだった。彼らの滑稽な人形振りの見事さがこの演目の魅力だったのである。

「カーチエンカ」も単純である。カーチエンカという娘が何かの頼みごとを歌でやり取りする。両親が首を横にふると、娘は踊りながら重ねて頼みこむ。ようやく彼女の頼みが聞き入れられると、椅子に座っていた両親が立ち上がり、娘と一緒にクルクル猛烈な勢いで踊り回る。ひとしきり踊ると、娘はピタリと止まり、裾をつまんでおじぎをす

る。それで終わりであった。音楽と歌と踊り、あるいはマイムは見事に洗練されていて調和していたが、それは舞踊ともマイムとも違ったまったく別のものであったと言う。

蝙蝠座では一つひとつの作品が鮮やかなタブローを形づくることが目標とされていた。「よみがえるルポーク」では、民衆版画ルポークの図柄そのままに舞台が作り上げられた。パリで実際にこの劇場の舞台を観た岩田豊雄が賞賛した、ロシアの民衆美術がふんだんに取り入れられた舞台背景は、このタブローを見事に調和したものにするためにバリーエフが特別に画家に依頼して作らせたものだった。

これらの作品はタントモールレスクと呼ばれ、後々まで一座の人気番組となった。手の込んだ舞台背景の前で、俳優が人形のように踊りながら歌うさまをそう呼んだものだろう。演目のすべてに、愉快で人の笑いをさそうような洗練された処理がほどこされていた。このタイプのレパトリイで人気を得たのは、ゲインツとマルシェーワの二女優で、彼女たちの踊りと二重唱はしばらく蝙蝠座の呼び物となっていた。マルシェーワはイサドラ・ダンカンに影響を受けたダンサーで、一九〇八年にはモスクワ芸術座の『青い鳥』で振付を担当していた。

第二のレパトリイについてはほとんど知られていない。主な客演俳優が芸術座の俳優であったことを考えると、これはカプーストニツクから受け継いできた伝統であったと言つてよさそうである。

バリーエフの司会の場は舞台に限られなかった。彼自ら客席に入りこんで客と冗談を言い合ったり、ふざけ合ったりしながら、舞台と客席との交流はおろか、文字通り客との接触を行っていたのである。ゾロトニツキーは、それが「バリーエフの〈超目標〉を成していた¹⁹⁾と述べている。彼が自信をもって客と交流することができたのは、彼が自分の客を十分に信頼することができたからであつたらう。もちろん、ここにはすでに、いわゆる「第四の壁」など存在するはずがなかった。

彼は幕間に、俳優を連れてロビーに姿を現すと、ここでも客と談笑を交わしながら、そこで行われる幕間劇の演目を告げたりした。その点で、バリーエフの行動が環境演劇の先駆的存在であつたと見なすこともできる。²⁰⁾そのような

観客との緊密な接近は、革命後のソ連演劇のいくつかの試みの土台として利用されることになる。

ともかく、蝙蝠座は以上述べてきたようなレパートリーと上演形態でロシア十月革命までの十年間を繁栄とともに享受した。一九一二年の春には、ポリシヨイ・グネズドニコフスキー横町のもっと大きな建物に移り、本格的な軽演劇の劇場に発展した。客席を一般の観客にも開放し、いよいよ商業的に経営し始めることになった。それ以後、この劇場はモスクワの演劇生活に独特の色彩を添えて豊かにしたばかりでなく、モスクワっ子たちの「古き良き時代の思出」を育み続けた。

そこにはすでに初期のパロディや皮肉はなかった。その代わりに、洗練されたいざら好きの冗談あふれる精神が満ちていた。また、ここにはメイエルホリド系のキャバレーに見られたような芸術臭は少しもなかった。蝙蝠座は、その上演の内容において、ロシア・キャバレー演劇の代表であったと同時に、例外でもあったのである。

ところで、バリーエフは司会者という役割だけを演じていたのだろうか。彼が蝙蝠座の舞台に俳優として立ったのは一度だけ、革命後の一九一八年七月に、オペレッタの上演に父親役で出演したきりである。そして、俳優バリーエフはさんざんの不評を買い、二日目からは病気を理由に代役に替えてしまった。それ以後、彼は二度と俳優として舞台に立つことはなかった。おそらく、彼は自分に俳優としての才のないことを身にしみて感じたのであろう。

ロシア十月革命後の戦時共産主義の時代は、政治意識などとは無縁であったバリーエフと蝙蝠座にとっては、表面上の成功とは裏腹に受難の時代だった。ペトログラードに比べて平穩であったモスクワにいたとはいえ、彼は革命に遭遇しても以前のジャンルと縁を切ることなく上演を続けた。蝙蝠座はアカデミー劇場という防護柵の中にも入らず、左翼芸術戦線に加わることもしなかった。ただ、創造面での自由を求めて教育人民委員ルナチャルスキーの尽力を仰ぎ、ようやく半自治的劇場の承認を受けることができた。この資格はレパートリーの選択から上演まで、その劇場の裁量に任すという自由が与えられる一方で、演劇・文学界の各組織からの非難攻撃に対して、これを一切保護しないというものだった。それは、プロレタリア文学・演劇陣営からの攻撃に対して一切の防御力を失うことに等しかった。

結果的には、それが蝙蝠座の不幸の始まりであった。

最初の攻撃はレパトリーに向けられたものだった。タントモーレスクや「即興」による寸劇が「プチブル的である」と非難されて、客足が遠のくような状況の中で、劇場の獨創性を保ちながらレパトリーを改めるには、一幕劇のヴォードヴィルかオペレッタを上演するほかはなかった。そして事実、そちらへ方向転換したのである。

蝙蝠座はその両方で成功を収めた。ヴォードヴィルの成功作としては、一九一八年一月の「散髪屋」、一九一九年一月の「略服」、十二月の「レフ・グレイチ・シニーチキン」などが記録に残っている。オペレッタでは、一九一八年三月の「灯下の婚礼」（オッフエンバッハ作）、七月の「八人の花嫁に一人も花婿がない」（スツペ作）、十月の「くちばしの三つあるカモ」（ジョナス作）などが大好評であった。いずれの作品もこの劇場向きに大胆な脚色がほどこされていた。

蝙蝠座の歴史で初めて、司会者のいない舞台が、一晚の上演が一つの演目で占められる晩が出現した。そこにはすでに、この劇場独特の魅力はなくなっていた。それでも舞台には陽気なユーモアと即興が輝いていた。誰にも文句のつけようのない成功だった。当時、モスクワにそんな劇場は一つとしてなかったからである。

革命後も人気を勝ち得ていた蝙蝠座だったが、イデオロギー的な非難は依然として続いていた。いかなる理由によるものか明らかではないが、バリーエフは一九一八年遅く、劇団を引き連れて当時国内戦の中立地帯であったキエフとオデッサへ巡業に旅立って行った。彼の心中を察するに、おそらく革命前の形で自由にやってみたかったのだろう。しかし、それは亡命のための偵察旅行であったと疑われることになった。

当時キエフには、ペトログラードから多数の演劇人たちが難を逃れて来ていた。その中には、エヴレイノフ、クーゲリを始めとして歪んだ鏡座のメンバーが多くいたのである。

歪んだ鏡座は、自称芸術的パロディと軽演劇の劇場だった。クーゲリはこの劇場を反動の時代の産物と定義したが、しかし、その上演に政治（諷刺）的色彩は一切なかった。反動の時代に政治風刺はタブーだったのである。このキャバレーは、本来、演劇と社会の古臭い無意味な諸慣習に対するパロディを売り物にしていた。その性格は、クーゲリが「演劇と芸術」誌で露骨に示した、同時代の演劇に対する独断的な好悪と、また彼が関係していた諷刺雑誌「サチリコン」の皮肉な態度とが結びついて出来上がった、パロディの劇場としてもっとも良く理解されるように思われる。それは、ロシア象徴主義演劇の試みをパロディ化して徹底的にからかったという点で、まさしく演劇的反動の産物であった。

たとえば、当時ロシアの舞台でさかんに上演されていたアンドレーエフの戯曲に目をつけると、彼の『我が生活の日々』を取り上げ、宗教的神秘性を欠いている点で象徴主義戯曲とは言いがたいこの作品をオペレッタの形式に仕立てて、パロディ化してからかったのだ。また、当時上演禁止処分を受けていたワイルドの『サロメ』を取り上げると、検閲で削除を命じられた部分をすべて踊りに処理して上演し、痛烈なカリカチュアの舞台に作り上げた。特に後者は教会の宗教検閲に対する揶揄嘲笑になっているのだが、これが政府の検閲には引っかけからなかった。その理由をピアースンは次のように説明している。

同時代の社会の欠点や矛盾であると見なしたものに、抑えた諷刺的コメントを加えるその巧妙かつ洗練された題材の処理によって、検閲官の不興を免れたのだ。⁽²¹⁾

しかしながら、初期の歪んだ鏡座の性格を決定したのは、「ヴァンプカー——アフリカの花嫁」と「大公開討論会」

の二作だろう。前者はイタリア・オペラの因襲化された古臭い諸慣習のパロディであり、後者は当時の文学、演劇界の会議や式典のパロディだった。

一九〇九年一月に初演された「ヴァムプカ」は、ヴォルコンスキー公爵が新聞に載せた韻文の諷刺的時評（フェリエトン）を題材にして作られた。これは、ヨーロッパ列強のアフリカにおける植民地政策の陰謀と、それに騙されていく素朴なアフリカ人とを皮肉ったものであったが、歪んだ鏡座はそこに含まれていた植民地主義批判のニュアンスをすべて取り去り、これをオペラ『アイーダ』を元にしたパロディ台本に仕立てて、イタリア・オペラの古臭い慣習を徹底的に笑いものにしたのであった。この上演は受けに受け、一年間に百回の上演を数え、続く十八年間に千回以上の上演に持ちこたえた。この作品は、歪んだ鏡座のみならず、他の同様の企てにとつても、演劇的パロディを作る上での古典的見本となった。

この劇場の、洗練されてはいても意地の悪い皮肉な笑いは、芸術の全領域へ向けられた。そこでは、「演劇の日常の愉快な検閲が、舞台生活の皮肉な夜のコンクールが」、夜ごと心おきなく行われていたのである。

「大公開討論会」は、歪んだ鏡座が創造した独創的な形式だった。その標的は何でもよかった。文学、演劇領域のナンセンスな現象を捉えると、そこへ諷刺という火薬をつめこんで爆発させたのである。

好例を引こう。スミルノフとシチエルバコフの作になる「カ・プルトコーフ追悼・大公開討論会」である。ロシア象徴主義の思想家、作家で探神者であったメレジコフスキーと彼の妻で作家・詩人のギツピウスの名からメジュレピウスという人物を作りだし、これまたメレジコフスキーの論文「キリストと反キリスト」をもじった「プルトコーフと反キリスト」という題の演説を、そのメジュレピウスという架空の人物にさせて、夫妻をからかったのである。さらに言えば、プルトコーフとはアレクセイ・トルストイなど三名の作家が諷刺的文章を発表する際のペンネームで、実在の人物ではなかった。

会議場を模した舞台の上で、架空の人物に皮肉たっぷりのパロディの演説をさせ、神秘主義的象徴主義者の夫妻を

徹底的に嘲弄したのだった。いかにパロディとはいえ、発想、人物、構成の三段階で皮肉の重なり合ったかなり底意地の悪いパロディだった。そこには、一つのパロディが他のパロディと絡み合っていく一種の自乗作用があったという。

こうした演目では、客たちがパロディの元にされたものや人物を熟知しているという条件が必要である。歪んだ鏡座は、パロディや皮肉に即座に反応し、その中身を楽しめるような人々が観客のほとんどであることを念頭に入れて、こうした作品を上演していたのである。当然、観客の層は限られていた。

歪んだ鏡座は一九〇九年春から、ほぼ半年にわたる巡業に出た。モスクワ、キエフ、ハリコフほか各都市で大成功を収めてペテルブルグへ戻ってくると、翌年には演劇クラブの建物を出て、エカチエリンスキー運河通りの新しい劇場に移り、本格的に商業的な経営に乗り出して行った。他の劇場と張り合っていくためには、専属の劇団を整える必要があった。ニコライ・エヴレイノフに協力を求めたのはそのためであったろう。

エヴレイノフは、一九一〇年に、それまでコミッサルジェフスキーと一緒にやっていた「大人になった子供のための陽気劇場」を止め、彼の俳優たちとともにそのレパートリーを持って、歪んだ鏡座に合流した。それは、エヴレイノフにとっても、それまでの企てをさらに発展させる上で好都合であったように思われる。彼は、それ以後一九一八年まで、この劇場の首席演出家兼座付作者として活躍し、多くの作品を提供することになる。

それまで、この劇場の常任演出家兼作家がニコライ・ウルヴァンツォフであったところから、クーゲリは彼の演出家たちを「二人のニコライ聖者」と冗談めかして呼んでいた。この二人のニコライが書いた戯曲は、事実この劇場のレパートリーの大半を占めたし、またほとんど彼ら二人で演出していたのである。

エヴレイノフが加わった後、劇場のポスターに彼のことやフォンファネツリ博士と宣伝された。おそらく、ダペルトウツト博士ことメイエルホリドと張り合わせるつもりだったのであろう。同名の人物が劇場の舞台に登場させたが、しかし、この名前はライヴァルほどにはロシア演劇史に残ることにはならなかった。

彼が参加した後、歪んだ鏡座の演劇的パロディは一定の形式を確立した。それと同時に、彼が唱え、また書いた「モノドラマ」は、この劇場で上演されただけでなく、俳優にとってはそれを演じることが彼らのモノドラマの実現にもなっていたという。

エヴレイノフの演劇的パロディの最良の見本は、彼が一九二二年に書いた『検察官（演出家たちの道化芝居）』である。この戯曲は、ゴゴリ原作の『検察官』の第一幕冒頭（町に都から検察官がやってきた）と最後の部分（偽物だった、本物がやってきた）をくっつけて一場面とし、それをそれぞれ、（1）古典主義的演出、（2）スタニスラフスキー式自然主義的演出、（3）ラインハルト式怪奇主義的演出、（4）クレイグ式神秘主義的演出、（5）サイレント映画的演出、の五通りに演出してみせるというものである。諷刺が露骨な非難と受け取られないように、誰それ式演出とされ、また作中で言及されるそれぞれの演出家は、架空の名前の彼らの弟子ということになっていた。

エヴレイノフは歪んだ鏡座の座付主任という役の人物にこう言わせている。これは古典戯曲を五通りの異なった演出法によって上演し、それによって五つの異なった脚本を得て、昨今の脚本不足を解消するための競争演出である、と。そして、後四者では、原作戯曲と見分けがつかなくなることにないように、最初に古典主義的演出をお目につけ、さらに幕の上がる前に各演出の意図と根拠をご説明申し上げるとまで、皮肉たつぷりにからかっているのである。実際、ト書きには、それぞれの演出がそれと見て分かるようにとく強調するようにとの指示が書きこまれている。また、装置転換のための幕間には、笑いと諷刺という役が登場して、踊りによる無言劇まで演じることになっているのである。

それぞれの演出における、役の人物はすべて同一の俳優が演じた。市長はフェーニン、妻アンナ・アンドレーエヴナはホルムスカヤ、娘マリヤ・アントーノヴナはヤローツカヤ、判事リヤープキン・チャープキンはアンチモノフ、笑いはホーヴァンスカヤ、諷刺はジェイカルハーンワ、座付主任はポドゴルヌイであった。

すべての演出が嘲笑されたのだが、とりわけモスクワ芸術座がもの笑いの種にされた。芸術座嫌いのクーゲリ以上

に、エヴレイノフはすべての演劇革新者を諷刺の標的にしたのである。ところが、不思議な現象が起こった。この作品は、同時代の演劇革新を嘲笑するという形式を採っていたにもかかわらず、座付主任の口上そのままに、これが新しい演劇革新の方法であるかのように受け取られる傾向が生じたのだった。

ともあれ、エヴレイノフのこの作品の形式は、その後十年にわたって同種の上演の模範とされ、無数に模倣されることになった。

歪んだ鏡座の皮肉な笑いは徐々に洗練され、一種独特の意味合いを持ち始めるようになった。エヴレイノフの力によって、単なる演劇的反動では片づけられない傾向が生まれたのである。今世紀初めのロシア演劇の新たな自己実現となるはずであった象徴主義演劇は、一九〇五年の革命失敗の後、その特徴であった神秘主義的傾向をすっかり失って崩壊したかに見えた。しかし、エヴレイノフの手で、それは一種の実存的傾向とでも呼びたいような意味合いを帯び始める。演劇的反動の時代の混乱と模索の中に生まれたキャバレーは、確かに新たな方法の探究という役割を果たしていたのである。

そうした作品では、歪ませることと歪んでいることが分かちがたく結びつき、皮肉な笑いを笑ううちに観る者をゾクつとさせるものが確かに含まれるようになっていた。その実例を『コヴァリョーフ少佐の夢』とエヴレイノフのモノドラマ『魂の舞台裏』（邦訳題名『心の劇場』）に見てみよう。

一九一五年十月に上演された『コヴァリョーフ少佐の夢』は、ゴーゴリの中編小説『鼻』の脚色である（脚色ジェーイチ、装置アンネンコフ、演出ウルヴァンツォフ）。原作をいくつかのエピソードから成る脚本に改作したこの作品では、鼻（НОС）を逆さ読みにした夢（СОН）がキー・ワードにされた。

鼻を失くすという、いわば己の社会的名誉を失うにひとしい状況に陥ったコヴァリョーフ少佐が、悪夢の中でのみ経験しうるような、冷たい霧が立ちこめ、足下を無慈悲な風がさらっていくようなペテルブルグの橋のたもとで、夜な夜な己の鼻を待ち伏せて対決する。果たして鼻が現れるかという不安、彼の心中で絶え間なく続く動揺、彼が鼻を

失つてから激しく求める自己確認、そして、いささか唐突で楽天的な結果から成るエピソードが、熱にうかされたように脈動するテンポで演じられた。それはまさに、鼻を失ったことで眠り（これがCOHの第一の意味）を、つまり一切の社会的名誉を失いかけて、悪夢のごとき夜のペテルブルグの迷路をさまよい歩く、コヴァリョーフ少佐の滑稽な姿を笑う作品になっていた。物語は奇怪かつ空想的でありながら、鼻を探してうるつき回る彼の姿には、奇妙なりアリテイがあつた。この種の脚色は歪んだ鏡座お手のものであつた。

エヴレイノフが彼のモノドラマの理論を舞台に実現した二作目が、一九一二年の『魂の舞台裏で』（装置アンネンコフ、演出エヴレイノフ）だつた。（モノドラマ一作目は、一九一〇年の『愛の芝居』である。）

この作品の内容はすでに紹介したので繰り返さないが、簡単にその構造を説明すると、舞台は実質的には心の内部そのものの舞台でありながら、形の上では魂の舞台裏なのである。われわれが目にする人間の姿が表舞台であるとするれば、この作品の舞台はまさしく魂の舞台裏にほかならなかつた。かくしてメタファーの上での舞台裏が、観る者にとつては心の内部そのものの舞台となり、そこで個人の内部における精神的登場人物たちが相争うことになる。精神的登場人物たちの葛藤は、こうしたメタファーの作用によって、実際には目で見ることができないものが眼前で葛藤を繰り広げるといふ、転倒した滑稽な現実化を現出させることになつた。

マーティン・エスリンがこの作品を、サミュエル・ベケットの『勝負の終わり』の最後の場面と興味深い類似性を持つていて、不条理劇の一先駆であると思はされたことはすでに紹介した通りである。

エヴレイノフはその美学上の形式の実験を、さらにさまざまな方向へと発展させて行つた。彼のその形式とは、風変わりでグロテスクなスタイルにほかならなかつた。彼が歪んだ鏡座のために書いて上演した戯曲には、他に『そういう女』、『現代のコロンビーナ』、『スター学校』、『笑いの調理場』、『第四の壁』などがある。これらの作品は、革命後ネップの時代に歪んだ鏡座が復活されると、復活上演されることになつた。それを見ても、これらの作品がこの劇場の財産にひとしいものであつたことが理解できるだろう。

歪んだ鏡座は十月革命の到来まで、ペテルブルグ、ペトログラードでその演劇生活を繁栄のうちに続けた。革命勃発後、この劇場は活動を停止し、クーゲリを始めとして主要なメンバーはキエフへ難を逃れて行く。一九一八年に入ると、キエフは演劇人たちの一大避難地の様相を呈した。その年の暮れには、蝙蝠座が劇団ごとこの地にやってきた。かくしてキエフは、戦時共産主義の時代を通じて、多種多様の演劇的企てとその成功を目撃することになる。キャバレー劇場もいくつか誕生したが、その中ではネップ期の繁栄を一身に集めた「片眼のジミー」が最も重要だろう。このキャバレーについてはもう少し後で触れることになる。

9

軽演劇の領域におけるメイエルホリドの活動は、「入り江座」での失敗の約二年後、一九一〇年十月にガレールナヤ通りに開場した「インタルドの家」にようやく実を結んだ。それは小形式の演劇における彼自身の最初にして最後の試みであった。この領域での彼の仕事は、彼の演劇生活の裏側における演出の実験として企てられていた。過去の時代の演劇のコンヴェンションの研究を通して、その技法から現代の舞台へ応用しうるものを取り出すという目的から外れてはいなかったのである。

彼の意気込みが強かったにもかかわらず、インタルドの家の開場が遅れたのは、これが彼の実験の一環にすぎなかったためであろうと思われる。事実、一九一〇年四月に、彼はヴァチエスラフ・イワーノフ家の客間を利用した、「塔」(バーシニヤ)と呼ばれた私設劇場で、そうした実験的な上演を行っているからだ。カルデロンの『十字架崇拜』を採りあげたメイエルホリドは、十三世紀のシエナという作者の指示を無視し、彼言うところのプリミティヴな演劇というテーマに則って、自由⁽²³⁾に構成して演出した。彼が目指したのは、「カルデロンの時代のスペインの旅回り劇団による上演の精神を再創造する」ことであった。

