築地小劇場のエヴレイノフ

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 大正演劇研究会 公開日: 2011-04-11 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 武田, 清 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/10732

築地小劇場のエヴレイノフ

武田　清

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であった。例えば、『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、第一回めから次のように言ってエヴレイノフ論を始めるのである。

「一つの純粋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。」（大正一五年第二号）（注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幾度に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付けたのであったのか。

改めて『築地小劇場』の頁を繰ってみると、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」（大正一三年第四号　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

間が演劇であるが故に、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讃するのだ、という彼お得意の、人生の演劇化論が展開されている。続いて、大正一四年第一号では「エウリェイノフの再評価」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。そこに潑剌たる刺戟に満ちた現実の人生が建築されるのだ」と八住利雄は熱っぽく主張している。そして、この後大正一五年第二号から、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幾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・カー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。ひとつは、彼が一幕劇『心の劇場』を書いて自ら演出したペテルブルクの小劇場が〈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、『心の劇場』が抱腹絶倒のパロディ劇であるとは思いもよらなかったのである。結果、彼らはこの作品がモノドラマであると思い込んだのであった。

もうひとつは、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。実は、エヴレイノフ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。彼が革命政府の芸術・宗教政策に失望して、ポーランド経由でパリへ亡命したのは一九二五年のことであった。

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、翌二一年に上演されて（演出アンネンコフ）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であるが、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の一幕劇『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使って書かれた戯曲であると思い込んでしまっていることである。実は二作とも、エヴレイノフが主張したモノドラマ論から言っても、従来からのモノドラマ概念から言ってもモノドラマではない。

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、その戯曲が実際に築地小劇場の舞台で上演されている。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は、エヴレイノフの『陽気な死』（単行本では『道化芝居』）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されている。『陽気な死』が収められた高倉輝の単行本『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紀念の為にプライヴェエトに上場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、大正一五年七月二〇日から十日間、青山杉作演出で築地小劇場の舞台にかけられた。主役のアルレキン（アルレッキーノ）を演じたのが千田是也であったが、彼はこの時の公演のことを『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、その年の正月にや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ついた。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すると、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二〇日から十日間、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他に、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一四日から十日間、『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一七日から一週間、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為に、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だと言ってよいのである。

ところで、『心の劇場』の翻訳には二種類がある。ひとつが築地小劇場の上演台本に用いられた高倉輝訳で、もうひとつが、後に世界戯曲全集巻二六（昭和四年）に『最も重要なこと』と一緒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とても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。

高倉輝は京大英文科在学中、六年間にわたって、ペテルブルク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。恐らく本文にはなかったモノドラマのふりがなを、一幕を一人劇にして振ったものと思われる。かくして、『心の劇場』はモノドラマだと受け取られることになったのではなかったか。

ただ、エヴレイノフが自作に本当に「モノドラマ」と銘打ったのかどうかは、原書が手元にないため残念ながら確認ができない。だが、『心の劇場』には彼のモノドラマ論が反映させられていないことだけは確かなのである。（注2）

こうした誤解は大正、昭和初期の日本の演劇研究者に限られなかった。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」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って、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のである。

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、それぞれのイメージが投影された妻と女歌手（踊り子）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。

3

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するに至ったかがよく分かるからである。

一九〇五年（二六歳）戯曲『スチョーピクとマニューロチカ』がアレクサンドリンスキー劇場（ペテルブルク）で上演された。

一九〇六年（二七歳）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（二八歳）第一戯曲集を出版。

一九〇七～八年　古代劇場第一シーズン（中世劇シリーズ）

一九〇八年（二九歳）『演劇性の弁護』を発表。

一九〇八～九年　ヴェーラ・コミッサルジェフスカヤ劇場（ペテルブルク）に演出家として招かれ、女優の弟コミッ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）、『執事のヴァンカ』（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。

