



Title	俳優と観客の対峙：メイエルホリドの観客論
Author(s)	永田, 靖
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1996, 30, p. 1-24
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/48233
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

俳優と観客の対峙

—マイエルホリドの観客論

永田 靖

一般に、ロシア・アヴァンギャルド演劇は観客の重要性を認め、観客についての議論を活発にしたとされている。

観客について議論が盛んになつたのは、革命以後新しい階級である労働者や兵士が台頭してくると、それらの人々に見合う演劇を創造するのが急務になつたからである。さらに、二〇年代の半ばのいわゆるネップ期には、それ以外の人々もまた観客として射程に入れざるをえなくなつてくる。一般の市民もまた劇場に戻り始めるからである。マイエルホリドが上演時の観客の反応を細かく分析するのはこの時期である。そこでは観客の反応が二〇の項目に分けられて、細かく記載されている。その二〇の項目とは、(1)沈黙(2)ノイズ(3)大きなノイズ(4)俳優と同時にせりふを読む(5)歌う(6)咳ばらい(7)足の踏みならし(8)いらだつ(9)突然の声(10)泣く(11)笑う(12)ためいき(13)どよめき(14)拍手(15)口笛(16)「シッ」と言う(17)客席から出していく(18)立ち上がる(19)舞台にものを投げる(20)舞台に上るといったものである。観客

を強く上演に引き入れるためにどうすればよいかを調査したのである。また観客に対してもアンケートを実施したり、リハーサルの時に観客を招待して上演についての意見を受け付けたりしている。⁽²⁾しかし概してこれらの試みが長続しきしなかったのは、観客という単一の単位が実は様々な階級や人々から成り立っていて、それを度外視して議論できるかどうかという点に、たとえば演劇評論家グボズジエフから疑問がさしさはざまれたからでもあった。⁽³⁾後年ベックマンが観客という概念に、集団としての観客と個人としての観客という二つの分離を提唱するのは一九七〇年のことである。⁽⁴⁾

メイエルホリドの観客についての考察では、集団としての観客と個人としての観客との弁別を、ほぼ無自覚に行っているふしが見受けられる。それがメイエルホリドの観客論を独特なものにしていると思われる。もとより今世紀初頭に実践されていった演劇改革の波の中でも、メイエルホリドの仕事の傑出していた点の一つは、演劇行為を単に舞台上に限定するのではなく、舞台と観客とを含めた劇場全体の行為として考察し、実験していた点である。それらが相まってメイエルホリドの芸術の際立った特徴の一つにもなっていると考えることができる。メイエルホリドには完成した形での観客論は存在しないが、この小論ではメイエルホリドの観客についての考え方と実験の様態を掘り起こし、その特性を見極めてみたい。

メイエルホリドが世紀初頭に演劇の内容形式両面における改革を実践し始めた頃、先行する形態として主流となりつつあつたのはモスクワ芸術座のリアリズム演劇である。メイエルホリドはこのモスクワ芸術座流のリアリズム

演劇に公然と反旗を翻すことで自らの考察と実践の基盤とした。したがって観客についての考察も、リアリズム演劇に対する異議の申し立てから、まずは生み出されている。例えば、一九〇六年に書かれた論文「自然主義演劇と氣分の演劇」でモスクワ芸術座のリアリズムを批判してこう語っている。「自然主義演劇は俳優に、完成された明瞭で限定的な表現をさせている。暗示的な演技は許されないし、意識的に演技を省略することも許されない。まさにここから自然主義演劇での演技過剰が生まれるのだ。この演劇は暗示の演技というものをまるで知らないのである。(中略)劇場にやってくる観客には言葉にされていないことを想像力で補う能力があるのだ。多くの人が演劇に魅了されるのは、まさにこの謎とこの謎を解き明かしたいという願いなのである。⁽⁵⁾」この一九〇六年という年は、メイエルホリドがシンボリズム演劇を実験している時期で、その拠点をモスクワ芸術座のスタジオからコミッサル・ジエーフスカヤの劇場に移した頃である。

ここで語られている「暗示の演技」はそのシンボリズム演劇の方法論の一つを示すものである。シンボリズム演劇では、現実を超えた力や存在が感知され、それらが人物と関係を織り成して、日常世界の再現ではない世界を開示する。そのような理念を舞台化するには、自然主義的な写実の演技では為しえず、例えば暗示的に描かれるほのめかしや日常的でないせりふまわしに重点をおいた演技でなければならないとするものである。したがって演技はイリュージョンを完成させず、当然そこには観客の想像力による働きかけが不可欠になる。メイエルホリドは当初から観客の想像力が演劇には不可欠であると考えていたのである。