過去の時代の演劇に対するメイエルホリドの徹底的な研究は、すでに始まっていたのである。当然、インタルド

の家での活動も、その実験の過程の中に含まれるものだった。したがって、この劇場は深夜キャバレーという形態をとりながらも、いわゆる軽演劇が主目的ではなく、彼の実験センターという傾向のほうが強かったのである。何よりも、そこは深夜キャバレー通例の地下室ではなく、普通の劇場を改装したものだ。本舞台と同じ高さの小さな前舞台が客席に張り出していて、階段でつながれていた。その形態は、彼がコミッサルジェフスカヤ劇場で実現しようとして果たせなかった劇場プランそのままである。ただ、座席の列がレストラン式のテーブルと椅子に代えられていただけであった。

だが、演劇の二重生活を送っていたメイエルホリドにそれだけの準備をする余裕はなかった。ボリス・ブローニンという熱烈な信奉者がいて、彼を支配人に起用して準備一切をやらせていたのであった。ブローニンは、モスクワ芸術座の俳優学校の生徒であった頃、演劇スタジオ設立のために招かれたメイエルホリドと出会い、彼の助手に採用された後、彼に心酔し、以後十月革命まで影のように彼につき従うことになる。

インタルードの家における演目は、喜劇的小品、パントマイム、そして音楽会と呼ばれたレパトリーから成っていた。喜劇的小品には、ズノースコロポフスキー作『変身した王子』、クルイロフ作『狂った一家』、ギプシマン作『黒と白——黒人の悲劇』などが記録に残っている。パントマイムでは、ドビュッシー作『恋人たち』やシュニツラー原作の『コロンビーナのスカーフ』（装置・衣裳サプノーフ、音楽クズミン）が知られている。後者はメイエルホリドのコメディア・デラルテ研究の成果と言えよう。とはいえ、それはコメディア・デラルテそのままの復活ではもちろんなかったし、また原作の『ピエレッタのヴェール』とはほとんど似ていなかった。

ブローニンはその目的について次のように述べている。

しばしばパントマイムと結びつけられている、飽き飽きするような甘ったるさを取り除き、そしてホフマン風の冷やかなグロテスクを作りだすこと。⁽²⁴⁾

原作の三場を十四の短いエピソードに分解し、それぞれの気分をやつぎばやに切り替えて行くその演出は、形式においても内容においても一九〇六年の『見世物小屋』の演出の延長線上に位置するものだった。冷やかなグロテスクとたたみかけていくエピソードの連続は、その後のメイエルホリドの演出すべてを支配していくことになる。

演出全体のリズムは、大頭で片眼の無気味な指揮者が、これまた奇怪な顔をした四人の楽士を操って奏でさせる音楽に支配されていた。

アルレッキーンとの婚礼を明日に控えているコロンビーナは浮気にも自分を熱愛しているピエロと一夜を過ごす。彼女がピエロを愛していると偽りの誓いをする、ピエロは彼女と一緒に死ぬことを約束させて、先に毒を飲んで死ぬ。後を追う勇気のないコロンビーナは、おそろしくなって婚礼の舞踏場へ逃げて行く。彼女を待ちかねていた客たちが舞踏会を始め、カドリールを踊っていると、ピエロのひらひらする白い袖が窓越しに見える。楽団が演奏する急速調のポルカに合わせて、ホフマン風の奇怪な客たちが悪夢のごとく踊り狂う。コロンビーナの恐怖もそれにつれて高まり、もはやこらえることができなくなって、ピエロの下へ走って行く。彼女の後をつけたアルレッキーンは、彼女の不実を悟ると、ピエロの死体のそばに彼女を残して部屋に鍵をかける。コロンビーナは、その牢獄と死体から空しく逃れようとするが果たせず、徐々に狂気に陥っていく。彼女は熱に浮かされたように踊り狂ったあげく、終に毒をあおってピエロのそばに倒れて息絶える。二人の死体が発見されると、楽団の指揮者は、あたかも彼が悲劇を操っていたことが発覚したかのように、客席をテーブルや椅子を倒しながら一目散に扉めがけて逃げて行く。

以上が上演のあらすじであるが、この中に演出家は彼のコメディア・テラルテ研究の成果と、それまで開発してきた技法のほとんどを織りこんだ。そのことは、彼の革命前の最後の作品である、レールモントフ作『仮面舞踏会』の演出と比較してみれば明らかである。また、この演出では、ホフマン的な人物造形の上で、サプノーフの装置、衣裳、メイクアップのグロテスクに負うところが大きかった。メイエルホリドが彼のデザインに多くの靈感を得ていたこと

は、ほとんどの研究者の認めるところである。ブローンは、その精神において、「サプノーフ以上にメイエルホリドのグロテスク理解に近かった美術家は他にいなかった」と記している⁽²⁵⁾。

コロンビーナ役は、ホーヴァンスカヤとゲインツがダブル・キャストで演じた。すでにお分かりのように、この劇場が閉鎖されると、ホーヴァンスカヤは歪んだ鏡座へ、ゲインツは蝙蝠座へと移り、それぞれ人気女優となることになった。

音楽会と呼ばれた演目は、作曲家で詩人であったクズミンが作った滑稽な歌を、ギプシマンやニコライ・ペトロフといった俳優が歌ったとしか分かっていない。芸術座出身のペトロフは、当時アレクサンドリンスキー劇場の演出助手をしており、上演がはねてから、コーリヤ・ピョートルと名を変えてこの舞台に立って司会者や俳優をしていた。彼とギプシマンは筋金入りのメイエルホリド信者と見なされていた。この作品で指揮者を演じたギプシマンは、コミッサルジェフスカヤ劇場当時からメイエルホリドに重宝がられ、『見世物小屋』では第一の神秘家を演じたほか、いつも彼の演出における主要な俳優であり続けた。彼は演出家の後を追って、コミッサルジェフスカヤ劇場を止めた後、一時歪んだ鏡座に加わり、そしてインタルドの家の開場とともにメイエルホリドの下に舞い戻ったのである。

しかしながら、インタルドの家はまたしても失敗であった。「洗練された教養あるペテルブルグの観客が一息つきにくる⁽²⁶⁾」はずだったのが、客席はいつもガラガラだった。ゾロトニツキーはその理由を、「益もない形式ばったペテルブルグには、このインタルドの家は……明らかに不必要だったのだ」としている⁽²⁷⁾が、メイエルホリドにはキャバレー演劇という形式の本質、陽気に楽しんで騒ぐ場所というものがついに理解できなかったのではなかったか。

以後、メイエルホリドはブローニンの依頼で演出することはあったにせよ、自ら進んでこの領域へ入ってくることはなかった。一九一三年からは、新設した演劇スタジオでの若手俳優の教育と技法の開発という仕事にかかりきるようになる。もちろん、帝室劇場の俳優兼演出家という表の顔の裏側で。

一九一一年も末、プローニン⁽²⁸⁾は文学、芸術のエリートのための私的なクラブを作ろうと地下室を物色していた。彼は、エヴレイノフ、アレクセイ・トルストイ、スジェイキンら九人のメンバーから成る「私的演劇協会」を率いて、何かまったく新しいものをペテルブルグに誕生させようとしていたのである。その願望は明らかにモンマルトルの原型「黒猫」を念頭に置いていた。蝙蝠座にも歪んだ鏡座にも似ていないものを、彼らは創ろうとしていたのである。

インタルードの家が一九一二年に閉鎖されたため、この西欧タイプの深夜キャバレー「野良犬」は、その後を継いだ格好になったが、しかし、もともとはまったく違った発想の下に創られたものだった。このキャバレーは、前衛芸術家とボヘミアンたちが集まる私的な地下クラブとして始められたのである。それは、蝙蝠座の洗練された様式からも、歪んだ鏡座の皮肉なグロテスクからも離れていた。

野良犬は実に多くの芸術家たちのたまり場となった。演出家、俳優はもちろん、マヤコフスキー、アフマトワ、マンデリシュタム、バリモント、ブロークらの詩人たち、ジャーギレフ（ディアギレフ）、フォーキンらバレエ・リュスのメンバーたちも顔を出した。ヴァフタンゴフ始めモスクワ芸術座の人間も顔を見せた。そして、インタルードの家に集まっていた芸術家たちはほとんどそのまま野良犬に移ってきていたのである。

野良犬は、短時間だけ開場するまったく芸術的な、また非商業的な企てと受け取られていた。そこは、インタルードの家とはまた違った意味で、さまざまなジャンルの芸術の実験センターとして機能していたのである。その性格をピアースンは次のように述べる。

銀の時代の絶頂期において、芸術的探究の最高のものすべてが真の統合へと一つに混じり合ったのは「野良犬」⁽²⁸⁾においてであった。

最初、このキャバレーはその存在形態において、蝙蝠座や歪んだ鏡座と競合する立場にはなかった。野良犬は、その純粋な芸術的企てという形態と併せて、あらゆるジャンルの芸術家たちを集めたという点で、ロシア・キャバレー演劇の中では例外的存在であり、むしろ西欧の諸都市のキャバレーによく似ていた。その組織者たちがパリはモンマルトルのキャバレー黒猫を意識していたことを考えれば、ヨーロッパのキャバレーが東へ伝播した果てにロシアにたどり着いたのは、この野良犬においてであつたと見たほうがいい。なぜなら、これまで見てきたように、ロシアのキャバレーは形態的な一致を最初は見せていたにせよ、すぐにそれを独自の様式を持った軽演劇の企てへと変えて行き、かつそれを永続させようと試みたからである。それに対して、ヨーロッパのキャバレーは、みな一種の前衛的混沌を特徴としていたし、また概して短命であつたからである。

野良犬の組織者たちが発足時に決めた原則は、「⁽²⁹⁾その文化的資格の疑わしいと思われた範囲の人間は、これをできる限り入場を断つて、地下クラブの独自性を守ること」であつたと言う。だが、都市ペテルブルグには、その「文化的資格」を手に入れるために法外な金額の入場料を支払ってでもこのキャバレーへ通いたいと願う、成金やブルジョワが大勢いたのである。彼らは、芸術界の有名人士と交際するという名誉を得るために、金を惜しまなかつた。やがて、プローニンは仲間の反対を押し切つて、こうした人間たちを（もちろん、法外な値段をふっかけて）入場させるようになった。それと同時に、このキャバレーから芸術的純粋さは消え始め、商業的なやり方に嫌気のさした芸術家たちの足が遠のき始めていく。

この地下クラブが一九一五年には閉場されることになった裏には、そうした事情が確かにあつたのだろう。だが、その初期には、そこを実験の創造的雰囲気を満たしていたこともまた事実である。プローニンはメイエルホリドのインスピレーションの代弁者だつた。野良犬の最良の時代には、確かにそこへ、メイエルホリドの創造精神のいくばくかが流れこんでいたはずである。このキャバレーをあえてメイエルホリド系のキャバレーに含めたのは、そうした理

由による。

一九一六年四月に、野良犬の後を継いで誕生した「喜劇役者の休憩地」については、もう語るべきことはあまりない。メイエルホリドはプロニンに頼まれて、その開場記念に『コロンビーナのスカーフ』を再演したが、彼はこの種の演劇には完全に興味を失っていた。そこには、サブノーフもクズミンもギブシマンもいなかった。舞台を占めていたのは、エヴレイノフと彼のメンバーたちであった。エヴレイノフはまったく奇妙なほどに、この領域の演劇にのみめりこんでいたのである。

だが、商業的な空気がすっかり地下室を満たしていた。かつての仲間内の親密さはもう消え失せていた。芸術家たちは次々とここを見捨てていった。それでも、この劇場は革命後の一九一九年まで存続することになる。それがいかなる理由によるものだったのか、今日では明らかでない。

11

蝙蝠座と歪んだ鏡座は、革命前のロシア・キャバレー演劇の時代をそれぞれの方向において享受し、そのレパートリーをますます洗練させて行つた。メイエルホリドがインタルドの家で実験した技法を彼のスタジオに持ちこんで、この領域から離れて行つた後は、この二つのキャバレーは名実ともにロシア・キャバレー演劇を支える二つの大きな柱であり続けた。今日では名前だけが知られているその他のキャバレーの多くは、先述した三つのタイプのいずれかに属していたのである⁽³⁰⁾。

だが、一九一七年の革命はすでに目前に迫っていた。革命の勃発とともに騒乱状態に陥つたペトログラードでは、多くの演劇人たちは活動を停止し、国内戦時代の中立地帯キエフへと難を逃れて行つた。しかし、キャバレー演劇だけについて言えば、消滅した歪んだ鏡座の肩代わりをするかのように開場していたキャバレーが存在した。その名をユーモラスに「ビ・バ・ボ」と言った。創立者の名をコンスタンチン・マルジャーノフと言つた。

国内戦と戦時共産主義の時代からネツプ（新経済政策）の時代にかけてのロシア・キャバレー演劇を見ていくには、われわれは視点を一つ増やして、モスクワ・ペトログラード・キエフを結ばなければならないのである。

「ビ・バ・ボ」は一九一七年一月に、ペトログラードのパサージュ劇場の小宮殿と呼ばれた地下室に開場した。奇異に思われるかも知れないが、ロシア・キャバレー演劇は蝙蝠座と歪んだ鏡座の全盛期を過ぎて、ロシア史上もつとも不穏な時期であった一九一七—一九一九年に二度目の流行を始める。そして、この時代を生きのびたキャバレーは、一九二一年から始まるネツプの時代にその頂点に達することになる。ついでに言えば、その絶頂期がロシア・キャバレー演劇の最期でもあった。

しかしながら、革命の勃発とボリシェヴィキの権力掌握、それに続く激しい国内戦と他政党との苛酷な権力闘争が展開され、加えて西欧諸国および日本までもが軍隊を進出させていたこの極めて不穏な時代に、こうしたブルジョワ的な深夜キャバレーがいくつか誕生して、しかも成功していたことは驚くべきことである。おそらく、彼らはソビエト政府が長続きするものとは思っていなかったのだろう。事実、一九一九年にこれらのキャバレーをペトログラードから追い出した原因は、ソビエト政府の抑圧ではなく、食糧や燃料や電力の絶対的な欠乏だった。

この時期に誕生したキャバレーは、「ビ・バ・ボ」の他にペトログラードでは、「ペトルーシカ」、「グロテスク」、「シユールイ・ムルイ」、「現代劇場」などが、モスクワでは、「文化と娯楽」、「スフエーラ」、「道化」などの名前が伝わっている。これらの中で注目すべきキャバレーはビ・バ・ボだけと言ってよい。それは、このキャバレーがキエフに逃れて後、「片眼のジミー」と改称して再組織され、ネツプ期の繁栄を代表する劇場となったからでもあるが、またその他のキャバレーの演目が今日でいうエロとグロに終始していて、見るべきところがないからでもある。ゾロトニツキーが伝えるところのその演目の題名は、「箱詰めの新婦」、「夜の女」、「キスの芸術」、「ナポレオンの寝台」といったものばかりである。こうした演目を上演するキャバレーが、ソビエトの初期には娯楽と気晴らしの施設として持てはやされていたのだろう。

「ビ・バ・ボ」はグルジア人の演出家マルジャーノフ、詩人のニコライ・アグニーフツェフ、それまで歪んだ鏡座の俳優、司会者であったクリフキン、オペレッタの女優タマーラを中心とする演劇人の小グループによって創られていた。

この劇場は先行した深夜キャバレーの特徴をすべて備えていた。つまり、首都の洗練された教養ある常連観客を相手にして、酒食を提供しながら、諷刺を織り混ぜた小形式の演目のレパトリイで彼らを楽しませていたのである。当時、この企ては蝙蝠座と歪んだ鏡座両者の性質を併せもったキャバレーとして歓迎された。そして事実、その演目の性格は、両者の特色を折衷したものであることができた。

アグニーフツェフは諷刺雑誌「サチリコン」の同人で、彼が書く皮肉たっぷりの韻文詩はすでに首都の読者にはおなじみであった。彼はそれらを戯曲化したり、滑稽なインタルドや短篇戯曲を書いたりして、ビ・バ・ボのためのプログラムのほとんどを準備した。以後、彼は小形式の演劇ジャンルの多産な作家として活動していくことになる。アグニーフツェフの作品をクリフキンが司会し、演じるということでは、これは明らかに歪んだ鏡座の演目の流れをくむものだった。

その一方で、蝙蝠座の主要な演目であった歌の演目がビ・バ・ボ流にアレンジされて上演された。この演目は「ザイツェフ兄弟の合唱隊」と呼ばれたもので、当時の社会に見られたナンセンスな人物の諸類型に扮した俳優たちが、何役もかねて合唱隊を作って歌い、それらの人物を戯画化したのである。ピアースンは、それが「ソビエト生活の外にはみ出す過去の人間を」⁽³¹⁾パロディ化したというアレクセイエフの言を引いているが、どうであろうか。というのも、ビ・バ・ボはその性格において、革命前のロシア・キャバレー演劇の伝統に連なっており、その範囲から出ることはなかったように思われるからである。後に述べるように、ソビエト政府の芸術政策がこうした軽演劇の劇場に対してさまざまな面で統制を加え始めるのは一九二〇年代に入ってからであり、その時代にはビ・バ・ボはすでにペトログラードを離れていたからである。

この劇場の演出家であったマルジャーノフは、演出家としてよりも、むしろプロデューサーとしての才能に優れていたようである。彼の名もロシア演劇史の中にたびたび登場するが、クーゲリとは違い、その才能を存分に発揮することができた。それにもかかわらず、彼の野心はいつも自分の事業よりも大きすぎ、そのため自らの企てを一年と持続させることができなかった。総合演劇の達成を夢見ていた彼は、革命前にいくつかの注目すべき演劇の企てを興しておきながら、事業はことごとく破産を繰り返した。彼は自分の仕事を単一の演劇ジャンルに制限することに満足できなかったのである。始終、破産を繰り返していたマルジャーノフを失望から救ったのは、演劇に対する彼の飽くことを知らない意志だった。ちなみに、メイエルホリドへの幻滅から一度は演劇を捨てようとしたタイーロフを説得して、演劇界へ復帰させたのも彼であった。

一九一九年初めに、ビ・バ・ボは前に述べたような理由でキエフへ逃れ、ここに留まっていた間に「片眼のジミー」と改称した。

当時キエフは、コサツクの首領（ゲトマン）が支配していたが、続く数カ月間にこの都市の軍事的支配権は、敵対する勢力間で幾度も揺れ動いた。にもかかわらず、理由は明らかではないが、キエフに集まってきた演劇人たちは彼らの演劇活動を妨害されずに続けることができた。そのためこの都市は、演劇人たちの一大避難地の観を呈し、短期間ではあったものの小形式の演劇のジャンルにおいていくつかの成功を収めたのだった。

こうしてキエフにはいくつかの軽演劇の劇場が誕生した。ビ・バ・ボ（片眼のジミー）のほかに、歪んだ鏡座のアレクセーエフによるグロテスクとボンチルトマシエフスキーのインタルドの家があった。グロテスクは『ヴァムプカ』を、インタルドの家は『コロンビーナのスカーフ』を復活させて上演した。また、エヴレイノフは「芸術小劇場」を組織して、自作の『陽気な死』と『スチョーピクとマニューロチカ』、『音楽のしかめっ面』といった演目上演していた。さらに、モスクワからはバリーエフが蝙蝠座を引き連れて移ってきていた。

ビ・バ・ボが一九一九年に片眼のジミーと改称し、それ以後キエフ、トビリシ、ロストフなどの都市に留まってい

た間の活動はほとんど分かっていない。なかなか首都へ戻ってこなかったことを考慮に入れると、この劇場の「方向性」がその立場次第で、はなはだしく変動したため⁽³²⁾であったと見なしてもいいようである。当時、アグニーフツェフは国外で仕事をしていたし、マルジャーノフは一九二〇年にはペトログラードへ戻って行ったため、片眼のジミーは明確な態度を決めかねたまま、それまでの演目を持って各地を巡業していたものだろう。

片眼のジミーが、結局はモスクワのかつて蝙蝠座が活動していた地下室に居を定め、ネップ期の演劇的繁栄を一身に集めるのは、一九二二年も後半になってからである。これ以後、このキャバレーは時事的なヴァラエティやレヴューの演劇を開発し、ソ連の大衆娯楽（エストラーダ）ジャンルの探究に大きな影響を与えることになる。

だが、モスクワやペトログラードの軽演劇の劇場の状況は、ソビエト政府の演劇政策によってすでに様相を一変させていた。「片眼のジミー」と「跛のジョー」が登場する以前の両首都の演劇状況を検討しないと、これらのキャバレーが繁栄を享受した原因は十分には理解できないのである。

12

ボリシェヴィキによるソビエト政府は、新体制を樹立したものの、国内戦やメンシェヴィキおよび左翼社会革命党（エスエル）との権力闘争のために、革命後二年間は満足な芸術政策を実施することができなかった。それが具体的に実施され始めるのは、国内戦が終結に向かい、ボリシェヴィキの一党独裁が確立される一九二〇年に入ってからである。

政府の芸術政策は、革命前からの芸術アヴァンギャルドたちが革命を受け入れて、教育人民委員会へ参画するようになってから、急速に実施され始めた。プロレタリア陣営も一九二〇年にプロレトクリト（プロレタリア文化団体）がレーニンに批判を受けてから弱体化して行った。ネップ期を通してソビエト政府の芸術政策はアヴァンギャルドたちとラップ（ロシア・プロレタリア作家協会）との闘争に象徴されるように、一定の方向性を見いだせなかった。

ある。

芸術政策は、まず諸施設の統廃合とその再編成から着手された。演劇界では、劇場の国有化とそれに伴う個人の興行事業の撤廃、そして諸劇場の政治的区分が厳格に実行された。軽演劇の分野では、一九二〇年二月にはモスクワの十四のキャバレーが、三月にはペトログラードの七つのキャバレーが閉鎖された。これらのキャバレーで活動していた演劇人たちは、後にモスクワとレニングラードに創設される革命諷刺劇場へと流れこんでいくことになる。

さらに、諸劇場をアカデミー劇場と左翼芸術戦線の二グループに再編成し、このどちらにも属することを望まない劇場には半自治的劇場の定款を与え、その代わり一切の保護と国家助成を打ち切った。これらの半自治的劇場には運営の独立を認めた上で厳しい監視を課し、加えてレパトリイの思想性の面から激しい攻撃が加えられた。すでに見てきたように、その典型的な例が蝙蝠座であった。