一九〇九年（三〇歳）夏、コミッ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。

一九〇八年より、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（一九一一年まで）。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（三一歳）〈歪んだ鏡〉座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（三二歳）『舞台上の裸体』を発表。
一九一一～一二年　古代劇場第二シーズン（スペイン黄金世紀演劇シリーズ）
一九一二年（三三歳）戯曲『心の劇場（魂の舞台裏）』『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。ペテルブルクの人気者となる。
一九一三年（三四歳）演劇論集『演劇それ自身』、『私の舞台で』を出版。
一九一四年（三五歳）第二戯曲集を出版。
一九一四～一六年　三巻から成る演劇論集『自分自身のための演劇』を出版。
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』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〉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て、ペテルブルクの観客たちを大笑いさせることしかしていない。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っぽりはさまっているのである。一体この二つの一幕劇はどんな戯曲だったのであろうか。
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、コメディア・デラルテで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に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きものにするかに心を砕く。死神が訪れてくる時をわがことのように恐れて青ざめ震えるピエロをあざ笑い、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観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。」

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ったろうか。土方与志も千田是也も『陽気な死』については何も書き残していない。『築地小劇場』の巻末に時々載せられた、観客から寄せられた投書のなかにも、この作品についてのものは一つもない。

しかし、『陽気な死』は第一次世界大戦前のヨーロッパの演劇界では非常によく知られた作品だったのである。ロシアの一幕劇五篇のアンソロジーを一九一六年に編んだベックフォーファーは、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。」（注3）

『陽気な死』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、〈事件は心の中に起きる半秒間の出来事〉という但し書きが付された一幕劇である。（注4）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（永遠性）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付けるのだ。

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おさえるように、ここにあるのだと言って心臓の辺りをどんどんとたたき、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。魂の舞台裏、または心の楽屋が舞台なのであって、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意識が人格化され、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訳である。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（踊り子）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こけている。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ろうか。
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だが）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、恐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をされ「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っと流れ出す。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。最後の最後まで呆気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ク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〉のレパー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。冒頭の教授は、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、いわばメタファーとしての心、通常決して人の目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、大まじめ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の一幕劇を思わせる風味を持っている。

築地小劇場の『心の劇場』については観客からの投書があって（昭和二年第七号）、彼らがこの上演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。グロテスコ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ったのはあのMを追っ放り出した番人は何だろうということだった。（中略）

――一対の妻と踊子のハンドルンクなんかはさんたんに値するものがあった。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が息をつがせなかった。演出者の手柄だ。（後略）」

この投書された劇評を読むかぎりでは、『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うかがえる。笑いなど一切起こらなかったのではなかったか。

4

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である。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、用いられるべきなのである。

こ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一人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。その時、ドラマと登場人物の表象は同一化するのだと彼は語る。

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ないと説く。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ないのである。

「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ればいい。」（注5）

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。例えば、「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。」（注6）

徹底的なリアリズム嫌いであったエヴレイノフが反自然主義的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と見てよいだろう。モノドラマ論全体が反自然主義的演劇のありようへの一つのモデルの提示であったと言っても言い過ぎではない側面があるのである。

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。」（注7）

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。

この一説を読むと、先に私が『心の劇場』はことによるとエヴレイノフ自身によるモノドラマのパロディなのではないかと疑った理由が理解できることと思う。

何しろエヴレイノフは、彼が考えているようなモノドラマに最も近い戯曲として、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』を例に挙げているのである。

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あって、フットライトは視界から

消える。」（注8）

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。単に「精神」または「意識」と受け取って構わないだろう。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。その時、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。

5

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であろうか。八住利雄は「近代ロシア演出家論（二）」（大正一五年第四号）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の理論は、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各々の経過を踏んで行く。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。」

モノドラマの一側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い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訳ではない。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。……観客席と舞台との綜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……主観的綜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、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、例えば「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』（一九二一年）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＝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だろうと思い始めている。八住利雄が大正一五年第二号に、「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。

注

（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。

（2）エヴレイノフ自身によるモノドラマへの自己パロディ化の疑いについては、拙稿『モノドラマ・生の演劇化』（明治大学『文芸研究』第六八号　一九九二年）で詳しく論じている。

（3）"Five Russian Plays" translated from the originals with an introdnction by C.F. Bechhofer (New York 1977 First Published 1916)

（4）熊沢復六訳では「心の中の二分の一分間の出来事」とある。どちらが正しいのか確認することができなかった。また、原題名〈フ・クリーサフ・ドゥシー〉はそのまま訳せば、「魂の舞台裏」あるいは「心の楽屋」という意味であるが、本稿では慣用に従って『心の劇場』としてある。

（5）『ロシア・アヴァンギャルド　テアトルⅠ』「モノドラマ宣言」九九～一一九頁（国書刊行会　一九八九年）

（6）同書

（7）同書

（8）同書