一方、モスクワ芸術座のリアリズム演技を確立したのはスタニスラフスキイであるが、メイエルホリドにとつて新しい観客の在り方を考察する時に、スタニスラフスキイの観客論ではなく、その演技方法を批判することから始

まつてているのは興味深い。スタニスラフスキイの考察の中で、観客の占めた比重は極くわずかなものだったことを逆に示しているように思えるからだ。

もつともスタニスラフスキイもそのリアリズム演劇の完成期には、結果として新しい観客を準備し、生み出していた。ダンチエンコとともに創設したモスクワ芸術座では、例えば次のような改革がなされたとされている。上演途中での観客の出入りを禁止。観客席での飲食を禁止。上演中の俳優へのアンコール及び花束贈呈を禁止。部外者の樂屋への立ち入りを禁止。幕間の余興音樂演奏を禁止など。⁽⁶⁾ これらの結果観客は上演に集中し、上演される作品をひとつずつ完成した芸術作品として受け止め、作品の精神や主張を自らの内面で再考する契機を与えられることがなつた。つまりこれらの改革は、それまでの言わばソフィストケイトされていない大衆演劇の演劇形態から近代演劇へ脱却させるものであつたが、それはそのまま新しい近代の観客を準備する改革だったといってもいいだろう。

そこでの観客は一般に「第四の壁」と呼ばれている壁のこちら側について、舞台での行為をただ覗き見る。俳優もまた観客との間にその壁が存在するかのように、観客の存在を忘れて、舞台でみずから「役を生き」た。その象徴的な例としてルドニツキイイがあげるのは、一八九八年モスクワ芸術座でのスタニスラフスキイ演出 チェーホフ『かもめ』の上演である。その第一幕のニーナの劇中劇の場面で、ニーナ以外の俳優たちは、実際の観客に背を向けてニーナの演じる劇中劇の舞台を取り巻き、自ら観客となつたのである。⁽⁷⁾ 観客に背を向ける演技は、当時リアリズム演劇の盛んだつたヨーロッパでは決して珍しいものではなかつたが、ここで俳優たちは観客に背を向け劇の中の観客になりきることで、実際の観客との断絶を経験するという象徴的な体験をしたのである。つまりスタニスラフスキイの俳優は舞台の世界にのみ生きる存在であり、スタニスラフスキイの観客はしたがつて舞台から切り離され

て いる存在である。両者の間の直接の交流はすくなくともスタニスラフスキイにとって本質的な課題ではなかつた。それに対しても、メイエルホリドの観客は、想像力によるかかわりを余儀なくされる存在であつた。ただし観客の想像力が不可欠といつても、ここでメイエルホリドは観客に完全に自由な解釈を許容していたわけではないだろう。例えば、同じ本に入れられた別の論文「新しい演劇の文学的兆候」の中でシンボリスト詩人ブリューゼフの言葉を引きつつメイエルホリドはこう語る。「演劇に、現実を模倣するのを止めるべき時が来ている。絵に描かれた雲が平坦で、動かず、形も色も変えないので、我々はそれが現実の雲であるかのような感覚を得ることができるだろうか。舞台がしなければならないのは、劇の物語が要求する場面を、観客の想像力の中にやすやすと描くことができるようになると ⁽⁸⁾ である。」観客の想像力の役割を必要としながらも、自由に場面を想像するのではなく、劇の内容が要求するものでなければならないのはさしあたり当然のことだろう。もちろんここでもブリューゼフはメイエルホリドはシンボリズム演劇を念頭に置いているので、舞台上での表現は「暗示」的なものであるにちがいない。

例えばメイエルホリドが演出したメーテルリンク『タンタジールの死』(一九〇五)、同『修道女ベアトリーチエ』(一九〇六)では、俳優たちの「歌うようなせりふ」と「静かで緩慢な動き」で全体が構成されていた。例えば『タンタジールの死』の冒頭。メイエルホリド自身の演出台本によれば、上手から「タンタジール(前)とイグレナ(後ろ)」登場する。小山の上でタンタジールが立ち止まり、ひざまづき花を折る。大きなゆりが小山の上に咲いていたのである。イグレナも立ち止まる。レリーフ。その後矢印の方向へ(舞台下手へ)歩いていくとしばらく彼らは見えない。小山に隠れてしまうのだ。ふたたび現れると橋の左側に前にイグレナ、後ろにタンタジール。ここで

二人は立ち止まり、タンタジールは欄干から手を下に降ろす。イグレナも止まり、彼女を見る。間。その後せりふ⁽⁹⁾。登場してから初めてせりふを発するまでに相当長い時間を費やしているのがわかる。この後も、多くの「間」や沈黙を挟みながらゆったりした動きで進められていく。