ところが、教育人民委員ルナチャルスキーはこうした一連の政策が断行された後で、諷刺的なレビューやヴァラエティの劇場の設立を提唱したのである。それが彼の予定の上での行動であったのか、それともアヴァンギャルドたちの暴走に歯止めをかけるための苦肉の策であったのか、定かではない。彼がそれを提唱した論文「笑おう」⁽³³⁾も、同じ一九二〇年三月に発表されているからである。

ともあれ、苛酷な演劇政策の断行によって、軽演劇のジャンルの活力は一気に失せた。アヴァンギャルドたちが始めた諷刺劇場やスタジオの上演は、新しいプロレタリアの観客には歓迎されないことがじきに判明した。新しいタイプの諷刺的レビューもヴァラエティの舞台もすぐには生まれなかったのである。ロシア・キャバレー演劇が息を吹き返し、最後の繁栄を迎えるのは、一九二一年に始められたネップによって演劇政策が緩和されてからである。

もっとも、それ以前に新しいタイプの軽演劇の劇場が誕生していなかったわけではない。一九一八年の九月には、消滅した歪んだ鏡座の俳優であったミハイル・ラズムヌイは「ラズムヌイ劇場」を組織して、新しいタイプの軽演劇の企てに乗り出していた。この劇場のレパトリイは、「全体的に諷刺はあまり持っていなかったが、早くも革

命的であった」という。ところが、開場二カ月目に新聞雑誌は、「近い将来に……メロドラマと人民のための戯曲を上演するような劇場」を、この劇場に強要し始めた。ラズームヌイは方針を変更して、要望に応えるべく努めたが、承認を得ることができずにまもなく劇場は閉鎖されてしまった。

こうして、一九二〇年には両首都から二十一年のキャバレーが姿を消していた。ネップの時代が始まる前に、ロシアの軽演劇の世界は潰滅に近い状態に陥っていたのである。

13

蝙蝠座は革命後もキエフで相変わらず繁栄を続けていた。しかし、キエフからなかなか戻ってこなかった。それが、バリーエフの亡命のための偵察旅行であると疑われたことは、前に触れた通りである。

ところで、一九二〇年の三月には、バリーエフが亡命を決意する直接の原因になったと思われる事件が起きている。これは、独立を望む劇場への抑圧がいかに行われていたかを知る上で興味深い。同年三月十三日に、モスクワで演出家のサーニンが中心となって、蝙蝠座の十二周年を祝う集まりと上演が行われた。当然、バリーエフはこの祝賀会にかけつけ、昔の蝙蝠座をなつかしむ人々と一緒に騒ぎ、上演は延々深夜二時にまでおよんだ。バリーエフの態度に対して、当局は彼を三昼夜拘留した上で罰金を科した。レパトリイの思想性に対する間断のない攻撃に、ただでさえ辟易していた彼にとって、それは亡命を決意させるに十分な事件であったろう。その後まもなく、彼は劇団の一部を連れて国外へ脱出し、当時パリにいたモスクワ芸術座の後を追うようにして、そこに向かったのである。

モスクワに残ったメンバーたちは、一九二〇年の十一月に蝙蝠座を別に組織し、レパトリイを修正して、そのシーズンの上演を始めた。劇団の上演は、イデオロギー的には一時は評価されたそうであるが、結局周囲の現実合致することができなかったのだろう、一九二二年の春には抑圧されて、劇団は解散した。

一九二一年から二二年にかけて、ネツプ期のロシア・キャバレー演劇を代表する二つのキャバレーが両首都で活動を開始した。ペトログラードはマルジャーノフの「跛のジョー」、モスクワはクリフキンとアレクセーエフの「片眼のジミー」である。

片眼のジミーがロストフに滞留していた一九二二年に、ペトログラードに戻っていたマルジャーノフは、以前ラズームヌイ劇場があつたイタリヤンスカヤ通りのパラス劇場で、一挙に三種類の演劇的企てを開始した。一つは、タマールを主役にしたオペレッタの上演、もう一つは、古典喜劇をミュージカル仕立てで演出した上演、そして最後に、劇場の地下室に開いたのが跛のジョーであつた。彼はこれら三つの企てを併せて「コミック・オペラ」と称していた。

跛のジョーと片眼のジミーは、その身体的不具とアングロ・アメリカ的名前を組み合わせた名称の類似以上に共通するところを持っていた。前者が後者から枝分かれしたものであつたと見ることも可能であるし、「また、ジョーがジミーの一時的な肩代わりであつたかもしれない。……なぜなら、ジミーがこの時期ロストフで別個に上演を続けていたかどうかは確かではない⁽³⁴⁾」からでもある。

ともあれ、跛のジョーは一九二一年に開場した。狭苦しい地下室で、装備は貧弱であり、食食用テーブルも満足になく、前列の座席の背に付けた板が給仕板の代わりであつた。そういった当時の物資の欠乏による制約が多くあつたにもかかわらず、マルジャーノフは変化に富んだ多種多様なプログラムを提供した。アグニーフツェフ、アルゴ、ムサールらの作になる「一分間の強力ドラマ」と呼ばれた寸劇やファルス、歪んだ鏡座のスタイルによるパロディ、オペラ・ブッフなどが上演された一方で、カメンスキーの『カムシカ河』などの未来派の作家たちの作品の脚色上演があつた。さらに、歪んだ鏡座で有名になった歌曲をタマールやソローキンが歌った。したがって、跛のジョーは、歪んだ鏡座の伝統を受け継ぎ、これを当時の時代に合うようにしたものと同判断してよいように思われる。レパトリ

の中でよく知られているアルゴ作の『四つの見解』は、グリボエードフの『知恵の悲しみ』の結末を、それに米、仏、独、英風の四つのヴァリアントを加えて上演したもので、様式上から見て、エヴレイノフの『検察官（演出家たちの道化芝居）』を模倣したものであることは明らかである。

また、マルジャーノフは仮名を使って作詞し、跛のジョー合唱隊のための歌を用意した。この種の演目もまたピ・バ・ボで盛んに上演されたものの流れをくんでいる。

いまだ困難な時代であったにもかかわらず、跛のジョーは人気を集めた。ところが、皮肉なことに、「ネツプへの移行による独立採算制と国家助成の廃止によって」⁽³⁵⁾、マルジャーノフはまたも破産してしまったのだ。この後、彼はペトログラードを離れて生地グルジアに帰り、演出家として仕事をするようになって、彼の四年間にわたったキャバレーでの活動も終止符を打つことになった。

ちょうど跛のジョーが消滅した一九二二年の末頃に、マルジャーノフに代わって片眼のジミーを主宰していたフォードル・クリフキンは、首都に戻ってくるための建物を借りる交渉をしにペトログラードへ出てきていた。彼は一九二二年の四旬節の頃からシーズンを開始する予定でいたらしいのだが、ここでは適当な建物を見つけないことができず、結局落ち着いたのはモスクワであった。

再組織された片眼のジミーは、モスクワの夏の劇場に居を定め、五月十三日に開場した。跛のジョーのメンバーがこの劇場に加わったということも十分に考えられる。

演目は全部で十八組あったジミアードと呼ばれたプログラムが、それぞれ一、二週間替わりで舞台にかけられた。ピアースンは典型的なジミアードのプログラムを次のように紹介している。

ジミアードは、歪んだ鏡座によって確立された構成に一致した、五つか六つの短い戯曲、小品、ヴァラエティの演目から成っていた。⁽³⁶⁾

事実、この劇場は歪んだ鏡座の演目を復活上演することによって、この夏のシーズンに成功を収めたのであった。『ヴァムプカ』を始めとして、ウルヴァンツォフやジナイーダ・チェツフィらの作品が加えられて、レパトリーを強化した。また、俳優のアンチモノフとアレクセーエフは、ここで作者としての才能を発揮して行くことになる。司会はクリフキンとキエフのグロテスクをたたくで新たに加わったアレクセーエフが分担して受け持っていた。

演目の一部は、劇団内部の作家たちがクリジイ（片眼のジミーのロシア語名クリヴォイ・ジミーの短縮形）の名で創作していた。ビ・バ・ボや跛のジョーでおなじみの合唱隊の演目もクリジイの名で作詞されていた。それらには、「片眼のジミーの歌」、「黒人の牧歌」、「サロンの合唱団」などがあつたが、特に最初の歌は一夜の幕開けに出演者全員で歌うのが慣例であつたという。

この劇場がいかにも歪んだ鏡座の方法に依拠していたかは、アレクセーエフ作、演出の『結婚』を見れば明らかである。ゴーゴリの戯曲『結婚』がエヴレイノフの『検察官（演出家たちの道化芝居）』式に料理されているのだ。

この作品は、主人公ポドコロヨシンが従僕のステパンに婚礼の支度をさせながら、結婚を逡巡する場面を取り出し、これを、（１）スタニスラフスキーの自然主義的様式、（２）タイーロフのエキゾチックな様式、（３）ロシアの地方劇場の素人っぽいバレスク、（４）メイエルホルドの構成主義的様式、の四種類に演出して見せるものだった。特にメイエルホルド式演出の場合は、同年に上演された、彼の『堂々たるコキユ』の演出に用いられた構成主義舞台装置に似た装置まで用意していたのである。この作品では、続くシーズンの間に演出の種類が十種にまで増えたのだと言ふ。

エヴレイノフの作品と同様に、アレクセーエフは司会者として舞台上に立ち、それぞれのパロディに先立って、その演出原理を冗談たっぷりに紹介したのである。

この夏のシーズンの間に、片眼のジミーは歪んだ鏡座の系統に連なるレパトリーによって、確実に固定客をつか

んだ。つまり、この劇場は革命前のロシア・キャバレー演劇の最良の部分の直接に受け継いだ存在として歓迎されたのである。この劇場が歪んだ鏡座から受け継いだものは、何よりもその「歪んでいること」と「歪ませること」とが分かちがたく結びついたロシア特有の諷刺精神だった。

ところが、この劇場は切符売り上げの点で極めて有利であったにもかかわらず、古い題材と方法に固執せずに、進んで同時代の現象に目を向け、それを諷刺の対象にしようとした。ネップの時代が生んだ成金や一部の特権階級の姿をパロディや諷刺の題材とすることによって、この劇場は同時代の社会の諸価値を鋭く反映することになったのである。

この劇場のレパトリイに対する当時の批評家の反応は、まさに賛否両論だった。これが時代遅れなロシア生活のばかげた残滓であり、雰囲気すべてが革命前のものであるものから、後は新しい思想を吹きこまれた若い作者たちの登場を待つばかりであると期待まじりで歓迎するものまで、いろいろであった。だが、この劇場は将来へ向かう重大な岐路に立たされていたのである。

そして、実際に片眼のジミーは新旧双方から活力を導入した。若い俳優が加わり始め、また諷刺雑誌「赤い毒舌家」出身のソ連の作家たちによる諷刺的作品を多く採りあげた一方で、革命前のキャバレーのメンバーたちをも多く迎え入れたのである。こうした巧妙なやり方をしたからこそ、この劇場はネップ期の繁栄を享受することができたのだ。

大成功を勝ち得た夏のシーズンの後、片眼のジミーは、以前蝙蝠座が活動していた建物に移り、早くも十月五日には冬のシーズンを開幕した。キエフから引き上げてきた旧キャバレーの有能な俳優、振付師、デザイナーを迎えて内容の充実を図った。レパトリイの幅も一挙に広がった。ラズムヌイは管理部長の地位につき、歪んだ鏡座の女優であったホーヴァンスカヤも新メンバーに加わった。彼女は歪んだ鏡座で呼び物の一つになっていた、得意の踊りによる演目を復活させ、『ワルツの四つのターン』という作品で人気を呼んだ。これは、彼女がタイプの異なる想像上

の四人の男性パートナーと順番にワルツを踊るさまを見せるもので、彼女は巧みなマイムで架空のパートナーたちに実在感を与え、それによっておのおのの社会的地位が観客に分かるように諷刺したのである。

こうして片眼のジミーは、今や歪んだ鏡座の最良の部分と、蝙蝠座の優れた部分とを併せ持つようになっていた。それは、前者の諷刺とパロディへの嗜好であり、また後者の演目の洗練された様式であった。この劇場は、革命前の二つの優れたキャバレーの伝統を統合することを、その芸術上の目標にしたもののように思われる。

だが、演目の上で片眼のジミーにインスピレーションと影響を与え続けたのは、やはりアグニーフツェフとエヴレイノフという二人の作家だった。アグニーフツェフは一九二〇年前後からベルリンで仕事をしていたが、その間この劇場のために書きためていた作品を携えて、一九二三年に復帰した。彼の帰国が歓迎されたという事実から見ると、彼は国外滞在中もこの劇場と連絡を保っていたものと考えられる。

エヴレイノフは、実はアグニーフツェフの不在という損失を埋めるべく招かれている。彼自身、最新作『最も重要なこと』がペトロログラードで初演されて成功していたし、また「かなりの時間を演劇の起源と歴史についての著作の執筆にさいていた」⁽³⁷⁾ので、片眼のジミーでの仕事は、一時的なものと考えていたのである。

エヴレイノフは管理部長ラズムヌイに頼んで、夫人同伴の三カ月の国外旅行のための旅券を手に入れてくれることを条件に⁽³⁸⁾、一九二二年から二三年の冬のシーズンに限って協力することになった。彼の仕事は、自作の一幕劇のうち成功した五本を演出して、それを含めた一つのジミアータを構成することだった。その五本には、『魂の舞台裏』、『そういう女』、『現代のコロンビーナ』、『国際洒落コンクール』が含まれていた。いずれも時代に合うようにエヴレイノフによって改作されていた。

だが、エヴレイノフを招いたことは、片眼のジミーにとっては、レパトリーを豊富にして観客に歓迎された代わり、正しい路線から外れ、所期の方向に進んでいないとの批判を受けることになった。貴族の生まれで、学者であり、根っからのブルジョワと見なされていた彼を招いたことは、ソビエト社会に合致した新しいタイプのキャバレー

の誕生として歓迎されていたこの劇場にとって、まことに致命的なことだったのである。

ソ連の批評家たちは、革命前のキャバレー演劇の洗練された技巧を持ちつつも、プロレタリアート化された社会諷刺という難題を性急に要求し続けていた。たとえ改作されていたにしろ、エヴレイノフの戯曲の上演が新しい観客には難解であると非難されるのは当然であった。

結局、片眼のジミーは社会主義社会という新しい社会に一致する民衆的な諷刺劇場としてソ連に定着することに失敗した。当初は、プロレタリアの観客を考慮に入れ、プロレタリア出身の作家をも起用していたにもかかわらず、この劇場は次第に同時代の社会から離れていき、洗練された観客にその魅力を限定するという方向へ逆行していったのだ。歪んだ鏡座と蝙蝠座出身の俳優たちが主要メンバーであったこの劇場にとっては、それはむしろ、ロシア・キャバレー演劇の末裔として自然な欲求であったとも言えるだろう。この劇場は、歪曲と洗練という、二つの先行したキャバレーの魅力の結合に集中しすぎて、同時代の社会の（そして当局の）要求と齟齬をきたしてしまったのであった。一九二三年のシーズン終了後のこの劇場については、詳しく分かっていない。

15

翌一九二四年、レーニンが死亡した。その後、重大な政治的、社会的な変化が表面に現れ始めた。劇場の統廃合と個人の興行事業が再び制限され始めた。片眼のジミーは閉鎖され、そして政府公認のより大規模なモスクワ諷刺劇場を創設する際の母胎となることになった。彼らは、この新しい事業に積極的に力を貸し、その膨大な経験を注ぎこんだ。

片眼のジミーは本質的にネップ期の一劇場であったし、またネップが始まったからこそ開花しえたキャバレーであった。⁽³⁹⁾ネップがなかったなら、ロシア・キャバレー演劇の伝統は抑圧されて、とっくに消滅していたであろう。したがって、この劇場の終焉は、その直接の伝統の断絶を意味するものだった。

モスクワ諷刺劇場は、一九二四年の十月一日に開場した。それ以前のいくつかのキャバレーがこの劇場へ統合された。その時点で、十六年にわたったロシア・キャバレー演劇の歴史が、少なくとも一つの演劇の時代が終わった。とはいえ、この演劇ジャンルの蓄積された技法と技巧とが完全に消滅したという意味ではない。

この劇場には、革命前のキャバレーの時代から活動を続けていた演劇人たちが多く合流した。クリフキン、フェーニン、ヘンキン、アレクセーエフ、ヤローツカヤ、ホーヴァンスカヤ、アンチモノフ、ラズームヌイなど、すでに本稿でも幾度か登場した人々が主要メンバーであった。さらに、モスクワ諷刺劇場と改称、改組されたにしろ、劇場は当初はそれまで片眼のジミーが使っていた地下室がそのまま使用されたのである。マヤコフスキー広場の大劇場を本拠とするのは、少し後のことである。

それにもかかわらず、ロシア・キャバレー演劇の一つの時代が終わったと判断するには理由がある。それは軽演劇（ミニアチューラ）という言葉が持っていたいくつかの性質にかかわることである。この言葉は、小形式の演目を、またはそれを上演することを指し示すだけでなく、革命前のキャバレー演劇とその内容を指す言葉でもあった。つまり、軽演劇とは、非常に限られた主として首都の教養ある洗練された観客を相手に演じられた、私的な（最初は仲間内の）演劇的企てとその様式を意味していたのである。

おそらく一九二四年以後は、軽演劇とはそうした過去の「ブルジョワ演劇文化」の一ジャンルを指す言葉へと意味を変えた。現在、キャバレー演劇はサーカスや奇術までをも含むエストラーダという語の範疇に入れられており、もはやミニアチューラとは呼ばれていない。したがって、キャバレー演劇はそれ自身独立した演劇の一ジャンルとしては存在しないことになったのである。

演目自体にしても、革命後に創刊された「赤い毒舌家」や「クロコジール」などの諷刺雑誌から出てきたプロレタリア出身の作家たちによる作品にほとんど取って代わられた。まだ劇作家も満足に育っていなかった時期に、「ソビエトの喜劇作家は、当時生まれたばかりであったとはいえ、すでに登場して」いたのである。明らかに、モスクワ諷

刺劇場は革命前からのキャバレーとは異なる独自の新しい道を探し始めていた。

また、この劇場が相手にすべき観客も、それまでの限られた人々から、広くプロレタリアを含む観客へと変化した。これもキャバレー演劇が同じ上演の性質を持ち続けることを不可能にした大きな要因だった。つまり、モスクワ諷刺劇場はミアチュエーラの領域を捨て、エストラーダの隊列に加わることによって、その地位を確立したのである。

以上のような理由から、一九〇八年から一九二四年までをロシア・キャバレー演劇の時代として区切ることにした。この時代に培われた技巧と方法は、その後、労働者青年劇場（トラム）やシーニヤヤ・ブルーザ（青い服劇団）へと受け継がれて行く。そこには、再びメイエルホリドの弟子たちが顔を出すことになるだろう。しかし、そのことに触れるにはまた別個の視点が必要になる。

16

最後に、亡命後のバリーエフと彼の蝙蝠座について一言しておこう。この劇団はパリでは Chauve-Souris と、ロンドンとニューヨークでは The Bat と呼ばれて人気を集め、ロシアの小形式の演劇を広く紹介して観客を楽しませた。このスラヴ的な機智と洗練された様式を持った劇団は、欧米の首都の演劇界へ新鮮な空気を送りこんだ。パリにおけるこの劇団の上演についての観劇記を読むと、蝙蝠座は完全に革命前の上演形態に戻って、西欧の観客を楽しませたようである。⁴¹ただし、かつての親密な雰囲気は望むべくもなかった。

亡命者を無視する、あるいは無視せざるをえないソ連時代の演劇史家ゾロトニツキーは、バリーエフのその後について、次のように冷やかに記しているだけである。

バリーエフはブロークンな英語で司会をし、そして、もちろんはなはだ平凡なアメリカ人の観客を笑わせたのだ。……（彼は）ニューヨークで財産を蓄えたが、一九二九年の恐慌のときに破産し、……他国で孤独と困窮のう

ちに死亡した。⁽⁴²⁾

バリーエフが初めて蝙蝠座を率いてアメリカ巡業を行ったのは一九二二年、翌年の一月には巡業に訪れていたモスクワ芸術座のスタニスラフスキーとオリガ・クニツペルを劇場に招待している。劇場はブロードウェイにあったセンチュリー劇場のルーフ部に作られたセンチュリー・ルーフという五百人収容の小劇場だった。一九二三年にはいったんパリに戻るが、その後、一九二五、二七、二九、三一年とニューヨークで巡業を行っている。

アンネンコフが伝える、パリにいた当時のバリーエフの姿は意気盛んである。⁽⁴³⁾モスクワ芸術座と違って、亡命したバリーエフと蝙蝠座は帰国するわけには行かなかったから、演劇のコスモポリタンを己が運命として受け入れたのであつたらうか。

岩田豊雄が伝えるバリーエフの司会は、ロシアでのそれとは違い、ギブシマンがやって受けたような反司会までも使って、わざと舌足らずの仏語、英語で観客の笑いを誘い出している。それが彼の話術の策であつたのか、それとも苦肉の策として用いていたものか、にわかには判断が付きがたい。禿頭で太つちよの彼が、客の中へずかずか入りこみ、その冗談あふれる話術で客を否応なく蝙蝠座の一夜に巻きこんだことを、すでにわれわれは知っている。西欧における蝙蝠座は、やはりロシアにおける蝙蝠座とはその精神において、かなりに異なっていたと言ふべきだろう。ここに、ロンドンで公演をしていた頃のバリーエフの司会ぶりを伝える貴重な記録がある。蝙蝠座の一夜を観た劇作家のノエル・カワードが、彼の印象のままに記録したバリーエフの司会の一節である。大意を記せば、次のようにもなるだらうか。

紳士淑女の皆様、ごらんのとおり、彼はエイイゴをしゃべるのがまーったくヘータクソなのであります。ロシアの古いことわざにいわく、手のかかーるちーいちな子どもがおばあさんであるよりも、死んだサイのほう

がもつと星にちかいと、もちろんこれはわたしの一座がおみせするすーん劇とはなんの関係もありませーん。
むかしのロシアのピークニックデー。

Ladies and gentleman, Ass yoo see, I find him verrey deeficult to spik Eenglish. There iss an old Russian proberb wheech say that a dead rhinosceros iss nearer to the stars than a leetle child who steecks a pean eento iss old grandmother, all of wheech have no bearing whatever upon the leetle scene wheech my company weel present.

Eet iss a peecneck een old Russia. (The song of the Volga Boatmen is heard off and Balieff vanishes for a while.)⁽⁴⁴⁾

これを、演劇のコスモポリタンであろうとした、あるいはならざるを得なかったバリーエフの、元気に活躍している姿と受け取るべきなのか、それとも不慣れな英語を操って何とか切り抜けようと苦心惨憺している彼の姿と受け取るべきなのか、私にはどうにも判断がつきかねるのである。

バリーエフは一九三六年九月三日、ニューヨークに滞在中に五十九歳で死去している。葬儀はマディソン街のロシア正教会でいとなまれた。

第17章 ソ連ネツプ期の社会喜劇について

1

旧ソ連の新経済政策（ネツプ）期（一九二一—一九二八）に多くの喜劇が書かれたこと、そしてそのうちの幾本かはわが国の築地小劇場の舞台でも上演されたことは、演劇史の知識として知ってはいた。わが国で上演されたのは、ボリス・ロマシヨフ作『空気饅頭』、ニコライ・エルドマン作『委任状』、アレクセイ・ファイコ作『ブブス先生』の三作であることも。

二十世紀を代表する演出家の一人メイエルホリドの演出を研究していた際に、彼の劇場で上演された『委任状』を読んでみた。これはこれで十分面白い喜劇であるとは思ったが、何か物足りないものがあった。その「何か」については後述するが、読んでみてネツプ期の喜劇を独立したテーマとして研究してみることなど思いつかなかった。

ロシア戯曲史を確認する必要に迫られて『委任状』を再読した際、この作品が収められた戯曲集に、これまで一度もその作者名を聞いたことのない劇作家の作品が収められているのに気づき、ほんのついでに読んでみて、驚いた。それはゴーゴリ以来のロシア喜劇の伝統を受け継ぐ傑作だったからである。作者の名はヴィクトル・アルドフ、『塵芥掃除組合』という喜劇であった。

調べてみると、この戯曲はモスクワの諷刺劇場で一九二八年から上演が開始された人気演目の一つであった。⁽¹⁾早速、作者アルドフについて調べてみるべく『二十世紀ロシア作家事典』を引いてみると、驚いたことにアルドフは項目に

出ていないのであった。⁽²⁾ 謎の作家だというわけである。これがきっかけになって、旧ソ連ネップ期の社会喜劇をテーマに研究してみようと思いついたのである。

ネップ期に書かれた社会喜劇のうちには、九十年後の今日でも上演されている作品がある。モスクワを訪れた際、演劇雑誌で知り、そして劇場へ足を運んで確かめたことである。

2

ロシア十月革命後、ロシア共産党ボリシエヴィキを中心とするソビエト政府は、戦時共産主義と呼ばれた経済体制を採ることを決定した。これはトロツキーによれば、

その時期（一九一八―一九二一年）のソヴェト政府の経済的課題は主として、軍事産業を維持すること、過去からうけついで乏しい貯えを戦争のために、また都市住民を破壊から救うために利用することに帰着した。戦時共産主義は本質的には、包囲された要塞の中での消費統制方式であった。⁽³⁾

という。トロツキーの考えでは、この統制方法を分配の領域においても生産の分野においても、そのまま計画経済の方式へ発展させることを目指していたのである。しかし、現実が統制方法と次第に衝突するようになっていった。生産がどんどん低下していった、たとえば一九二一年の工業生産高は戦前の五分の一までに下がっていったのである。これは戦争による破壊のせいだけではなく、生産者の「物質的関心」が奪われていったせいでもあった。政府は穀物を調達するために武装した労働者部隊を農村へ派遣した。食糧を暴力的に徴発するためであった。これによって生産者の生産意欲はますます減退していった。

一九二二年三月、ソビエト政府は第十回ロシア共産党大会で、これまでの戦時共産主義の食糧徴発制に代えて現物

税を導入し、納税後に手元に残った農作物について自由処分を認めた。この自由取引に付けられていた制限も次第に解除されて行き、現物交換から貨幣を介した流通が主となっていった。工業面でも、一部の小企業が国有化を解除され、私企業者に賃貸されるようになり、また中企業も独立採算制を原則とするように移行し、市場が復活されて、そこで商品を売買するようになって行った。これがネップ（新経済政策）体制であった。再びトロツキーによれば、

農村との経済的相互関係を正常化するということがネップの明らかにもっとも緊迫した、急を要する課題であった。しかしながら、その後の経験は、工業自体もそれが社会化されているという性格にもかかわらず、資本主義が生みだした貨幣計算の方法を必要とするということを示した⁽⁴⁾。

のである。ネップが資本主義への一時的退行であったと規定される所以である。市場が合法化され通貨制度が復活し、新札（チエルヴォーネツ¹¹ルーブリ札）が発行されると、農業生産高はよみがえり、工業生産高は一九二六年には戦前の水準へと回復していた。

市場メカニズムの復活と広範な利用によって、ソ連社会は異様な活気を呈するようになっていった。労働組合を始めとする諸社会団体が国家機構から相対的に独立した位置を占めていたことも幸いして、比較的自由な文化政策が採用されていた（無視されていた）こともあって、一九二〇年代後半のソ連の芸術世界、特に演劇は史上例を見ない発展を遂げて、西欧世界の最先端に躍り出たのである。

ネップは生産、経済活動の領域において、未曾有の発展を見せた一方で、ネップマンと呼ばれた成金層を生み出した。市場の合法化によって私的取引が活発に展開され、一九二二年には早くも私的取引が全小売業の四分の三を占めるに至っていた。ネップマンはソ連経済の不十分な活動を補填し、国营工業と市場を媒介する仲介人（ブローカー）としても重要な役割を果たしたが、野心的なネップマンの中には金融業や投機にも乗り出して、巨万の富を稼ぎ出す

者が出現し始めたのである。彼らに対するソ連社会の反感も強く、一九二六年六月には彼らに対する特別課税が法制化され、政令によって投機が刑事罰の対象とされるに至った。私的取引（経済活動）も投機と見なされて抑圧の対象となり、こうして一九二八年第一次五カ年計画の決定、導入とともにネップマンも消滅していくことになる。

ネップのスタートからネップマンの消滅までの過程を急ぎ足で追ってきたが、この過程は何やら一九九一年末のソ連解体から経済混乱を経て、現在のプーチン体制までの過程を彷彿させるものがある。

本研究がテーマとするソ連ネップ期の社会喜劇は、ちょうどこの過程でソ連社会、特に首都モスクワに次々と生じた事件や出来事を題材にして執筆された作品群なのである。

少し先走りするようであるが、これらのネップ期の社会喜劇が実際に劇場で上演されて観客に大好評であったという事実は何を意味するのであろうか。確かに社会喜劇の主人公たちの中には、ネップ体制を利用して莫大な財産を貯える者がいるが、結末は彼らの破綻に終わるからである。ネップのおこぼれに預かることができなかつた市民の不満、鬱憤のはけ口として機能していただけであつたのか、それともそうではなく、また別の機能を担っていたのであつたのか。

ネップはソ連市民の閉じられていた欲望の鍵を開けてしまったのである。真面目に忍耐強く働いて社会主義を建設しようとしていた共産党員も多く存在した一方で、限られた賃金で働くよりも私的取引で利ざやを稼ぐ方がはるかに素早く豊かになれると知って飛びつく者も、また当然多かつたのである。

証言を引くことにしよう。一九二一年にパリに渡り、一九二四年にモスクワに戻つた作家イリヤ・エレンプルグはそのネップ期の回想を次のように始めている。

モスクワに戻つてみて、私はあいた口がふさがらないほど驚いた。

エレンブルグをそれほど驚かせたのは、かつてよく見知っていた人々の変貌ぶりであった。そのことを彼は、「ネッ
プは私にはしばしば一つの不吉な洪面に思えた」と書き記している。彼が目撃したその変貌の二、三の例を引いてみ
る。まず、教育人民委員部演劇局（T E O）で働いていた女性について、

T E Oのタイピストで、われわれからなぜかクレオパトラの異名をたてまつられていた赤毛の娘は『演劇におけ
る十日』（演劇の十月の間違いか―筆者）やフセヴォロド・エミリエヴィチ（メイエルホリドのこと―筆者）のわしの
鳴くような声なぞとうに忘れ去っていた。彼女はペトロフカ（モスクワ芸術座近くの繁華な通り―筆者）わきに立つ
て、ブラジャアを商っていた。⁽⁵⁾

誰もがネップマンになろうとしてなれるものではなかった。違法行為を犯さねば、売る商品が手に入らなかったか
らである。

一九二一年に「ドミノ」でなかば未来派風の詩をよんでいた詩人を私は知っていたが、その詩人がいまはフラン
スの香水とエストニアのコニヤックの転売をやっていた。……何百万という金にネップマンは目がくらみ、気違い
じみた振る舞いをし、醜態を演じた。⁽⁶⁾

ネップマンの生態を詳細に研究したアラン・ポールは、販売よりも仕入れが困難で、成功の鍵はいかに商品を仕入
れるかであったとして、次のように書いている。

ネップ期を通じて、商人たち（国家、協同組合、私企業問わず）が直面した最大の障害は商品を売ることではな

く仕入れることだった。というのも、多くの生産品に対する需要は供給をはるかに上回っていたからである。……ネップマンが国家および協同組合の小売組織に対して持っていた強味は、商品をより能率的かつ巧妙に手に入れるその能力であった。⁽⁷⁾

エレンブルグはさらにネップによってモスクワの街の容貌そのものが変わってしまったと続けている。

数多くのレストランがつぎつぎと店開きした。……どこの町かにもビヤホールが建ち、フォクストロット、ロシア民謡のコーラス、ジプシー、バラライカ、またしばしば芸のないなぐり合いがおこって、ひどくそうぞうしかった。⁽⁸⁾

先に引いた、ブラジャーを商っていた（おそらくは現在も見られるように立ち売りで）女性が、T E Oで働いた後で街角に立って商売をしていたものか、それとも失業したものか定かではないが、ネップの恩恵に少しもありません。いどころか、現在の地位よりもさらに転落して生活に困窮する市民もまた、もちろん数多くいた。現代の言葉で言えば、格差社会が広がっていたわけで、富める者はますます富み、貧しい者はますます貧窮していったのである。ポールはそのメカニズムを次のように説明している。

国営工場がネップマンへ販売したものがすべて行き当たりばったりの無責任なものだったのではない。私的商人たちは一般に国営企業や協同組合の小売組織よりも能率的であったわけではなかったが、その「社会主義的な」競争相手よりも高い値段を設定することができた。……その結果、ネップマンたちはしばしば同一商品に対して「社会主義的な」企業がなした以上に、国営工場からの厳しい信用支払期間や高い値段を確保することができた。⁽⁹⁾

ネップ期の社会喜劇の作者たちは、いわゆるネップマンの繁栄と転落の物語を喜劇に仕立てただけでなく、また失業者など貧窮した者たちの生活と体制への反抗をも喜劇に仕立てた。エレンブルグは〈ネップの時代〉という節を次のように結んでいる。文学の世界でも諷刺が機能として必要とされていたのだとして、次のように語っている。

『立哨』（ナ・ポストウ、プロレタリア出身作家グループの機関誌―筆者）派さえ、理論では風刺の必要性を認めていたのだが、それにもかかわらず、われわれの生活に存在する奇形的側面を示そうとするたびごとに、彼らはすぐさま、それは誹謗だと宣告するのであった。「われわれには現代のシチエドリンやゴーゴリが必要だ」——こういうことばを私はずっとあとになって聞いた。風刺は相変わらず理論では必要だと考えられていたが、実際にはほとんど破壊的行為にも近いものとされていた。⁽¹⁰⁾

エレンブルグがこんなふうに回想したのは一九二四年のモスクワのことだが、その前々年から社会喜劇が続々と書かれ始めるのである。その作品が破壊的行為にも等しい諷刺であったのか、それとも別の何物かであったのか、あるいは諷刺であると同時に社会悪矯正のための批判であったのか、それはこれから考えていくべき問題である。

実際の社会喜劇の代表作について、その内容を見ていく前に、ゴーゴリ的とは何かを自分なりに定義してみたいと思う。

3

ゴーゴリ的とは喜劇の場合、彼が書いた喜劇『検察官』の特徴について言われる言葉である。この喜劇は、ニコライ・ゴーゴリ（一八〇九―五二）が一八三五年に書き、翌一八三六年に両首都モスクワとペテルブルグで上演される

や喧々囂々たる騒動を巻き起こした作品である。

舞台はロシアの地方都市の市長の屋敷。市長が判事以下町のお歴々を集めて、首都からこの町に検察官が査察に、しかもお忍びでやってきていると告げる。ペテルブルグからやってきた若い男が下男を一人だけ連れて旅館に泊まり、町のあちこちを見て回っているとの知らせが届いたと。一同びっくり仰天して慌てふためき、対策を立てようとするが誰にも名案は浮かばない。市長はその若い男をひとまず自分の屋敷に迎えようと、馬車で旅館に向かう。

市長たちが迎えに行った若い男フレスタコーフは実はペテルブルグの下級官吏で、父親に呼ばれて故郷に帰る途中、町々でカード博打をやっては金を巻き上げられ、宿賃を溜めたあげく、今日の食事代にも事欠くありさまになっていただけであった。

このフレスタコーフを首都からやってきた検察官だと思い込んだ市長は、丁重に自分の屋敷に招待し、溜まっていた宿賃を払ってやって連れ帰る。初めは何が起こっているのかまったく見当がつかなかったフレスタコーフだったが、市長と話している間に自分が検察官と間違えられていることに気づき、これを利用してたんまり金をふんどくつてやることを思いつく。

普段から脛に傷持つ身の市長とお歴々は、フレスタコーフを饗応して、さんざんに酒を飲ませた挙句、不正を見逃してもらおうと次々に賄賂を贈りに訪れてくる。フレスタコーフは調子に乗って散々虚言を撒き散らし、全員から賄賂を受け取っていく。さらに、市長の娘と結婚したいと言い出して、市長夫妻を有頂天にさせる。

ここらが潮時だと判断した下男のオシップは、フレスタコーフに身元がバレないうちに故郷に向かって出立しましたよと勧める。しぶしぶオシップの勧めに従うことにしたフレスタコーフは、この顛末をペテルブルグの友人に宛てた手紙に認め、郵便局に出すと二人で馬車に乗って出立する。故郷の父親に結婚の承諾をもらったなら、すぐに引き返してくると言い残して。

首都に出て將軍の職に就けるものと期待していた市長の下に、郵便局長が一通の手紙を持って駆け込んでくる。彼

が手に持っているのは、フレスタコーフが友人宛に書いた手紙で、郵便局長が勝手に開封したものだ。手紙を読んで判明したことは、われわれが検察官だと思い込んでいたあの男は、実はそうではなかった、真つ赤な偽物だった。フレスタコーフは手紙の中で、市長以下お歴々を散々に嘲笑い、罵倒していたのであった。奴を連れ戻せと市長は命じるが、すでに出立した後で手遅れであった。誰がああ馬の骨を検察官などと報告にきたのだと責任を追及し合っているところへ、憲兵が知らせを持ってくる。「特命によりペテルブルグから到着せられたお役人が、ただちに出頭せよと仰せです。ただ今宿屋にご投宿になりました」。

この言葉に一同は雷に打たれたように一斉に驚きの声を上げ、そのまま石のように固まってしまふ。

以上が『検察官』の粗筋であるが、従来ゴーゴリ的と言われてきたのは、その鋭い諷刺によつてロシアの現実の姿を抉り出したことを指していた。いわく、「人目にもつかぬ下級官吏の日常生活をユーモアを交えて活写しながら、その日常にひそむぞつとするような真実を明らかにしている」とかいう批評である。だが、ゴーゴリが書いたところによれば、「何よりも公正さが要求される場所と機会に見られるロシアにおける一切の悪しきものを十把一絡げに笑いとばしてやろう」(『作者の告白』一八四七年)として書き上げられたものであった。だが、上演されるや、「進歩的知識人は、やりこめられる市長たちの姿にやんやの喝采を送り、ペテルブルグの高級官僚や保守派の批評家たちからは公然たる体制批判だと憤激を⁽¹¹⁾買い」、反響の余りの大きさに恐れをなしたゴーゴリは即座に国外に逃亡したのである。

ゴーゴリ的だと感じさせる理由は、『検察官』という喜劇の持つ構造に由来する。つまり、悪党を検察官だと勝手に信じこんで騙され、大金を巻き上げられた挙句に悪党にはまんまと逃げられるという展開である。そして重要なのは、この悪党は機会さえあればこれと同じような悪事を、また別の場所でも働くのだからと思わせるところである。事態はまったく変わらない、失敗に何も学びはしまい、という印象を抱かせるのである。

フレスタコーフは、また検察官に間違えられることがあれば、従前よりもさらに巧妙に詐欺まがいの悪事を働くの
だろうし、また市長始めお歴々は到着したばかりの本物の検察官にも同じように饗応し、取り入って日頃の行政不行
き届きを見逃してもらおうと、賄賂を贈るだろうということである。この無限に連続するであろうという感触が、私
の言う「ゴゴリ」の正体である。

以上述べてきたゴゴリ的と思わせる諸条件は、そのままアルドフの『塵芥掃除組合』にも当てはまりそうである。
ただ一点だけ異なるのは、主人公の悪党が首都ペテルブルグからやってきたのではなく、舞台がそもそも首都モスク
ワになっていることである。だが、その違いは「証明書（委任状）」という紙片一枚で解消されるだろう。

4

ヴィクトル・アルドフ（一九〇〇―七六）作『塵芥掃除組合』⁽¹²⁾（一九二八年）

一九二〇年代のモスクワ。ローザ・ルクセンブルグ住宅組合の本部事務所。次から次へと賃借人が苦情を持ちこん
できてごった返しているなかに、これも賃借人の一人で失業中の男（詐欺師）クロペーツキイが入ってくる。彼は溜
まりに溜まっている家賃の支払を猶予してもらいにきたのだが、ちようどそこに街路監督が入ってきて、集合住宅の
入口をふさいでいるゴミの山をすぐに片づけるように言う。それを聞いていた詐欺師クロペーツキイの頭にあるアイ
ディアが閃いた。クロペーツキイはそのゴミ処理を私に任せてはくれまいかと願い出る。

ゴミ処理に頭を悩ませていた住宅組合の支配人は一も二もなくその仕事を彼に任せる。するとクロペーツキイは支
配人に、ゴミ処理の全権を委任するという組合の証明書を出してほしいと頼みこむ。支配人は気軽に引き受けて証明
書を出してやる。

クロペーツキイはこのゴミの山と証明書一通を元手に一仕事やって（詐欺を働いて）大儲けしようと企んだのだっ

た。まず彼は、証明書をとてに政府の委任を受けた仕事だと偽って、ゴミ処理に悩む各組合を回って契約を取り付ける一方、各機関や党のお偉方を訪ねて公衆衛生のための有益な事業だと宣伝し、「塵芥掃除組合連合会」まで設立してしまう。そうして契約した組合からゴミ処理代金をすべて前渡しでかき集めてきた。

クロペーツキイは巨額のゴミ処理代金を懐にして逃亡する前に、責任を追及されて逮捕されることのないように二つの手を打つ。一つは組合事務所に党幹部の肖像写真を売りにきたシュリユーコフの顔に同業（詐欺師）の臭いをかぎつけ、仲間に引き込んで、組合の支配人である自分の代理人に仕立て上げること。もう一つは、何のために生きているのか分からなくなってモスクワ川に身投げしようとしている詩人を見つけて、彼と交渉して四十ルーブリで互いの旅券（国内パスポート）を交換したこと。これから死ぬのにパスポートは要らないだろうという口実だが、実は自分のパスポートを持ったまま溺死してくれば、クロペーツキイは自殺したことになるからである。

クロペーツキイ（実は詩人）の葬儀会場へ変装したクロペーツキイが現れ、自分の葬儀がちゃんと執り行われ、自分が死んだこと（になっっていること）を確認して去る。彼はこれで巨額の金を独り占めできたのである。

最終幕、クロペーツキイはまたも協同組合の食料雑貨部に姿を現す。塵芥掃除組合の詐欺が摘発されて、関係者が逮捕されたという噂を聞いて、彼はまたも商売（詐欺）に取りかかる。食肉加工の際に出る屑を売ってほしいと申し出て、またも屑処理の全権を委任する証明書を出してほしいと頼み込み、易々とそれを手に入れる。

クロペーツキイは前舞台に進み出て、観客に向かって言うのだ、「みなさん、見ていてください。これでまた、始めることができます！」。

アルドフのこの戯曲は「ゴーゴリ的」だろうか。まず、クロペーツキイは最初から詐欺師だということになっており（観客にはもちろん最初は分からないが）、『検察官』のフレスコーフとは異なる。だが、クロペーツキイはゴミ処理を請け負うと相手を信じさせて処理代金を前払いでかき集め、掃除組合を設立するや、自分が自殺したと見せかけて代金を持ったまま逃亡する。そして「ゴーゴリ的」の重要な要素である、この悪党は機会さえあればまた同じ悪事

を働くであろうと思わせる感触は、彼がそれに着手するところで戯曲が終わっていることから確かに存在するのである。

このように、ロシアのリアリズム喜劇の伝統をそのままに引いていると思われる戯曲を書いた劇作家が、ネップ期の最後に出現して、そしてそのまま本当に姿を消してしまったのだろうか。