全体にシンボリズム演劇の演出の様態はこのようないのだが、ではどのようにして観客は想像力を働かせればいいのか。メーテルリンクのシンボリズム劇について触れながら、メイエルホリドは同じところでこう述べる。「あらゆる戯曲には二つのディアローグが存在する。一つは「外面的で必要不可欠なもの」で、行動に伴い、行動を説明する言葉によって成り立っている。もう一つが「内面的なもの」である。これは観客が言葉の中に聞くのではなく「間」の中に聞くものであり、叫びの中に聞くのではなく沈黙の中に聞くのである。⁽¹⁰⁾ つまりシンボリズムの演劇では、実際の発せられる言葉の外に、つまり「間」や沈黙や身体の動きの中に、観客は劇の世界の理念を聞き取らねばならないのである。

せりふ以外の要素に語らせるという方法は、メイエルホリドの生涯変わらなかつた手法である。例えば最後期に近い一九三五年においても、メイエルホリド演出チエーホフ『三三の失神』で、勘の悪い主演ジナイダ・ライヒを叱るのはメイエルホリドである。「メイエルホリド…写真か絵画のように立つて。肖像画が描かれるように。手をおいて観客を見て。すぐに慎み深い人物だとわかるようだ。」／ライヒ…私は彼女（ボボーワという女主人公）が慎み深い女だとは絶対に思わないわ。／メイエルホリド…私は見え方のことを言つてゐるんだ。内面の気分のことを言つてゐるんじやないんだよ。観客には次に起ることを分からせたらだめなんだ。これこそヴォードヴィルの手法なんだ。」これは『結婚申し込み』『記念祭』『熊』という三つのチエーホフのヴォードヴィルをまとめて作品にし

た時のリハーサル記録だが、ここでも観客に身体の立ち姿だけで人物の慎み深さを伝達することが指導されている。このことは例えば、次のような言葉でも確認することができる。オペラ『トリスタンとイゾルデ』上演のためにマイエルホリドによつて一九〇九年に書かれた論文の中で、マイエルホリドは語つてゐる。「目的は演劇的行為であり、それは観客の想像力の中で立ち上がつてくるものである。そしてその想像力は身体の動きのリズミカルな波によつて刺激されるのである。その波は空間の中に広がらねばならず、それこそが観客に動きの線やしぐさやポーズを知覚させる力を持つものでなければならぬだらう。」⁽¹²⁾ 空間の中にひろがる身体の動き、リズム、ポーズといふもつともマイエルホリドらしいタームが登場しているこの考察は、すぐさま、二〇年代に「ビオメハニカ」という演技訓練法を開発し『堂々たるコキュ』(1922)を始めとする、その意味でもつともマイエルホリドらしい、ビオメハニカの身体で充溢した一連の作品群にまつすぐ連なつてゐると考えてよいだらう。

しかし舞台での表現がこのように「暗示」的であれば、そして観客の想像力に委ねる比重が大きければ、舞台上の像の観客に与える印象は、決定的で一義的なものに近づくではなく、多重的なものになると考へられるのではないか。例えば、マイエルホリドの舞台を見た観客の評には次のようなものがしばしば見受けられる。一九〇六年のマイエルホリド演出アンドレーエフ『人の一生』に對しての新聞評に「マイエルホリドは舞台の半分を電灯を使つてほとんどやのようになに薄暗い照明にし、二人の間には二つのベットと少しのスペースをとつただけだつた。このために「人間」とその妻は明るいスクリーンに映る中国の踊る影絵のように見えた。」⁽¹³⁾ また例えば革命後の一九二三年マイエルホリド演出オストロフスキイ『儲かる地位』では、「そこに長い長いきせるが現れ、オルロフが椅子に座つたまま火をつけようとする。するとククーシキナが彼の前にひざまづいてその先に火をつけるのだ。《そ

れはまるで彫刻のようだつた』。⁽¹⁴⁾ また例えは一九一八年メイエルホリド演出ゴーゴリ『検察官』では、日本人園池公巧が「検察官に扮した俳優の演技は實に不思議な芸だつた。まねをしろといつたつて出来ないし口で言えといつたつて言えない不思議な芸で見物を魅了していだ」⁽¹⁵⁾ と評した検察官役エラスト・ガーリンの演技は、ルナチャ尔斯キイには「我々の目には不安げなキザ男が、幻のような詐称者の姿になる」⁽¹⁶⁾ のだが、ターリニコフにとつては「黒い小男で、フィクションであり、幻影」⁽¹⁷⁾ なのである。つまりメイエルホリドの演出では、人物がそれぞれの役割を示しつつも、それ以外に「踊る影絵」のよう見えたり、「なにか彫刻のよう」であつたり、「幻影」のよう見えたつたりする。これはおそらくメイエルホリドの演技論の欠点ではなく、むしろ際立つた特徴なのではないか。