作家アルドフとその作品について

訳者の八住利雄は「作者小伝及び解題」で次のように作品を解説している。

『塵芥掃除組合』は、モスクワ及びレーニングラードの「諷刺劇場」の最近のレパトリイの中に見出しうる戯曲である。(翻訳は)アルドフが書き、それを(演出家の)グートマンが演出用にアレンジした台本に拠ったものである。アルドフは諷刺劇場のレパトリイを組成している最も重要な作家であり、この戯曲の他にもニクーリンとの合作になる『(刑法) 第一百十四条』、『硝子』がある。あるいはまた、アクセエフとの合作になる『君達は無頼漢らしいね』その他がある」と。

「諷刺と言っても、この劇場が取り扱う諷刺は広く一般的な問題、即ち恋とか結婚とかいう広い問題に対する諷刺と、特殊なソヴェート・ロシアの現実問題に対する諷刺との二つに分けることが出来る。『塵芥掃除組合』がその後者に属しているものであることは勿論である。新経済政策実施後の種々なる間隙に乗じて、ソヴェート・ロシアの現実には種々なる害虫がはびこっている。その害虫の正体を遺憾なく暴露し、一般の大眾に緊禪一番の警戒を与えることにこの劇場は重要な目的をもつものである。そしてロシア文学はその諷刺的能力に於いては、既にゴーゴリの昔から赫々たる光彩を放っている。『塵芥掃除組合』に於いても、それは十分に看取され得るであろう。まことに愉快極まりない喜劇である。」

ところで、この戯曲を翻訳した八住利雄はどこから原作テキストを入手したのであろうか。この戯曲は現在、ロシア国立中央(旧レーニン)図書館でカード検索しても見つからないからである。この疑問はまもなく解けた。八住利雄は一九九一年に死去しているが、彼の旧蔵書は翌年遺族の手で、母校早稲田大学図書館に寄贈されている。その寄贈図書の中に、『フェスヴァールカ』のテキストはあって、それはモスクワ諷刺劇場で販売されていたタイプ打ちの上演台本であった。

八住は戦前にはソ連を訪れたことがなかったから、実際には訪ソした日本人の誰かの手で持ち帰られて、八住に譲られたとしか考えようがない。

アルドフは英語版のロシア・ソビエト文学事典には項目として出てくる。その記述を以下に引く。

アルドフ、ヴィクトル・エフィーモヴィチ(一九〇〇—一九七六)。ソビエト・ロシアの作家。一九〇〇年十月八日、ヴォローネジ生まれ。プレハーノフ大学から一九二五年に経済学の学位を得ている。一九二一年に初めて演劇新聞に作品を発表し、諷刺雑誌に寄稿した。一九二四年にはモスクワ諷刺劇場の設立を助け、ついで一九二五年にはヴァラエティ・ショーのために台本を書き始めた。アルドフは全部で四十冊以上のユーモア小説集を出しているが、その内容は諷刺的な小品、一幕劇、諷刺詩、諷刺的なコラムなどである。喜劇ではニクーリンとの共作で『刑法第一百四十四条』(一九二六)、『いざこざ』(一九二六)、『ゴキブリ方式』(一九二九)、また単独で『卑しい洒落者』(一九三七)。また早くからオペレッタの台本に手を染め、『ルナ・パーク』(一九二八)、『大使館の求婚者』(一九四二)などがある。また次のような映画シナリオを執筆した、『同伴者』(一九二五)、『ストック』(一九二八)、『輝かしい道』(一九四〇)、『幸福の使い』(一九四九)、『教育の秘密』(一九六〇)。アルドフはまたヴァラエティ・

シヨールやサーカス公演のための舞台テクニクと理論の本をも執筆している⁽¹³⁾。

このほか、アルドフは第二章で紹介したシーニャヤ・ブルーザ（青い服劇団）の設立メンバーに名前を連ねている。だが、この事典の記述にも『塵芥掃除組合』は出てこない。作家としてのアルドフが出てくる文献は次の一書だけであった。モスクワ郊外ペレジェルキノにあるチュコフスキイ博物館の館長を勤めていたレフ・シーロフが回想する、詩人アンナ・アフマートヴァの章に彼の姿は家族と一緒に出てくるのであった。

アフマートヴァは生涯を通して一度も自分の住まいというものを持たず、親戚や友人宅に泊まって暮らしていたというのだが、

だが、オルディンカ通りに住む作家のヴィクトル・アルドフと女優ニーナ・オリシエフスカヤ夫婦宅にはどこよりも長く滞在した。

アルドフ家のアパートではしばしば笑い声が聞かれ、絶えず客が押し寄せ、電話のベルがひっきりなしに鳴り響いた。主は精力旺盛で冒険好き、とても機知に富む人間だった。そういう性格を彼は時代とともに収入を上げていった自分の仕事に活かした。彼は短い戯曲や一幕もの、ときにはサーカスやバラエティのアーティストのために滑稽な寸劇を書いた。

アルドフ家のアパートは当時の作家、詩人のみならず各界の有名人たちが集うサロンになっていたようである。

俳優のイーゴリ・イリンスキイ、歌手のリジヤ・ルスラーノヴァやヴェルチンスキイなどの流行歌手など華やかな彼の客の中にはアフマートヴァが快く思わない人もいたし、全く信用できない人もいた⁽¹⁴⁾。

アルドフの人となりについて知りえたのはこれだけであった。

ミハイル・ブルガーコフ（一八九一—一九四〇）作『ゾーヤのアパート』⁽¹⁵⁾（一九二六年）

一九二〇年代半ばの住宅難にあえぐモスクワ。サドーヴァヤ環状道路に面した集合住宅に、元貴族の未亡人ゾーヤ・ペーリツは六部屋の住居（アパート）を持っていた。この住宅の管理委員会議長のアリルーヤが、なぜゾーヤが独りでこんなに広い居住面積を保有しているのか調査にくる。彼女の返答によれば、下宿人オボリヤニノフに一部屋を貸し、姪のマニューシカが一部屋を使い、残りの部屋はこれから裁縫店と裁縫学校を開くためだと言って、居住証明書を見せる。居住証明書を見せられ、おまけに袖の下をつかまされて、アリルーヤはすごと引き下がる。が、実はオボリヤニノフはゾーヤの愛人でアヘン中毒者、マニューシカは姪ではなくて女中に雇われているのであった。

新しいソビエト体制にどうしても適応していけないゾーヤがこの六部屋を手に入れたのは、ある計画に基づくものだった。裁縫店と裁縫学校を開くというのは偽りで、実は居間を秘密のクラブにし、裁縫師として雇った女性たちのうち若い娘たちをホステスにして金を稼ごうというのだった。資金を蓄え、国外へ出る査証（ヴィザ）を手に入れたら、愛人とともにパリへ逃亡するつもりだったのである。

アヘンの禁断症状に苦しんでいるオボリヤニノフが登場すると、ゾーヤはマニューシカに命じて、中国人の洗濯屋（実は麻薬の売人）のガズリンに頼んで、アヘンの注射にきてもらう。ガズリンに命じられてアヘンを持ってきたのは同じ中国人のヘルビムだった。ヘルビムにアヘンを投与されて、一時は悪夢にうなされたオボリヤニノフだったが、やがて正気に戻る。ヘルビムは気に入られて、やがて開店するクラブの給仕に雇われる。

マニューシカがドアに鍵をかけ忘れて外出した隙に入ってきたのは、ゾーヤの遠縁の従兄弟のアメチストフであった。一部始終を立ち聞かした彼は、ゾーヤにこのアパートに同居させてくれと頼む。もし断ったら、この一件をゲー・

ペー・ウー（国家政治保安部）に密告すると脅す。ゾーヤはこの口八丁手八丁の従兄弟を秘密クラブの支配人にすることを思いついて、同居させることにする。

秘密クラブ（ゾイキナ・クヴァルチーラ（これが戯曲の原題名）を開店させるに当たって、男たちを呼び込む目玉がなくて困っているところに、ゾーヤに高額の借金をしているアーラが訪ねてくる。彼女もまたソビエト体制に適應できず、また意中の男が結婚してくれないため、国外へ逃亡したがっていた。ゾーヤは借金を帳消しにしたうえ、逃亡資金が稼げると持ちかけて、彼女をヌードモデルにしたタブロー・ヴィヴァン（活人画）を目玉にすることを思いつく。アーラは週に二度だけならとしぶしぶ承諾する。むろん、男に所望されたら売春させるつもりであった。

秘密クラブは開店当初から繁盛する。昼は党幹部の奥方たちを相手に最新のパリモードを売りつけて荒稼ぎし、夜は男たちの相手をするのである。

ゾーヤの目当ては古くからの友人で、今は耐熱金属トラストの重役になっているグーシであった。彼を通して国外へ出る査証と証明書を手に入れて、パリへ逃亡するつもりだったのである。

やがてグーシはやってきたが、浮かぬ顔をして沈んでいる。仕事で多忙だけでなく、妻と二人の子供を捨てて、ある女性と結婚したいのだが、彼女がなかなかうんと言ってくれないのだと言う。ゾーヤはグーシに、すぐに元気になるからとアーラを引き合わせることにした。ところが、アーラはグーシが妻子を捨てても結婚したいと思っていた当の本人だったのである。当然グーシは、こんないかがわしいクラブで何をしているとアーラをなじる。アーラはお金がまるでなかったし、あなたがいつまでも結婚してくれないから、ここでお金を稼いでパリへ逃げるつもりだったと答える。

アーラはグーシと激しい口論の末、クラブを去って行く。すっかり失望落胆したグーシのところへヘルビムがやってくる。金はこんなにあるんだが、女がいらないんだと札束を見せるグーシにヘルビムは殺意を抱く。ヘルビムはナイフを取り出してグーシを刺し殺し、愛人になっていたマニユーシカと逃げ出して行く。グーシの死体を発見したアメ

チストフも金を持ち逃げして姿を消す。

グーシの死体を発見して途方に暮れているゾーヤとオボリヤニノフの下に、アリルーヤの通報を受けて、教育人民委員部の委員たちが訪ねてくる。ことの次第を知った委員たちは警察に通報し、ゾーヤとオボリヤニノフは逮捕されてしまう。ゾーヤが最後にオボリヤニノフへ「男らしくしていてね。あなたを監獄には送らせないから。さよなら、わたしのクラブ！」と呼びかけて、終わりを迎える。

ニコライ・エルドマン（一九〇〇—七〇）作『委任状』⁽¹⁶⁾（一九二四年）

革命前は高級食料品店を経営していたグリヤーチキン家だが、ソビエト政府に財産を没収され、今では残った衣服を売り食いし、下宿人を置いてようやく生活している有様である。この家の娘ワルワラは縁談が持ち上がったが、持参金として持たせてやるものがない。母親のナジェージダは一計を案じて、先方の家が知り合いに欲しがっている党员（コムニスト）がいる、それは息子のパーヴェルだと言ってしまう。パーヴェルは妹のためにこれからの人生を棒にふるのかと憤慨する。

先方のスメターニチ家の親子、オリムプとヴァレリアンが訪ねてくる。パーヴェルは党员のふりをして先方を信用させ、縁談は決まり、早速婚礼を挙げることになる。パーヴェルはたまたま集会に呼び出された住宅管理委員会に出席して、住宅管理委員会会長としての「委任状」を偽造して帰ってくる。後は党员証を手に入れたら立派な党员だと嘘をつく。

母親ナジェージダのところへ、知り合いのタマール・レオポルドーヴナが訪ねてくる。彼女はロシアの宝が入っている長持ちを預かってほしいと言う。誰かが奪いに来たら撃つてくれとピストルを渡される。長持ちに入っているのは、ニコライ二世の皇女アナスタシアの衣裳だというのである。

それを知ったパーヴェルとワルワラは試しにそれを皇女と同じ名前と父称（アナスタシア・ニコラーエヴナ）

である家の料理女ナースチャに着せてみると、ぴったりだった。ロシア帝国復活万歳！ とふざけているところへ、スメターニチ親子や、党員偽装のために頼んでおいたエキストラ労働者たち（実は街頭音楽家たち）がやってきて、家中ごった返す。パーヴェルは衣裳を着せたままナースチャを長持ちに隠れさせる。

そこへタマーラ・レオポルドーヴナがまた訪ねてきて、長持ちが心配だからもつと安全な場所へ移すという。移送先は党員の親戚を安全のために欲しがっていながら、実は全員ソビエト政府に反対しているスメターニチ家であった。グリヤーチキン家では婚礼の用意で大わらわで、ナースチャが姿を消したことに気がつかない。一方、運び込まれた長持ちを開けてみたら、そこから皇女の衣裳を身に付けた女性が出てきて、一同びっくり仰天する。名前と父称を尋ねてみると、それもぴったり同じである。スメターニチ家の人々はロマノフ王朝（ロシア帝国）が復活できると大喜びして、秘中の秘だがと言つて、革命政府に反対している人々に連絡する。

ナースチャは自分の身に何が起こっているのか一切知らぬまま、とんちんかんな受け答えをしているうちに、スメターニチ家の息子ヴァレリアンとなら結婚してもいいと答えてしまう。こちらでも早速婚礼の用意が始められ、神父が呼びにやられる。

そこに婚礼の用意が調ったナジェージダとパーヴェルと娘のワルワラが到着すると、ワルワラとヴァレリアンの婚礼は中止になった、息子は皇女と結婚することになったからと言われる。いきり立つ母親の前に姿を現したのは皇女の衣裳を着たナースチャで、ナジェージダの一言で正体がばれてしまう。一同失望落胆したところに、パーヴェルが委任状を手に、全員を縛り上げてやると息まくが、委任状を奪われて調べられ、偽物であることがばれてしまう。ナースチャを憎からず思つて後をつけていたイワン・イワーノヴィチが飛び出してきて、警察に訴えに行くと叫んで走り去る。

全員が助けてくれ、助けてくれの合唱の中で、オリムプががっくりして眩く。「どこにも本物はいやしない。殿下もコムニストも本物じゃないんだ。この分じゃ、私たちだって本物じゃないんだ」。

最後にパーヴェルが母親に言う、「お母さん、私たちは縛ってもらおうことさえ、ことわられたんです。お母さん、どうしたらいいんです、どうして生きて行ったらいいんです」。

ニコライ・エルドマン作『自殺者』⁽¹⁷⁾（一九二八年）

セミヨーン・ポドセカリニコフはモスクワのアパートに妻のマリヤと妻の母セラフィーマと三人で暮らしている。彼は今失業中で、掃除婦として働いているマリヤの給料で生活しているが、そのことに我慢がならない。セミヨーンはなかなか職が見つからない焦りから、ソビエト政府への抗議として自殺すると言いだして、ピストルを持ってトイレに閉じこもる。マリヤは自殺を思いとどまるようセミヨーンを説得するが、彼はトイレからなかなか出てこない。アパートの隣人たちをたたき起こして、ようやくセミヨーンを説得することに成功するが、抗議のために自殺するつもりだという噂は瞬く間に広がっていく。

自殺を思いとどまったセミヨーンは、通信販売の広告に目を止める。そこには、チューバを買って演奏法を独習し、コンサートを開けば成功間違いなし、とある。早速取り寄せてチューバの独習を始めたセミヨーンだったが、演奏の次のステップに移ると、音階練習のためにピアノを買うこととあって、このプランは断念することになる。

再びセミヨーンはソビエト政府への抗議として自殺すると言出し始める。ところが、抗議のために自殺するという噂はすでに街中に広がっていた。ソビエト体制を歓迎せず、社会の弱者になっていた社会階層、インテリゲンツィアや聖職者のグループが集まってきてセミヨーンの勇気をほめたたえ、おのおののグループの利益になるよう、彼の自殺を利用しようと企み始める。彼らはセミヨーンに是非遺書を書き残すように勧める。これがなければソビエト政府への抗議として自殺したという証拠が残らないからである。

セミヨーンの自殺を支援する各グループ合同で盛大な惜別の宴会が催される。すっかり英雄気取りになったセミヨーンはこれからクレムリンへ電話をすと言って、実際に電話をかけるが、相手にされず、あっさりと電話を切られる。

しかし、いざピストルで自殺するとなると生来の臆病風に吹かれて怖気づく。景気づけのつもりで飲んだウォッカだったが、つい飲みすぎて彼は前後不覚になって街路に眠り込んでしまう。セミヨーンの姿を見つけたグループの一人が、ついきり彼が予定通りに自殺したものだと思ひこみ、彼を棺に入れて教会へ運び込み、葬儀の準備を始める。

マリヤは彼が自殺したのではなくて、ウォッカを飲みすぎて眠りこけていただけだと半狂乱になって訴えるが、誰も耳を貸さない。葬儀が厳かに行われ、おのおのが弔辞や惜別の辞を述べてセミヨーンに口づけしようとする、彼は死んだふりをしていられなくなり、上半身を起こすと相手を抱きかかえて口づけを返す。教会の中は大騒動となる。一昼夜、教会堂に安置された棺の中に花に埋もれて眠っていたセミヨーンは腹が減って腹が減って我慢ができなくなり、供えられた食物をむさぼり食う。

そして、体験したことのために新しい洞察を得たと宣言して、人々に次のように語る、「ぼくらは革命に反対して現実には何かしてるだろうか？ 革命の初日から、ぼくらは何にもしてこなかった。ただお互いを訪ねては、生きていくのが大変だとお互いに話しているだけだった。生きていくのが大変だと言ひさえすれば、少しは楽になるからね。お願いだ、生きて行くための最後の手段をぼくらから奪わないでくれ。生きていくのが大変だと口にするのをぼくらに許してくれ」。

人々は取り乱し、ある者はなおもセミヨーンに自殺を求める声を上げはするものの、誰もそれ以上踏みこんで何かしようとはしない。そこに登場人物の一人が飛び込んできて、同じく自殺志願だった詩人のペトウーニンがピストルで自殺した、遺書が残されていたと告げる。遺書には、「ポドセカリニコフは正しかった。人生は本当に生きるに値しない」と書かれていたのである。

ボリス・ロマシヨフ（一八九五—一九五八）作『空気饅頭¹⁸』（一九二五年）

一九二二年のモスクワ。ネップで設立された株式会社チークの営業部長セミヨーン・ラークは、新たな合併会社ア

ルパを立ち上げるべく、毎日忙しそうに街を走り回っている。彼はチークの社長フォードル・カラムイスロフを巻きこんで、アメリカのブロードウェイ親子株式会社代表を名乗るミスター・プリスを引き合わせて大々的に事業を起こそうとしていたのである。その設立パーティに披露する会社の表象ともなる巨大なピロシキ（空気饅頭）を、彼は街の菓子店に注文しにきていた。

彼はモスクワへ出てくる前にクリミアのオデッサで詐欺、密売、投機を始め、さんざんの悪事を働いて、巨額の富を手にして首都に出てきたのであった。彼に約束手形をつかまされて、姿をくらまされたアブルイドロフという商人と、ラークは街でばったり出くわす。手形の支払を要求するアブルイドロフと取引した後、ラークはあらかじめ通報していた警察に彼を逮捕させる。

フォードルの兄イリヤ・カラムイスロフが頭取を勤める銀行では、ラークを信用して営業主任に登用したのだったが、さまざまな工事の請負入札で、彼に好き勝手にチークと契約を結ばされていた。それでなくても銀行は、頭取からして銀行の金で買った自動車を愛人に使わせるなど、方々で腐敗がはびこっていた。調度主任のグサコフは頭取に諫言するが、逆に解雇される。グサコフはラークを共産党の細胞に告発し、従業員委員会が開かれることになる。

工事請負入札の際の不正を暴かれたラークは開き直るが、次々に銀行内の腐敗が暴かれて行く。頭取のカラムイスロフはラークと手を切る決心をするが、時はすでに遅すぎた。

釈放されたアブルイドロフは復讐するために、夜ラークの住まいを訪れ、例の約束手形とラークが今日手に入れた手形を無理矢理交換させた挙句、アパートの四階の窓からラークを突き落とす。ラークは奇跡的に骨折一つしないですんだ。

一方アルパのほうだが、ミスター・プリスなるアメリカの実業家は実は偽者で、契約の前渡し金を持ち逃げして、すでにモスクワから姿を消していた。

ラークが南部産産貿易から手に入れた約束手形もまた偽物で、ついにラークのもくろみは頓挫する。チークも銀行

も事業運営に行きづまり、カラムイスロフは銀行の頭取を罷免され、周囲にいた悪党どもも次々と逃げ出していく。だが、ラーク一人意気軒昂に例の空気ピロシキを飾ったアルパの設立パーティを何としても挙行すると言ひ張る。

パーティの準備が調い、客たちもみな着席したところへ、ピラミッド型の巨大なピロシキが台座の上に運びこまれる。客たちを前にラークが演説をぶつているところに、ゲー・ペー・ウー（国家政治保安部）の刑事たちが入りこんでくる。客たち一同は驚愕し、狼狽して騒ぎ立てる。刑事が全員を拘引すると告げると、彼らは化石化したまま、「だんまり」の場面になって終わる。この最後の場面は、明らかにゴーゴリの『検察官』の幕切れのパロディになっている。

ウラジミール・マヤコフスキー（一八九三—一九三〇）作『南京虫』⁽¹⁹⁾（一九二九年）

幻想喜劇九景と副題された『南京虫』は、一九二九年と五十年後の一九七九年のロシアを舞台にしている。場面はネップ期に特有だった、さまざまな商品を立ち売りする商人たちの呼び声が騒々しい市場から始まる。元労働者で元党員のプリスイプキン（劇中ではフランス語風にスクリプキンとも呼ばれる）は、恋人で労働者のゾーヤを捨てて、プチブルの理髪店ルネサンス家の娘エリゼヴィラと結婚することにした。労働者階級の身分を捨てて、プチブル階級の仲間入りすることにしたのである。人生に絶望したゾーヤはピストルで自殺を図る。

ルネサンス家の人々もプリスイプキンの持っている組合の配給券が手に入って、双方大喜びで、今日は市場に婚礼に必要な食料品や雑貨を買い出しにきたのであった。

婚礼の宴会でウオッカを飲みすぎた男が、花嫁を突き飛ばし、ひっくり返った花嫁の衣裳に暖炉の火が燃え移り、火事になる。消防車が駆けつけ、放水して消火に当たったが、地下室の宴会場から逃げ出せた者はなく、厳冬期のこゝとて地下室はそのまま凍りついてしまう。犠牲者（死体）の数が一人足りなかったが、凍りついてしまった地下室はそのままに放置される。

五十年後の一九七九年、工事作業中の一隊が地下七メートルのところに、氷付けになった地下室を発見、氷の内部に人間の姿が見えると報告がくる。それは五十年前に凍りついたままのプリスイプキンであった。

人間復活研究所は五十年前と現在との種々な比較研究を行うために、この冷凍人間を解凍して復活させることにした。覚醒したプリスイプキンの背中には一匹の南京虫がくっついていて、一緒に復活することになる。研究所には五十年前自殺を図ったゾーヤが一命を取りとめて、助手として働いていた。

復活したプリスイプキンの振舞はすべての点で、今では文献にしか載っていない博物館級のものになっていた。唾を吐くのも、ロマンスを歌うのも、アルコールを飲むことも、すべては過去の遺物になっていたが、これらがすべてプリスイプキンとともに甦り、五十年後の社会の人々に伝染病のように感染し、被害を及ぼしていく。

その被害のすさまじさに、研究所はプリスイプキンに「アブイヴァーチェリウス・ブルブリス」（俗物）と、南京虫には「クロープス・ノルマリス」と学名を付け、檻に入れて動物園で公開することに決めた。だが、南京虫を生かすには血を吸わせてくれる人間が必要であり、プリスイプキンがその役目を引き受けてくれれば好都合である。彼は檻の中で、アルコールを好きなだけ飲んでも、ギターを弾いてロマンスを歌っても、そこら中に唾を吐いてもいいという条件でこの提案を受け入れる。

公開された檻の中には、台座の上に南京虫が入れられた透明のケースがあり、その後ろの一段高くなったところにダブル・ベッドが置いてあって、その上にギターを抱えたプリスイプキンが座っている。酒瓶が床にころがり、床にはたくさんの痰壺が置いてある。空気清浄器が四つ取り付けられて、五十年後の人々には害毒になるプリスイプキンの声と吐息が直接漏れてこないようになっていた。

動物園長が安全であることを宣伝しようとして、プリスイプキンを檻の外に連れ出した瞬間、彼は群衆（つまり観客席）に向かって怒鳴り始める。パニックに陥る群衆。動物園長は係員を使って、プリスイプキンを檻の中に追い戻し、慌てて場内の空気の清浄に取りかかる。こうしてプリスイプキンはまた明日も見世物になるのである。

ウラジーミル・マヤコフスキー作『風呂——六幕のドラマとサーカスと花火』⁽²⁰⁾（一九三〇年）

ソ連の赤いエジソンと呼ばれている発明家で労働者のチュダコフは、仲間の助力を得ながらタイム・マシンを開発した。これによってわれわれはあらゆる時間を短縮して、未来へ到達できるのである。五カ年計画も容易に四年で達成できるように。

だが、チュダコフには作動実験をする研究費も場所もない。すでに何度も調和管理局に申請しているのだが、未だに認められていない。チュダコフは仲間とともに管理局へ直訴に行くが、お断りだと門前払いをくわされる。だが、タイム・マシンはすでに稼動し、五十年後の世界から、今晚八時に使節を送るとの連絡がきていたのだ。

チュダコフは自分たちが住む、また調和管理局長官ポベドノーシコフの住む共同住宅の階段の踊り場でマシンを作動させることにした。激しい破裂音と閃光（花火）の中に、光り輝く一人の女性が「委任状」を持って現れる。彼女は百年後の二〇三〇年の共産主義社会からやってきた使節で、ある使命を帯びていた。委任状には、「 Kommunismus 誕生史研究所は、……全権を委任し、……優秀な人々を選考して、……共産主義の世紀へ移住せしむること」と記されてあった。

早速、選考委員会が設けられて人選が始められるが、燐光の女は「楽しみながら働ける人、心の底から自分を捧げたい人、創り出すことに飽きない人、人間であることを誇らしく思う人なら、どんな人でも」未来に受け入れてもらえると言う。ただし、その条件に合致しない人間は飛んで行く時間に掃き落とされるのである。

再び激しい破裂音と閃光が発して、マシンは労働者チュダコフたちを乗せて燐光の女とともに姿を消してしまう。後に残されたのはポベドノーシコフと彼の取り巻きの官吏たちや追従者たちであった。ポベドノーシコフは最後にこう言う、「あの女も、あんた方も、作者も——いったいこの芝居で何を言わんとしたわけですかね——まさか、私みたいな人間は Kommunismus に必要でない、なんてことじゃありませんまい!？」

この戯曲は、劇中に含まれているサーカス・アトラクションの一幕の構造から言っても、また幕切れの台詞から見ても、ロシアのシアトリカルリズム戯曲の見本の一つと言ってもよい作品であるが、そのことは本研究のテーマと直接の関係を持っていないのでこれ以上は述べない。

より重要なのは、マヤコフスキーが戯曲中で登場人物たちに語らせている、現在（一九三〇年）のソ連の社会状況が持っていた諸問題への言及である。それらが激しく起こる哄笑の源になっているのである。

「肅清がおこなわれたばかりなのに、官僚なんているものですか」とか、「ネツプ的なくちびるをしていると言って、秘書のクビをきりましたしね」、あるいは「わが国の現実の明るい面を見せるようにしなければならん。何か模範的な事柄をとりあげてだね」という台詞。また、「五カ年計画のおかげであなた方はリズムとスピードには馴れていますから」や、「三交代制のおかげで、休みなしの進行には馴れていますね」などの台詞である。

5

アルドフが『塵芥掃除組合』で描き出したのは、首都モスクワの協同組合の間に暗躍して、うまい汁を吸おうとする悪党の姿で、それが現代（当時）のフレスタコーフたりえていたのである。もともと、ゴーゴリの『検察官』では、その幕切れの見事さにわれわれ観客は哄笑して終わるのであるが、アルドフの場合にはわれわれは一種の恐怖感にぞつとする。

ロマシヨフが『空気饅頭』（本当はふくらんでいるだけで中味は空のピロシキという意味で、ネツプマンの事業を象徴している題名なので、『空のピロシキ』と訳したいところなのだが慣例に従っておく）で描いたのは、ネツプ期のニューリッチたるネツプマンが、事業を拡大しようとして違法行為や犯罪をおかし、ついに最後には身の破滅を招く姿だと言つてよい。

エルドマンが描いたネツプの姿は二つある。一つは、アルドフの喜劇と似たテーマ、つまり公式書類（証明書）さ

え手に入れられれば（それが偽物であっても）、万事がうまく運んで、大きな利益が得られるという官僚主義の弊害を描いたもので、これが『委任状』の世界である。だが、登場人物たちは現実社会の中で生きていない、生きて行くこととしていないのである。最初に読んだときに感じた物足りない「何か」の正体がこれであった。もう一つは、ネップの恩恵にも与れず失業者のまま社会の底辺に落ちて行くこととして市民の立場から、この境遇を脱して問題を解決するには自殺するしかないと決めた主人公を、自分たちの利益に結びつけて利用しようとする社会各層グループの思惑を描いたもので、これが『自殺者』の世界である。これは失業とそれが生み出す格差社会の問題を扱ったもので、全体がドタバタ喜劇調で展開し、さまざま奇妙な団体が登場するので目をくらまされるが、内容は諷刺ではなくまったくのリアリズムであると言つてよい。

これほど傾向の異なった作品群を一括してネップ期の社会喜劇と呼んでいるわけである。ブルガーコフの『ゾーヤのアパート』も、財産を蓄え、裏から査証（ヴィザ）を手に入れてパリへ逃亡（亡命ではない）しようとする人々の姿を描いた作品である。その財を蓄える方法が売春と麻薬の密売であり、かつその方法を可能にするのが住宅難に喘ぐモスクワで六部屋の住居の所有を保証する、これまた証明書であるという点で、社会喜劇の傾向をすべて内包した傑作である。

ここにマヤコフスキーの喜劇『南京虫』と『風呂』が加わってくる。前者が書かれたのが一九二八年の十二月（上演は一九二九年）、後者は一九三〇年であるから、ネップ期の正確な定義から言えば、ネップ期の社会喜劇には入れられない作品である。すでに第一次五カ年計画が開始されていたからである。それにもかかわらず、ネップ期の社会喜劇と位置づけたのは、両作品が官僚主義の撲滅というテーマとがっちり組み合う要素を持っていたからである。ただし、マヤコフスキーの創作の力点はネップの弊害には置かれておらず、五十年後、百年後の清潔な完成された共産主義社会というパロディ、あるいは反ユートピア、決して実現しそうでない、実現してもらいたくない社会にあったことは明らかである。だから、この二つの喜劇は最初からどっちつかずの「出来損ない」になる危険性を有していた

のである。

すでに社会悪の告発よりも、社会主義建設への賛美を求められているのが十分わかっているにもかかわらず、マヤコフスキーは現実の社会を観察して、ネップ期の社会喜劇にも戻れず、そうかといって社会主義リアリズムの先取りをするわけにもいかなかった。そこで五十年後の理想の社会主義社会というヴィジョンを持ち出してきたのである。そしてそれは、一九二九年当時のソ連社会にとっては反ユートピアにならざるを得なかったのである。

マヤコフスキーが二つの喜劇にこめた意図は、意図として理解してみなくてはならない。彼が作品にこめた意図とは「抒情（リーリカ）」であるという問題である。これには私の実際の体験がかかわっている。論文の内容として相応しくないのは重々承知しながらも、その体験を抜きにしてマヤコフスキーの喜劇の世界を論じ終えるわけにはいかないのである。

モスクワの都心にルビャンカ広場という場所がある。KGB（国家保安本部、現在はFSB）の建物が正面にある広場で、右に通りを一本隔てたところにマヤコフスキー博物館がある。この博物館を訪ねた際にある体験をしたのである。この博物館の二階にはマヤコフスキーのデスマスクと並んで、『風呂』の舞台装置（縮尺）模型が置かれている。この模型の前で学芸員が語ってくれたところによると、マヤコフスキーに『風呂』を書かせたのは「ソビエトに対する彼のリーリカ（抒情）なのだ」と言う。私が「でも、作品には諷刺がたくさんありますね」と言うと、彼女は鋭い口調で「いや違います。マヤコフスキーが描こうとしたのは諷刺ではなく、抒情なのです。諷刺などくだらないことです」と反論してきたのである。私はなおも諷刺の要素が多分にあると食い下がったが、彼女は諷刺に力点があるのではないと決して譲らなかった。

どうやら、われわれはロシア人の特殊な心情（心的メカニズムと言ってもよい）が理解できないようなのである。表向きの諷刺に何度もどつと笑い転げながら、観客の笑いは常と違っていたようなのである。作家の宮本百合子はソ連滞在時の一九三〇年、『南京虫』を観劇して、その笑いについて次のように記している。

その数百の笑いは、笑いどよめくという風なたちの笑いかたではなくてどつと笑ってしまうと、それつきりぷつんと笑いの尾はきれてしまう、余韻のない笑いかただった。人生のユーモアがあって、思わず笑う心の笑いではなくて、……それは五カ年計画というものによって示される神経反射の一つのようだった。⁽²¹⁾

確かに『南京虫』も『風呂』も、表面は掃除しても掃除してもなくならない党員の官僚主義に振り回され、あるいはそこに付けこんでいかざるをえないソ連市民の姿を面白おかしく描いて観客を大いに笑わせながら、その笑いはぶつんと切れてしまう。その瞬間、彼らは何を思い考えていたのであろうか。おそらく、社会の現実を笑っているだけでは未来の社会はついに訪れないという思いであったのか、それとも、このような未来社会が訪れるはずはないという思いだったのか。

6

ハロルド・シーゲルはその著の中で、私がここで扱った社会喜劇をネップの諷刺劇 (NEPP Satire) と一括りにして論じている。そして、これらの喜劇は、一九二八年に第一次五カ年計画が開始され、やがて社会主義リアリズムが唯一公認の芸術創造方法と規定される一九三四年以前の、短い期間に書かれた諷刺喜劇であり、不条理でグロテスクな諷刺喜劇の下位ジャンルとしてひとまとめにして考えられる⁽²²⁾と言う。

では、アルドフの『塵芥掃除組合』を読んで、これはゴーゴリ的だと感じたあの印象はいったい何だったのであろうか。また、ゴーゴリ以来のロシア喜劇の伝統を「諷刺」の一語で表現してすむものだろうか。そういう疑問が湧いてきたのである。現在では、ゴーゴリに諷刺をする意図がまったくなかったことは広く認められているからである。浦雅春は解説の中で次のように書いている。

これだけどぎつく風刺していながらその自覚がないのはいかにもゴーゴリらしいのだが、ゴーゴリには体制批判の意図などさらさらなかった。彼はただ社会の不正をやり玉にあげて人々の魂の浄化を図ろうと考えていたのだ。²³

「諷刺」とは辞書的な意味合いで言えば次のようになる。つまり、「遠まわしに社会や人物の欠点、罪悪を批判すること。また、その批判を嘲笑的に表現すること」。だが、ネップ期に書かれた社会喜劇はそういった辞書的な意味での諷刺喜劇ではなかったようである。西側の資本主義社会では諷刺と見なされる文学の機能が、ソ連では必ずしもそうではなかったようである。なぜなら、その機能は同時代のソ連社会の趨勢と分かちがたく結びついていたのである。そのことを、たとえば悪名高い「粛清」ということを例に挙げて考えてみる。

一般には、一九三六―三七年にスターリンがソ連社会の全領域で実行した「大粛清」があまりにも有名であるが、実は粛清そのものは一九二八年から社会の各所で始められていたのである。粛清のことをロシア語で「チーストカ」と言うが、これはそもそも「掃除」を指す語で、粛清も掃除も同じチーストカと言った。社会の中の各機関にはびこる不正や官僚主義や汚職などをなくすための、文字通りの掃除として始められたものであった。

それを証言するのは、一九二七年冬から一九三〇年春までソ連に滞在した宮本百合子である。彼女は先に引用した小説『道標』の中で、一九二九年初めの社会状況を次のように描写している。

ことしのモスクワの雪は、五カ年計画を四年で！ という赤いプラカートの上に降り、国立銀行の建物の高い軒にはり出されている「われわれは清掃を行っている（ウ・ナース・チーストカ・イジョット）」という機構清掃のプラカートをかすめて降っている。（中略）伸子は興味をもって「プラウダ」や「コムソモーリスカヤ・プラウダ」の清掃についての記事を読むのだった。ある経営で清掃を行うときには、それを公告する義務があった。ウ・ナー

ス・チーストカ・イジョット、と。⁽²⁴⁾

宮本百合子が証言するように、チーストカ（清掃、掃除）とは社会にありふれた言葉であり、そしてネップ期の社会喜劇が抉り出そうとしていたのは、この清掃されるべき社会悪だったのである。

ソ連ネップ期の社会喜劇が一九二〇年代後半のソ連社会で果たした機能が諷刺であったと受け取られるのは、ある意味で仕方がない。まず、遠まわしではなく、あからさまにだが、社会や人物の欠点や罪悪を、多くの場合実際に摘発された事件に基づいて批判しているし、またその批判された対象を嘲笑的に表現しているからである。

ところが、先にも述べたように官僚主義や汚職、あるいは投機や違反行為といった社会悪は特定の人間ではなく、残念ながら社会全体に広く認められる現象であった。そして、社会喜劇はそれらの社会悪を告発され、矯正され、撲滅されるべき対象として描いた。社会喜劇が批判の標的として、題材として選んだのは、そういった社会の中に実際にあった情況、実際に起こった事件だったのである。そういった意味では、社会喜劇は諷刺の機能を確かに超えていた。

ゴーゴリが『検察官』の中に抉り出した事例が、いかに架空のものであったにせよ、またプーシキンに聞いた逸話に基づいたものであったにせよ、ゴーゴリ自身にとって自らの作品は、よって諷刺ではなく社会の現実、リアリズムであった。これと同じように、ソ連ネップ期の社会喜劇の作者たちが扱った題材もまた、実際にリアリズムであったのである。

彼らの書いた社会喜劇は、結局文学作品としては「諷刺」というジャンルに分類されてしまうのであるが、彼らは決して諷刺しようとしたのではなく、喜劇の形式で社会悪を摘発しようとしたのだと考えていいだろう。その目的は、つまりモリエールがその傑作喜劇を書いたのと同じ、「社会悪の矯正」というものであった。

だが、社会喜劇が書かれた目的をモリエールのそれと同じだったと言っても、実際は何の役にも立たないのである。

というよりも、モリエール自身があれらの喜劇を書いたがために蒙らねばならなかった迫害のほうに目を向けたほうがいいのかもしれない。

つまり、ネップ期の社会喜劇が抉り出し、表現したソ連社会の現実（リアリズム）のあまりのすさまじさに、政府は脅威を感じざるをえなかったのではあるまいか。これでは現実の社会に行われている社会悪を多くの市民に宣伝することになってしまうからである。ソ連政府にとっては社会悪を摘発し、撲滅するためには喜劇を書いてくれるよりも、いかにそれらの社会悪が克服されて、社会主義の建設へ向かっているかを（それもまた現実であったことを忘れてはならない）、英雄的な主人公の行動を通して描いてくれたほうがはるかに都合がよかったのである。

したがって、ソ連政府はそれらの社会喜劇の何割かを上演禁止処分にした。一九二八年からは上演台本の検閲が復活されていた。そして、上演禁止処分を受けたことによって、逆説的なことに、これらの社会喜劇は諷刺であったという烙印を押されたのであったろう。先に引いたエレンブルグの回想にあったように、諷刺は「ほとんど破壊的行為に近いもの」と見なされることだったのである。

第1章 同時代人の回想から——大正・昭和初期のメイエルホリド——

- (1) 小山内薫のロシア演劇とのかかわりを追究した先行研究に、『小山内薫と二十世紀演劇』（曾田秀彦著、勉誠出版、平成十一年）がある。本稿でも後の章で、その論考を参照することになる。
- (2) Carter, Huntly, *The new theatre and cinema of Soviet Russia* (London, Chapman & Dodd, 1924).
- (3) 『ロシア・アヴァンギャルド テアトルⅡ 演劇の十月』月報③（国書刊行会、一九八九年）
- (4) Carter, *op. cit.*, pp. 70-71.
- (5) 松本克平、同月報。
- (6) 『メイエルホリドの全体像』（浦雅春訳、晶文社、一九八二年）、その改訂増補版に『メイエルホリド 演劇の革命』（浦雅春、伊藤愉訳、水声社、二〇〇八年）がある。

第2章 小山内薫と〈青服〉の観客

- (1) 藤田富士男「五の橋館と帝劇」（『大正の演劇と都市』大正演劇研究会編、武蔵野書房、一九九一年）、九五頁。
- (2) 曾田秀彦『小山内薫と二十世紀演劇』（勉誠出版、平成十一年）、一三六頁。
- (3) 『小山内薫演劇論全集』第二卷、菅井幸雄編（未来社、一九六五年）、一三四―三五頁。
- (4) 『小山内薫演劇論全集』第三卷、菅井幸雄編（未来社、一九六五年）、二七四―七頁。
- (5) 同書、二七八―二八二頁。
- (6) *Moshva teatral'naya v fotografiiakh* (Gosdarstvenny tsentral'ny teatral'ny muzei imeni A. A. Bakhrushina, 2006) p. 842.

第3章 小山内薫の沈黙の謎——メイエルホリドの舞台に彼は何を観たのか——

- (1) 『小山内薫演劇論全集』第三卷（菅井幸雄編集・解説、未来社、一九六五年）、二六六頁（「葡萄棚」昭和二年十二月

号に発表)。

- (2) 『築地小劇場』菅井幸雄著 (未来社、一九七四年)、五五頁。
- (3) 同書、五五―五六頁。
- (4) 『日本現代演劇史』第二卷「大正・昭和初期篇」大笹吉雄著 (白水社、一九八六年)、五六四頁。
- (5) 『小山内薫演劇論全集』第三卷、二六七―二七二頁 (『築地小劇場』、一九二八年三月号に掲載)。
- (6) 『小山内薫と二十世紀演劇』曾田秀彦著 (勉誠出版、一九九九年)、二七二頁。
- (7) 同書、二七五頁。
- (8) 同書、二七六頁。
- (9) 『マイエルホリドの全体像』エドワード・ブローン著、浦雅春訳 (晶文社、一九八二年)、二四二頁。
- (10) 『小山内薫演劇論全集』第三卷、二七五頁。
- (11) 『秋田雨雀日記』第二卷 (尾崎宏次篇、未来社、一九六五年)、四〇頁。
- (12) 『マイエルホリド研究』八住利雄編・著 (原始社、一九二八年)、八頁。米川の観察はすべて同書による。
- (13) 同書、九頁。
- (14) 同書、一一頁。
- (15) 同書、一二頁。
- (16) 『鈍・根・才』米川正夫著 (河出書房新社、一九六二年)、一二四頁。
- (17) 『わが愛のロシア演劇』桜井郁子著 (影書房、二〇〇二年) に「野崎韶夫先生とアイ・シー・オール」という文章があり、野崎もマイエルホリドの舞台を観ていることを知った。ただ、雑誌資料で確かめると、観たのは「森林」と「椿姫」の二作で、『検察官』は観ていなかったため、貴重な証言ではあったが割愛する。また、鳴海完造には聞き書き『滞ソ九年を語る』(緑の笛豆本一四五、六集、一九八〇年)があり、その中で雨雀や小山内のお供をしてマイエルホリドに会見したとき、マイエルホリドが「私は歌舞伎の弟子です」と言ったこと、および花道に非常な関心を持っていたことが語られているのみで、観劇の印象は語られていなかった。
- (18) 『いっぴき狼』湯浅芳子著 (筑摩書房、一九六六年)、七三頁。
- (19) 同書、七六頁。

- (20) 同書、八六頁。
- (21) 「ソヴェトの芝居」、『宮本百合子全集』第九卷（新日本出版社、一九八〇年）、二九四頁。
- (22) 同書、二九五頁。
- (23) 同書、二九九頁。
- (24) 『道標』第三部『宮本百合子全集』第八卷（新日本出版社、二〇〇六年）、三四一頁。
- (25) 『小山内薫演劇論全集』第三卷、二七六頁。

第4章 メイエルホリド劇場の俳優たち

(1) マリヤ・ババーノヴァ（一九〇〇―八三）は、一九二七年途中でメイエルホリド劇場を退団して革命劇場へ移り、二度と戻ってこなかった。ババーノヴァのほうが高かたに人気が高かったにもかかわらず、メイエルホリドが妻のライフを主役に抜擢して、彼女を顧みなかったのが原因だとされている。エドワード・ブローンは『メイエルホリド 演劇の革命』（二〇〇八年、水声社）の中で、矛盾した話だが、と前置きして次のように述べている。

「メイエルホリドは惜しみなくババーノヴァの才能を称賛し、またメイエルホリドによせる彼女の信頼にも変わりはなかったが、メイエルホリドは彼女が彼とライフへの不信を煽っているのではないかと、偏執狂的な猜疑心をつのらせていた。……メイエルホリドはババーノヴァが舞台の妨害をしていると非難した。そして結局、劇団がゲルジア公演に出かける段になって、メイエルホリドは、劇団はもはや彼女を必要としないと公式に表明せざるをえない事態に追い込まれた。」（三一―三四頁）

しかし、残念ながら、ブローンはこの間の事情について一切証拠を示していない。

ババーノヴァについては、マイヤ・トゥーロフスカヤが晩年のババーノヴァに行った詳細なインタビューに基づいて『ババーノヴァ 伝説と伝記』を著して興味深いのだが、この小論では扱う余裕がなかった。ちなみに、ババーノヴァが移籍した革命劇場はメイエルホリドが芸術監督を務めていた（演出ももちろん行っている）劇場であることに留意したい。ババーノヴァはメイエルホリドの影響下から完全に逃れたいと思ったのではないようである。

革命劇場は第二次大戦後、マヤコフスキ劇場と改称して現在に至っている。この劇場は、一九三八年に杉本良吉と密入国した岡田嘉子が、戦後、ロシア国立演劇大学（GITIS・ギチス）の演出科を卒業する際、森本薫の『女の一

生』を『盗まれた人生』という題名で演出して上演した（一九五九年六月）劇場であり、主役の布引けい役を引き受けて演じてくれたのが、ほかならぬババーノヴァであった。（Turovskaia, M., Babanova: *Legenda i Biografija*, Moskva, 1981.）

(2) 革命後の混乱期というか、演劇界の再編成期にあって、国立高等演出工房の成立も一筋縄ではいかなかったようである。「メイエルホリドの演劇と生涯」展の図録巻末に付された年表（上田洋子作成）には次のようである。

「一九三二年一月末、旧RSFSR（ロシア共和国第一劇場）の建物が（メイエルホリド自由工房と旧ネズロビン劇場の所有となり、〈俳優劇場〉が誕生。（中略）新たに結成された〈革命劇場〉の芸術監督に就任。（国立高等演劇工房と〈国立音楽ドラマ研究所〉などを統合して設立された〈国立演劇芸術研究所（GITIS・ギチス）も手の中に収める。GITIS内部に非公式のメイエルホリド工房を設置。」

ブローンの前掲書には次にようにある（二四三―四頁）。

「……メイエルホリドは引き続き〈俳優劇場〉の使用権を留保したばかりか、新たに結成された〈革命劇場〉の芸術監督に就任することにもなった。同時に彼はまた国立演劇芸術学校（GITIS）の全権をも手中に収めた。これはかつての〈演劇工房〉と〈国立音楽ドラマ学校〉、それに九つの自主演劇スタジオが併合されてでき上がったものである。このさまざまなグループがあまりにも異質であったため、烈しい確執が生じるのは当然であった。その結果、学校内にまったく独立した非公式なメイエルホリド工房が形づくられた。」

「工房」を（マスチェルスカヤ）と言うと書いたが、国立高等演劇工房の「工房」が（マスチェルスキエ）と複数形で表示されているのは、この組織内にメイエルホリドの工房のほか、いくつかの工房が存在したからだろう。この間の経緯は複雑で分かりにくい。

二〇〇八年二月、国立劇場の招きでロシア国立演劇大学（ギチス）のマリーナ・フメーリニツカヤ学長が来日して講演した際（淑徳大学池袋サテライト・キャンパス）、この間の事情を質問したが、彼女はメイエルホリドの国立高等演劇工房がギチスの母胎となったことについて認めようとしなかった。逆に「メイエルホリドは肅清で銃殺された人なんですよ。知ってますか」と言い返された。現在でもロシアの演劇人の意識の深層に「メイエルホリド恐怖症」が深く根を張っているのを知って驚かされた。

(3) エラスト・ガーリン（一九〇二―八〇）の人生と経歴については、『魔法使いの弟子——エラスト・ガーリンの本』

の「人生の記録」によった。(Khrdzanovskii, A. Yu., *Uchenik Charodeia: kniga o Erast Garine*, Moskva, 2004.)

ガーリン自身による国立高等演劇工房時代の回想は『ロシア・アヴァンギャルド テアトルII 演劇の十月』(国書刊行会、昭和六十三年)に収録された「メイエルホリドとともに」で読むことができる。

- (4) マリーナ・スヴァニーゼ編『歴史の記録——ニコライ・スヴァニーゼとともに 一九二二—一九三三』(サンクト・ペテルブルグ、二〇〇八年)(Svanidze, M., *Istoricheskie Khroniki c Nikolaem Svanidze 1913-1933*, Sankt-Peterburg, 2008, c. 237)。

- (5) イーゴリ・イリンスキイ(一九〇一—八七)は、青年時代にいくつかの劇場を移り歩き、その後で国立高等演劇工房に入って、メイエルホリドの下で活躍した。メイエルホリド劇場では、シヤスリーフツェフ役(『森林』)、プリスイプキン役(『南京虫』)、ラスプリューエフ役(『タレールキンの死』)など、驚くべき優れた演技で名声を博した。メイエルホリド劇場閉鎖後は、マールイ劇場へ移籍し、一九三八年早速フレスタコフ役(『検察官』)でデビューしている。後に同劇場の芸術監督となり、演出をも手掛け、特に『桜の園』の演出は現在もそのまま上演されている。

イリンスキイは一九六二年に大部の自伝『自分自身について』(Iliinsky, I., *Sam o sebe*, Moskva, 1962)を出版し、そのため彼の人生はロシアでは広く知られているが、この書も日本語には未訳のため、戦後、演劇と映画両方の世界で活躍した波乱万丈の人生について知られること少ないのはまことに惜しい。この小論でも詳しく触れることができないのは残念である。特に、演技についての考え方がまったく異なっていたはずの両劇場で変わらず活躍できたのはなぜだったのか、という点について。

- (6) エヴゲーニイ・サモイロフ(一九二二—二〇〇六)の俳優人生については『マールイ劇場一七五年史』(二〇四—一一頁)に載っている。(Maly Teatr 175 let, Moskva, Medzhdunarodny Ob'edinenyy Biograficheskii Tsentr, 1999.) サモイロフもマールイ劇場移籍後、主役級の俳優として活躍し、戦前から戦後にかけて映画でも活躍して、広くロシア(ソ連)の観客に知られたスター俳優であった。

私事だが、二〇〇四年、在外研究でモスクワに滞在し、マールイ劇場の研修員であったとき、まだサモイロフは存命で、インタビューをしたいと思いますと思ったが、健康状態があまり良好でないとの理由で実現しなかった。

第5章 メイエルホルドの俳優教育——ビオメハニカ再論——

- (1) Alma Law & Mel Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics* (McFarland 1996) p. 3.
- (2) Huntley Carter, *The New Theatre and Cinema in Soviet Russia* (London 1924) p. 70.
- (3) Edward Braun, *Meyerhold on Theatre* (New York 1969) p. 168. (ロシア語からの訳に『メイエルホルド ベスト ロマンション』作品社'二〇〇一年)
- (4) Carter, *op. cit.*, p. 71.
- (5) Carter, *ibid.*
- (6) Robert Leach, *Meyerhold and biomechanics* (*Twentieth Century Actor Training*, ed. by Alison Hodge, Routledge 2000) p. 39. (『二十世紀俳優マナーニントン』而立書房'二〇〇五年)
- (7) Braun, *op. cit.*, pp. 153-4.
- (8) Leach, *op. cit.*, p. 41.
- (9) Marjorie L. Hoover, *Meyerhold: The Art of Conscious Theatre* (Amherst 1974) pp. 317-8.
- (10) Igor Ilinsky, *Biomechanics* (*Actors on Acting*, ed. by Toby Cole & H. K. Chinoy, Crown 1970) p. 505.
- (11) O. G. Brockett & R. R. Findlay, *Century of Innovation—A History of European and American Theatre and Drama Since 1870* (Prentice-Hall 1973) p. 322.
- (12) Yuri Bakhrushin, *Vstrechi s Meierholdom* (Moskva 1969) p. 589.
- (13) Braun, *op. cit.*, p. 198.
- (14) 『メイエルホルドの全体像』エドワード・ブローン著、浦雅春訳(晶文社、一九八二年)、一八〇頁。
- (15) エラスト・ガーリン著「メイエルホルドとともに」(『ロシア・アヴァンギャメルドテートルII 演劇の十月』国書刊行会、昭和六十三年)二三五—一六頁。
- (16) Constant Coquelin, *The Dual Personality of the Actor* (*Actors on Acting*) pp. 192-3. (邦訳に『俳優芸術』中川龍一、菊池豊子共訳、早川書房、一九五三年)
- (17) Braun, *op. cit.*, p. 198.

- (18) 『逆説・俳優の心』 デイケロ著、小場瀬卓三訳（未来社、一九五三年）一四一―一七頁。
 (19) *Century of Innovation*, op. cit., p. 323.

第6章 オリヴァー・ロバーツ

- (1) Saylor, Oliver M., *The Russian Theatre* (New York, Brentano's Publisher 1922).
 全十九章の章題は次の通り。
 1. Plays within a Play 2. The World's First Theatre 3. "The Blue Bird" and Stanislavsky 4. The Plays of Tchekhoff at the Art Theatre 5. From Turgenieff to Gorky at the Art Theatre 6. The Studios of the Moscow Art Theatre 7. The Russian Ballet in Its Own Home 8. The Deeper Roots of the Russian Theatre 9. The Kamerny, a Theatre of Revolt 10. "Salome" in Cubist Vesture 11. A Bacchanale and Some Others at the Kamerny 12. Here and There in Moscow Theatres 13. Meyerhold and the Theatre Theatrical 14. Yevreynoff and Monodrama 15. Russian Theories of the Theatre 16. The Path of Storm 17. Plus Ça Change 18. The Russian Theatre in America 19. The Spirit of the Russian Theatre
- (2) Allen, David, *Performing Chekhov* (London, Routledge 2000) p. 107.
 (3) Saylor, op. cit., p. 246.
 (4) セイラー来日の新聞記事は、引用した「東京朝日」のほかに、「信濃毎日新聞」の翌七月二日の紙面に「革命よりも何よりも芝居が露人の生命——国を挙げて血を流しつつも芸術だけは忘れぬ国民」との見出しで載っているが、「東京朝日」の記事の一部分そのままであり、文末に（東京電話）とあるところからして、「東京朝日」の記事を「信濃毎日」の記者が電話で知らせたのであろうと推測される。
- (5) Evreinoff, Nicolas, *The Theatre in Life* (1st published in 1927, edited and translated by A. Nazarov, reissued in 1970, Benjamin Blom, New York) (邦訳は『生の劇場』清水博之訳、昭和五十八年、新曜社)
 (6) 『小山内薫演劇論全集』第三卷（菅井幸雄編、一九六五年、未来社）二六八頁。
 (7) 同書、二六六頁。
 (8) 同書、九六一―一〇四頁。

第7章 八住利雄のこと

- (1) 『マイエルホリドの全体像』エドワード・ブローン著、浦雅春訳（晶文社、一九八二年）、一九八頁。
- (2) マイエルホリドの演出法の発展の上で『D・E』が占める重要性については、第1章で論じているので参照されたい。
- (3) ブローン、前掲書、二〇〇頁。
- (4) 『八住利雄 人とシナリオ』（日本シナリオ作家協会、一九九二年）、三八二頁（初出は「悲劇喜劇」昭和三十三年六月号、「築地座のころ」）。
- (5) 同書、三八二頁。
- (6) 同書、二八七頁。
- (7) 同書、三八三頁（初出は「新映画」昭和二十三年二月号「PLC物語」）。
- (8) 同書、三八五頁（初出は注7に同じ）。
- (9) 『シナリオ・演出・演技』八住利雄著（ダヴィッド社、一九八二年）。

第8章 アレクセイ・グヴォズジェフのこと

- (1) 『マイエルホリド研究』露西亜文学研究第一輯、八住利雄、熊澤復六、米川正夫、金田常三郎著（原始社、昭和三年）、三五頁。
- (2) 同書、一三七頁。
- (3) 『マイエルホリド ベストコレクション』諫早勇一、浦雅春、桑野隆ほか訳（作品社、二〇〇一年）、第一部参照。（解題の中で、発行は一九二二年だったが、なぜか表紙の出版年が一九二三年になっているとしている。）
- (4) Znosko-Borovskii, E. A., *Russkii teatr: nachara XX veka* (Praga, 1925).
- (5) このパンフレットの表紙にはマイエルホリド自筆のサインがしてある。また、遺贈された八住利雄の旧蔵書ではない。
- (6) Gvozdev, A. A., *Zapadnoevropeiskii teatr na rubezhe XIX i XX stoletii* (Moskva, 1939).
グヴォズジェフの研究者としての横顔については、次の文献を参照した。
Mokul'skii, S. S., *O teatre* (Moskva, 1963) pp. 382-396, A. A. Gvozdev: istorik zarubezhnogo teatra.

- (7) 『メイエルホリドの全体像』（浦雅春訳、晶文社、一九八二年）、『メイエルホリド 演劇の革命』（浦雅春、伊藤愉訳、水声社、二〇〇八年）、二七四頁。
- (8) 『メイエルホリド ベストコレクション』、二五一頁。
- (9) 同書、二五二頁。
- (10) 同書、三二六頁。
- (11) 同書、三三三頁。

第9章 佐野碩のメイエルホリド——機械時代のビオメハニカ——

- (1) 戯曲『全線』は、『プロレタリア戯曲集』第一卷（『日本プロレタリア文学集』第三五卷、新日本出版社、一九八八年）による。他、『日本プロレタリア文学大系』第四卷（三一書房、一九五五年）にも収録されている。
- (2) 『劇場街』一九二九年八月号。
- (3) 藤田富士男著『ビバ！エル・テアトロ！——炎の演出家佐野碩の生涯』（オリジン出版センター、一九八九年）、三九—四六頁。岡村春彦著『自由人佐野碩の生涯』（岩波書店、二〇〇九年）、一七一—二二頁。
- (4) Carter, Huntley, *The New Theatre and Cinema of Soviet Russia* (London, Chapman & Dodd, 1924) pp. 67-80.
- (5) 藤田富士男、同書、一〇一—一一頁。
- (6) 『メイエルホリドの全体像』エドワード・ブローン著、浦雅春訳（晶文社、一九八二年）、一九四頁。
- (7) *Meyerhold on Theatre*, translated and edited with a critical commentary by Edward Braun (Hill & Wang, New York, 1969) p. 197. (『メイエルホリド ベストコレクション』諫早勇一ほか訳、作品社、二〇〇一年、所収の「未来の俳優とビオメハニカ」に邦訳がある。)
- (8) 第5章の注(16)に同じ。Actors on Acting, edited by T. Cole & H. K. Chinoy (Crown Publishers, New York, 1970) pp. 192-193.
- (9) コーデン・クレイグ『俳優と超人形』（武田清訳、「大正演劇研究」創刊号、一九八〇年に掲載）Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theatre* (Heinemann, London, 1980) pp. 66-67.

第10章 メイエルホリドの暗い環Ⅰ——岡田嘉子の上申書をめぐって——

(1) 『メイエルホリド ベストコレクション』の巻末で、訳者のひとり桑野隆がメイエルホリドの演説について解説している。それによると、全ソ演出家会議の速記録が発見されたが、そこにはイエラーギンが記しているような演説内容は見当たらないのである。

(2) 『演出者の手記——杉本良吉演劇論集——』解説・菅井幸雄（新日本出版社、一九八〇年）。

(3) 『メイエルホリド 粛清と名誉回復』佐藤恭子訳（岩波書店、一九九〇年）、四一—一〇頁。

(4) 『女優 岡田嘉子』升本喜年著（文藝春秋、一九九三年）。

第11章 メイエルホリドの暗い環Ⅱ——そこにはいなかった佐野碩の影——

(1) 升本喜年著『女優 岡田嘉子』（文藝春秋、一九九三年）には、「滝口新太郎と岡田嘉子の結婚にしてもソ連の政策であつたとされる」との記述がある。滝口とモスクワ放送ハバロフスク支局時代に同僚であつた川越史郎は、この間の事情を熟知している立場にありながら、『ロシア国籍日本人の記録』（中公新書、一九九四年）の中では二人の結婚の経緯について黙して語らない。日本国籍を有しながらソ連に残つた日本人は、結婚が困難であり、また国外へ出ることはさらに一層困難であつた、と述べているだけである。

(2) *Vernite me svobodu* (Moskva, Medium, 1997) pp. 220-240. 副題は「ロシアとドイツの文学者・芸術家——スターリンのテロルの犠牲者」。題名の「私に自由を返して下さい！」は、前章で紹介した一九四〇年一月二三日付モロトフ宛メイエルホリドの嘆願書中の悲痛な叫びである。

(3) 『メイエルホリド 粛清と名誉回復』佐藤恭子訳（岩波書店、一九九〇年）参照のこと。

(4) ヘリドはピスカートの弟子で、有能な演出家としてモルトへ派遣されてきていた。

(5) 加藤哲郎著『モスクワで粛清された日本人』（青木書店、一九九四年）の二八三—三〇三頁を参照のこと。

(6) 斎藤憐著『昭和不良伝』（岩波書店、一九九九年）。

(7) 名越健郎著『クレムリン秘密文書は語る』（中公新書、一九九四年）、四三—四五頁。

(8) 佐野碩のソ連脱出後の軌跡については、『ビバ！エル・テアトロ！炎の演出家佐野碩の生涯』藤田富士男著（オリジ

ン出版センター、一九八九年」と『自由人佐野碩の生涯』岡村春彦著（岩波書店、二〇〇九年）に詳しい。

- (9) 『月刊 Asahi』一九九〇年四月号「ソ連検事があばく・演出家杉本良吉が利用された・スターリン粛清の真相」（山之内重美訳）。

- (10) 名越健郎、前掲書、三五―三六頁。

- (11) 富田武著『スターリニズムの統治構造』（岩波書店、一九九六年）、五一頁。

- (12) マヤコフスキーの死については、近年それが自殺ではなく暗殺ではなかったかとの疑義が提出されている。たとえば、『破滅のマヤコフスキー』亀山郁夫著（筑摩書房、一九九八年）や、『きみの出番だ、同志モーゼル——詩人マヤコフスキー変死の謎——』ワレンチン・スコリヤーチン著、小笠原豊樹訳（草思社、二〇〇〇年）など。だが、真相はまだ明らかになっていない。

- (13) エドワード・ブローンは『メイエルホリドの全体像』（浦雅春訳、晶文社、一九八二年）の中で、『ある人生』の上演禁止とメイエルホリド劇場の閉鎖の方針とが表裏一体になっていたと論じている（二八―二九頁）。

- (14) ケルジェンツェフの論文「異質な演劇」（または「無用な演劇」）は、『暗き天才メイエルホリド』ユーリー・エラーギン著、青山太郎訳（みすず書房、一九九二年）に翻訳されて収録されている。

- (15) 名越健郎、前掲書、一八七頁。

- (16) 加藤哲郎、前掲書、三四四頁。

- (17) 名越健郎、前掲書、五四頁。

第12章 築地小劇場のエヴレイノフ

- (1) 雑誌「築地小劇場」からの引用は、復刻版（不二出版、一九八六年）による。引用に際しては、新字、新かなに改めた。以下、同じ。

- (2) N. N. Evreinov, *Dramaticheskie sochinenia vol. 3* (Academia, Petrograd, 1923).

- (3) 『不条理の演劇』マーティン・エスリン著、小田島雄志ほか訳（晶文社、一九六八年）、五二頁。

- (4) B. V. Kazansky, *Metod teatra (analiz sistemy N. N. evreinova)*, (Academia, Leningrad, 1925) pp. 7-10.

- (5) *Five Russian Plays*, translated from the originals with an introduction by C. F. Bechhofer (New York, 1977,

1st published 1916) に収められた戯曲から拙訳。他に、『生の劇場』エヴレイノフ、清水博之訳（新曜社、昭和五十八年）に仏語からの翻訳がある。

- (6) Bechhofer, introduction.
- (7) エヴレイノフ著「モノドラマ宣言」（『ロシア・アヴァンギャルド テ아트ール』国書刊行会、平成一年）、九九―一九頁。以下「モノドラマ宣言」からの引用は同書より。

第13章 モノドラマ・人生の演劇化——エヴレイノフの演劇思想について——

- (1) Eyreinov, N. N., *Dramaticheskie sochinenii vol. 1* (Academia, Sankt-Peterburg, 1907) pp. 1-8.
- (2) 『チェーホフ伝』マンリ・トロワイヤ著、村上香住子訳（中公文庫、一九九二年）、二八九―二九〇頁。
- (3) Eyreinoff, Nicolas, *The Theatre in Life*, edited and translated by A. I. Nazaroff (Benjamin Blom, New York, 1970, 1st pub. 1927) pp. 149-150. （邦訳に『生の劇場』清水博之訳、新曜社、昭和五十八年がある。）以下、引用の際に『Eyreinoff』と記す。
- (4) Slonim, Marc, *Russian Theatre: from the Empire to the Soviet* (Methuen, London, 1963) p. 212. 以下、引用の際に『Slonim』と記す。
- (5) Slonim, p. 213.
- (6) Eyreinoff, p. 24.
- (7) Eyreinoff, p. 30.
- (8) Slonim, p. 213-214.
- (9) Slonim, p. 214.
- (10) Brockett, O. G. & Findlay, R. R., *Century of Innovation: A History of European and American Theatre and Drama since 1870* (Prentice-Hall, New Jersey, 1973) p. 261.
- (11) *Eyreinov: A Pictorial Biography*, edited by Ellendea Proffer from materials collected by Anna Eyreinova (Ardis, Michigan, 1981) pp. 16-17.
- (12) Slonim, p. 215.

- (13) 「近代ロシア演出家論 (四)」八住利雄著、二頁。(『築地小劇場』大正一五年七月号) なお、引用に際しては新字、新かなに改めた。
- (14) 「近代ロシア演出家論 (三)」八住利雄著、七頁。(『築地小劇場』大正一五年六月号) なお、引用に際しては新字、新かなに改めた。
- (15) エヴレイノフ著「モノドラマ宣言」(『ロシア・アヴァンギャルド テアトル』浦雅春、武隈喜一、岩田貴編訳、国書刊行会、平成二年)、九九頁。以下、引用の際は、モノドラマ論と略記する。
- (16) モノドラマ論、一〇〇頁。
- (17) モノドラマ論、一一八頁。
- (18) Slonim, p. 216.
- (19) モノドラマ論、一一九頁。
- (20) モノドラマ論、一〇八―九頁。
- (21) モノドラマ論、一〇四頁。
- (22) モノドラマ論、一〇五頁。
- (23) Brockett & Findlay, *op. cit.*, p. 260.
- (24) モノドラマ論、一一六頁。
- (25) 原題のほうが戯曲の内容を良く表しているのだが、日本では長らく『心の劇場』と訳されてきているため、それに従うことにする。
- (26) 『精神分析』土居健郎著 (講談社学術文庫、一九八八年)、五四頁。
- (27) 『不条理の演劇』マーティン・エスリン著、小田島雄志ほか訳 (晶文社、一九六八年)、五二頁。
- (28) 同書、五三頁。
- (29) Slonim, p. 212.
- (30) Evreinoff, p. 138.
- (31) Evreinoff, p. 139.
- (32) Evreinoff, p. 187.

- (33) Evreinoff, pp. 189-190.
- (34) Evreinoff, p. 190.
- (35) Evreinoff, p. 191.
- (36) Evreinoff, pp. 116-7.
- (37) Evreinoff, p. 192.
- (38) Evreinoff, p. 230.
- (39) Slonim, p. 215.
- (40) Slonim, p. 214.
- (41) 戯曲の内容は第十二章で用いた、Five Russian Plays より訳してある。アルレッキーノはロシア語原文ではアルレキ
ンとなっているが、慣用に従ってアルレッキーノとした。
- (42) Evreinoff, p. 290.
- (43) Evreinoff, p. 291.
- (44) Evreinoff, p. 295.

第14章 慈善俳優による救いの物語——エヴレイノフの『最も重要なこと』の世界——

- (1) 『同時代人の肖像』中巻、ユーリー・アンネンコフ著、青山太郎訳（現代思潮社、一九七一年）、二二九頁（以下、ア
ンネンコフと略記する）。
- (2) 『トルストイ全集』第二巻 戯曲集、中村白葉訳（河出書房新社、一九七三年）、九〇—一〇五頁。
- (3) アンネンコフ、前掲書、二二—二四頁。
- (4) 『難民問題とは何か』本間浩著（岩波新書、一九九〇年）、一三〇頁。
- (5) 『ロシア・アヴァンギャルド・テ아트ールⅡ』浦雅春ほか編訳（国書刊行会、昭和六十三年）、一六四—一八頁。
- (6) 同書、一六九頁。
- (7) 『ロシア共産主義』バートランド・ラッセル著、河合秀和訳（みすず書房、一九九〇年）、六〇頁。
- (8) 原作では、仮面にリチーナ (Lichina) の語が用いられており、この語にはペルソナの意はないが、本文でも触れたよ

うにこれら五人の仮面人物はパラクレイトを形成するペルソナ群と捉えたほうが、エヴレイノフの真意に近いだろうと思われる。また、フレゴリーとは十九世紀末から二十世紀前半にかけて活躍した、早変わりを得意とした実在のイタリヤ俳優の名でもある。ヨーロッパ各都市のミュージック・ホールに出演した。この俳優の存在がエヴレイノフの念頭にあったものと思われる。

- (9) 『最も重要なこと』の邦訳は二種類ある。『世界戯曲全集』第二六巻(世界戯曲全集刊行会、昭和四年)に収められた八住利雄訳と、『近代劇全集』第三二巻(第一書房、昭和五年)に収められた山内封介訳である。引用に際しては、八住利雄訳を参考にしながら、適宜訳語や表現を変えてある。その際の原文テキストは、一九二一年のペトログラード版の復刻である次のものである。N. N. Eyreinov, *Samoe Glavnoe* (Ardis, Michigan, 1977)。以下、戯曲から引用の際はすべて上記の通りとする。

- (10) *Bol'shoi putevoditel' po Biblii* (Moskva, 1993) p. 342, Knauers Grosser Bibelführer (München Droemer Knauer, 1985) のロシア語訳である。
- (11) 『ヨブへの答え』C・G・ユング著、林道義訳(みすず書房、一九八八年)、八一頁。
- (12) 『愚者の饗宴』H・コックス著、志茂望信訳(新教出版社、一九七二年)、二二三頁。
- (13) 同書、二一八頁。
- (14) 同書、二四〇頁。
- (15) 『ロシア精神の源』高橋保行著(中公新書、一九八九年)、一七八頁。
- (16) 『道化的世界』山口昌男著(筑摩書房、一九七五年)、二二一―四頁。
- (17) 『心身医学入門』メダルト・ボス著、三好郁男訳(みすず書房、一九五九年)、九三―四頁。
- (18) 同書、八六頁。
- (19) 『心理療法論』C・G・ユング著、林道義編訳(みすず書房、一九八九年)、六〇頁。
- (20) 同書、六〇頁。
- (21) 同書、七一頁。
- (22) アンネンコフ、前掲書、二四二―頁。
- (23) 『レイン わが半生』R・D・レイン著、中村保男訳(岩波書店同時代ライブラリー、一九九〇年) 解説、三二三頁。

- (24) 同書、三二〇頁。
- (25) 同書、二八九頁。
- (26) 同書、二九〇頁。
- (27) 『治療文化論』中井久夫著（岩波書店同時代ライブラリー、一九九〇年）、六一―二頁。
- (28) 『心理療法論』二九頁。
- (29) 同書、二九―三〇頁。
- (30) 『ユング』A・ストー著、河合隼雄訳（岩波書店同時代ライブラリー、一九九〇年）、一四五頁。
- (31) アンネンコフ、前掲書、三三七―八頁。

第15章 エヴレイノフと演劇社会学

- (1) 『社会のイメージ——社会学的メタファーの諸相』（小林修一、福山隆夫編、梓出版社、一九九一年）、三九―四三頁。
- (2) Georges Gurvitch, *The Sociology of the Theatre* (“Sociology of Literature & Drama” ed. by Elizabeth and Tom Burns, Penguin Education, 1973) p. 71.
- (3) Gurvitch, p. 71.
- (4) Jean Duvignaud, *The Theatre in Society: Society in the Theatre* (“Sociology of Literature & Drama”) p. 82.
- (5) Duvignaud, p. 82.
- (6) Duvignaud, p. 83.
- (7) Duvignaud, p. 83.
- (8) Duvignaud, p. 84.
- (9) Gurvitch, p. 80.
- (10) Gurvitch, p. 81.
- (11) 『舞台の上の権力』ジョルジュ・バランディエ著、渡辺公三訳（平凡社選書、一九八二年）、九頁。
- (12) 同書、九頁。
- (13) 同書、一〇頁。

- (14) Nicolas Evreinoff, *The Theatre in Life* (1st pub. 1927, reissued 1970, New York) p. 58. (邦訳『生の劇場』清水博之訳、新曜社、一九八三年)
- (15) 本書第13、14章および第16章を参照のこと。
- (16) これらの演劇論は、二〇〇二年に復刻された。以下、彼の演劇論からの引用はそれによる。Evreinov, N. N., *Demon teatral'nosti* (M. 2002.)
- (17) Evreinov, p. 40.
- (18) Evreinov, p. 40.
- (19) Evreinov, p. 41.
- (20) Evreinov, p. 41-42.
- (21) Evreinoff, p. 52.
- (22) Evreinoff, p. 54.
- (23) Evreinoff, p. 56.
- (24) 『精神の生態学』グレゴリー・ベイトソン著、佐藤良明訳(思索社、一九九〇年)、メタローク「本能とは何か」八七—一一五頁。
- (25) Evreinoff, p. 59.
- (26) バランディエ同書、二六—二七頁。
- (27) Evreinoff, p. 97.
- (28) 『パフォーマンス——未来派から現代まで』ローズリー・ゴールドバーグ著、中原佑介訳(リプロポート、一九八二年)七頁。
- (29) 芸術キャバレー〈歪んだ鏡〉におけるエヴレイノフの活動については、本書第16章を参照のこと。
- (30) Roselee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present*, revised and expanded edition (Thames & Hudson 2001) p. 8.
- (31) Goldberg, p. 9.
- (32) *Evreinov: A pictorial biography*, edited by Ellendea Proffer, from materials collected by Anna Evreinova (Ardis

1981) p. 15.

- (33) 『西洋演劇用語辞典』テリー・ホジソン著、鈴木龍一ほか訳（研究社出版、一九九六年）、一七五―一六頁。
- (34) Duvignaud, p. 91.
- (35) Duvignaud, p. 92.
- (36) Duvignaud, pp. 92-93.
- (37) バランディエ、同書、一六四頁。
- (38) バランディエ、同書、一八五頁。

第16章 ロシア・キャバレー演劇の研究 一九〇八―一九二四

- (1) Lisa Appignanesi, *The Cabaret* (London, 1975) pp. 12-35. (邦訳『キャバレー』上、下、菊谷匡祐訳、TBSブリタニカ、一九八八年)
- (2) Kuznetsov, E. M., *Iz proshlogo Russkoi Estrady* (Moskva, 1958) p. 293. (Kugel, A. P., *Listia s dereva*, 1926, p. 100.)
- (3) 現在ロシアでは、キャバレー演劇はサーカスや奇術までも含めた広い意味での軽演劇をさす「エストラダ」という語で言い表されている。しかし、ロシア語文献では、革命前のキャバレー演劇とその上演をさすときには「ミニアチュラ」か「マールイエ・フォルムイ」の語が用いられ、エストラダは用いられない。ところが、日本語に訳すとミニアチュラもエストラダも軽演劇となつて区別がつかなくなるので、本稿では前者を軽演劇、後者を大衆娯楽と訳し分けることにした。なお、マールイエ・フォルムイは文字通り上演規模の小さいことをさしているだけである。
- (4) 現在もロシアの劇団にはカプーストニックと呼ばれる催しがある。多くは有名人のモノマネをつないだ演目で構成され、多くは仲間内で演じられるが、これを独立した演目として一般の観客に見せている劇場もある。また、演劇大学では学期の終わりに、学生たちが催す先生たちのモノマネを呼びものにしたパーティをカプーストニックと呼んでいる。
- (5) Stanislavsky, K. S., *Moia zhizn' v iskusstve* (Moskva, 1980) p. 379. (邦訳『芸術におけるわが生涯』上、下、蔵原惟人、江川卓訳、岩波書店、一九八三年)
- (6) バリーエフとタラーソフが一九〇六年にモスクワ芸術座に入団するまでの事情には、いくつか異説がある。ダンチェ

シニコは、『モスクワ芸術座の回想』（内山敏訳、早川書房、一九五二年）で、芸術座が一九〇六年にドイツ巡業を行った際、公演は大成功を収めたものの、翌年の活動資金が不足して困っていたダンチェンコのところへ、当時ドイツにいたバリーエフとタラーソフが現れて、三万ルーブリという大金を二人が半分ずつ出しあって提供し、そして株主という待遇で入団した、と書いている（二八〇―一頁）。ところが、マガルシヤツクの『スタニスラフスキイ・システムの形成』（高山岡南雄訳、未來社、一九七三年）では、資金を提供したのはタラーソフで、バリーエフは親友の義侠心に感激して、一緒に入団したことになる（四二三頁）。一方、マルク・スローニムの『ロシア演劇』（Slonim, Marc, *Russian Theatre*, London, 1963, p. 215）では、資金を提供したのはバリーエフになっており、タラーソフについてはほとんど触れられていない。

なぜ、こんなことを問題にするかというと、バリーエフが後に蝙蝠座をモスクワ芸術座から独立させて経営していくうえで、かなりの資金が要ったに相違なく、彼が資産家であったのなら蝙蝠座が彼の全く私的な演劇事業になったわけが容易に理解できるからである。

(7) マガルシヤツク、同書、四二三頁。ちなみに、バリーエフはモスクワ芸術座では一九〇八年のメートルリンク作『青い鳥』でパンの役のほか、いくつかの役で舞台上に立っている。『モスクワ芸術座百年史』（*Sto let MXXATa, Moskva*, 1998）を参照した。

(8) Stanislavsky, p. 380.

(9) Efros, N. E., *Teatr letuchaiia mysh' N. F. Baileva* (Moskva, 1918) pp. 24-25.

(10) メイエルホリドは入り江座では、ボチヨムキン作『ペトルーシカ』、アラン・ポー原作、トラフテンベルグ脚色『アッシャー家の崩壊』、ソログープ作『名誉と復讐』の二本を演出した。

(11) Meyerhold, V. E., *Perepiska 1896-1939* (Moskva, 1976) p. 122.

(12) *Ocherki istorii russkoi teatral'noi kritiki* (Leningrad, 1979) p. 72.

(13) *Ibid.*, p. 87.

(14) Slonim, p. 215.

(15) *Ibid.*, p. 222.

(16) Zolotnitskii, D. I., *Zori teatral'nogo oktiabria* (Leningrad, 1976) p. 163.

- (17) Slonim, pp. 222-3.
- (18) ヴァフタンゴフはモスクワとペテルブルグの両方で、キャバレーの常連であった。彼が後に開発した、集団即興による演出方法ファンタステイック・リアリズムは意外にもこうしたキャバレーでの経験にインスピレーションを得て考えついたとシモノフも十分に考えられる。Simonov, Ruben, *Stanislausky's Protégé: Eugene Vakhtangov* (translated & adapted by Miriam Goldina, DBS, New York, 1969) を参照した。
- (19) Zolotnitskii, p. 164.
- (20) ソロトニツキーは、こうしたバリエーフの方法が現代(一九七〇年代)になってユーリー・リュビーモフのタガンカ劇場での上演で復活されたと述べている(一六四頁)が、環境演劇ということでは、ソ連における先駆者であるニコライ・オプロープコフの仕事を見逃すわけにはいかない。
- (21) Pearson, A. G., *Crooked Jimmy and Limping Joe: Russian Theatrical Satire in the 1920's*. (Theatre Research International, 1975, vol. 4, No. 3, p. 215.) 以下、引用の際は、Pearson 1. と略記する。
- (22) Zolotnitskii, p. 157.
- (23) Braun, F., *The Theatre of Meyerhold: Revolution on the Modern Stage* (DBS, New York, 1979) p. 101. (邦訳『メイエルホルドの全体像』浦雅春訳、晶文社、一九八二年)
- (24) Braun, p. 102.
- (25) Braun, p. 104. サプノーフは一九二二年の夏に、メイエルホルドらとフィンランドのテリオキを訪れて、そのフィンランドでボート遊びをした際、事故で溺死した。メイエルホルドにとって、彼の存在と協力は帝室劇場におけるゴロヴィーソンのそれと同じほどに重要だったのである。この年を境にして、彼が軽演劇の世界に全く興味を示さなくなったことは、サプノーフの死も関係があったものと思われる。
- (26) *Perepiska*, p. 122.
- (27) Zolotnitskii, p. 174.
- (28) Pearson, A. G., *The Cabaret Comes to Russia: Theatre of Small Forms as Cultural Catalyst* (Theatre Quarterly, 1980, vol. 9, No. 36) p. 42. 以下、引用の際は、Pearson 2. と略記する。
- (29) Pearson 2, p. 42.

- (30) その他のキャバレーについては、革命前の時代に限られるが、詳細な研究が二〇〇五年に発表された。Tikhvinskaja, L., *Pousedneunaia zhizn' teatral'noi bogemy serebriannogo veka* (Moskva, 2005).
- (31) Pearson 1, p. 217.
- (32) Zolotnitskii, p. 180.
- (33) ルナチャルスキーの論文は、『ロシア・アヴァンギャルド テアトルⅡ』（浦雅春ほか訳、国書刊行会、昭和六十三年）に収録されている、二二二―二五頁。
- (34) Pearson 1, p. 219. ピアースンはほかに、片眼のジミーが一九二二年の一期ペトログラードへ出てきていたというソ連の雑誌記事を紹介している。が、しかしゾロトニツキーは跋のジョーをほとんど無視しており、肩代わり説の真偽ははっきりしない。
- (35) Pearson 1, p. 220.
- (36) Pearson 1, p. 221.
- (37) Pearson 1, p. 224.
- (38) 国外旅行の旅券がほとんど下りないために、亡命者が続出したこの時期に、三カ月ではあれ、しかも夫人同伴の旅券が下りたことは非常に奇異に感じられる。ピアースンはその理由を、ラズムヌイが前年まで教育人民委員会演劇部長であったカーメネワの愛人であったからであるらしいと推測している（二二四頁）。カーメネワは中央委員会政治局員のカーメネフ夫人であったとともにトロツキーの妹でもあったから、もしその推測が事実であったら、エヴレイノフ夫妻の旅券を取るとはさして困難ではなかったであろう。
- (39) 片眼のジミーの成功に刺激され、またエヴレイノフやアンネンコフの勧めもあって、クーゲリ、ホルムスカヤ夫妻は四年の中断の後、一九二二年十二月に歪んだ鏡座を復活させた。復活後、一九二四年までは順調に活動していたようである。一九二五年には歪んだ鏡座はポーランドへ巡業に出かけた。この巡業にはエヴレイノフ夫妻も同行したが、彼らはそのままチェコを経由してパリに向かい、劇団を置き去りにした。エヴレイノフ夫妻は二度とロシアに戻らなかった。歪んだ鏡座がいつロシアへ帰国したのか、確かではない。
- (40) *Moskovskii teatr satiry 1924-1974* (Moskva, 1974) p. 10.
- (41) 岩田豊雄は、「蝙蝠座の回想」(『近代劇以後』河出書房、昭和十五年、三六一―五四頁)の中で、蝙蝠座が西欧に与え

た衝撃の一端は、ジャーギレフのバレエ・リュスと同じく、その民族的色彩とタッチによる舞台美術であったと言う。また、岩田は蝙蝠座が一九二五―六年のシーズンの後、ソ連へ帰国したと書いているが、ソ連の文献には帰国の事実は記されていない。

- (42) Zolotitskii, pp. 170-171.
- (43) 『同時代人の肖像』中巻、ユーリー・アンネンコフ著、青山太郎訳（現代思潮社、一九七一年）、二七三―四頁。
- (44) Short, Earnest, *Fifty Years of Vaudeville* (Westport, 1978, 1st pub. 1946) p. 156.

第17章 ソ連ネップ期の社会喜劇について

- (1) *Moskovskii teatr satiry 1924-1974* (Moskva, Iskustvo, 1974), red. M. Ia. Lenitskaia. この文献にはページ数がなく、巻末にレパートリー一覧表が載っている。それによると、初演は一九二八年一月二十四日とある。第一次五カ年計画開始直前であった。
- (2) *Russkaia pisateli 20 veka—biograficheskii slovar'* (Moskva, 2000), glab. red. P. A. Nikolaev.
- (3) 『裏切られた革命』トロツキイ著、藤井一行訳（岩波文庫、一九九二年）、三八頁。
- (4) 同書、三九頁。
- (5) 『わが回想——人間・歳月・生活』（改訂新装版）第二巻 エレンブルグ著、木村浩訳（朝日新聞社、一九六九年）、八一頁。
- (6) 同書、八四頁。
- (7) Ball, A. M., *Russia's Last Capitalist: The Nomen 1921-1929* (University of California Press 1987), p. 109.
- (8) エレンブルグ、同書、八二頁。
- (9) Ball, *op. cit.*, p. 110.
- (10) エレンブルグ、同書、八六頁。
- (11) 『鼻・外套・査察官』ゴゴリ著、浦雅春訳（光文社古典新訳文庫、二〇〇六年）、解説、三四一頁。
- (12) 戯曲は『世界戯曲全集』第27巻「労農露西亜劇集」（世界戯曲全集刊行会、昭和四年）に所載のものを参照した。（原題名『フセスヴァールカ』は「全部ゴミ」とか「ゴミの山」と言った意味である。）

- (13) Weber, H. B. *The Modern Encyclopedia of Russian and Soviet Literature*, vol. 1. (Academic International Press 出版年不詳)
- (14) 『モスクワは本のゆりかご』レフ・シーロフ著、児島宏子訳（群像社、二〇〇五年）、一〇五―一四頁。
- (15) *Zolkina kvartira*, M. Bulgakov, *Sobranie sochinenii* 8 tomakh. tom 7, (Sankt-Peterburg 2002) pp. 9-92.
- (16) 『世界戯曲全集』第27巻。
- (17) *Samoubitsa*, N. Erdman, *P'esy, Internegii, Pis'ma, Dokumenty, Vospominaniia sovremennikov* (Moskva, Iskustvo, 1990) pp. 81-164.
- (18) 『世界戯曲全集』第27巻。
- (19) 『マヤコフスキー選集』第2巻、小笠原豊樹、関根宏訳（飯塚書店、一九七三年）。
- (20) 『マヤコフスキー選集』第3巻、小笠原豊樹、関根宏訳（飯塚書店、一九七三年）。
- (21) 「道標」第3部、『宮本百合子全集』第8巻（新日本出版社、二〇〇六年）、三三六頁。
- (22) Segel, H. B., *Twentieth-Century Russian Drama: From Gorky to Present* (Columbia Univ. Press 1979) p. 149.
- (23) 浦雅春、同訳書解説、三四一頁。
- (24) 宮本百合子、前掲書、三二五―六頁。