かつてナチャ尔斯キイがメイエルホリドの人物像を議論して、「ソシオメハニカ」と呼んだのはよく知られている。ルナチャ尔斯キイにおいては、メイエルホリドの人物は一種類型化されたものとして映り、モスクワ芸術座での人物のように俳優個人の反映ではなく、社会の中の様々な理念の反映をそこに見て取つた。それは一種の社会的な仮面を被ることにほかならない。例えは一九二三年の『儲かる地位』は、当時の通俗的な批評家にも、後の研究者によつても、アヴァンギャルディズムという点ではほとんど顧みられない作品であった。がその後一三年間もロングランを続けて、アルペルスをして「ソビエト演劇の中でもっとも奥深く意義深い上演」と評されることになる。つまり、一見一九世紀そのままの衣装や道具で、構成主義に近い舞台で演じられた時、一九世紀の物語でありながらネップ時代への強い批評精神を読み取ることができたのである。ルドニツキイもこの作品を高く評価するように、メイエルホリドの芸術の真髓の一つはここにある。つまり、一つの像を描きながら異なる解説へと観客を誘う、しかし決定的な表現にせずあくまでも観客の想像力に委ねる。これはシンボリズム演劇の時代から一貫してメイエル

3

では、そのようなことはどこから生じるのだろうか。メイエルホリドが観客の重要性を認識していたのは、その想像力の働きにおいてでばかりではない。同じ時期の論文の中で、作家、演出家、俳優、観客の役割を考察しつつメイエルホリドは書いている。「演出家は作家の芸術を演出家を通して受け入れ、観客の前に對峙し（作家と演出家は俳優の背後に隠れる）、自らの精神を自由に観客の前に開示する。かくして演劇の二つの重要な要素の相互作用が執り行われるのである。俳優と観客との。⁽¹⁸⁾」ここにはスタニスラフスキイのリアリズム演劇と決定的に異なるといふ考え方が記されている。スタニスラフスキイにおいては、俳優の演技は物理的な舞台の領域にのみ展開されるものであり、舞台と客席とは厳然と隔てられているのであった。スタニスラフスキイは書いている。「観客がそういう感情的知的交流の場に立ち会う時には、観客は会話の立ち会い人のようなもので、せりふや行為に偶然に立ち入るのである。観客は人物の感情の交流をだまつて観察し、それらの人物の心的経験によつて感情が刺激される。従つて劇場の観客が舞台で進行していることを理解し、それに間接的に参加できるのは、この交流が劇の人物の間に生じている間だけである。⁽¹⁹⁾」つまりスタニスラフスキイにとっては、舞台上の俳優間の交流が第一義であつて、舞台と客席との交流は「間接的」で「義的なものである。

それに対してメイエルホリドの考え方では、「演劇の重要な要素である俳優と観客との相互作用が執り行われる」場所こそが劇場であり、そのような営みをこそ演劇と見なしている。ここにはまたシンボリズム演劇、ロシアのシ

ホリドの観客に要請されることである。

ンボリズム詩人たちとりわけヴァチエスラフ・イワーノフの演劇觀の影響、またはドイツの演劇理論家ゲオルグ・フックスの影響を見る事ができる。イワーノフもフックスも、古代の祭式こそが理想の演劇を提出していたのであり、そこでは観客との美的な融合が果たされていたと説く。⁽²⁰⁾ メイエルホリドもまた舞台と客席との融合という点から新しい演劇の姿を求めようとしていた。

例えは一九一七年メイエルホリド演出レールモントフ『仮面舞踏会』では、舞台上に巨大な鏡が装置の一部としてはめ込まれた。そこには観客の姿が映り、観客自らが舞台にいるような錯綜感を与えた。⁽²¹⁾ 同じような試みは最初期のメイエルホリドの演出に見ることができる。一九〇三年メイエルホリド演出フランツ・シェンタン『輕業師』で、「背景に生きた観客が欲しい。絵に描いたものではなくて、子供と大人がすわっているほうがいい」⁽²²⁾ と記したメイエルホリドだが、実際には絵に描いた背景幕の観客を吊す結果となつた。また舞台と観客との融合という点でなら、一九一〇年メイエルホリド演出モリエール『ドン・ジュアン』を思い起こすにしくはないだろう。ここでは舞台だけでなく観客席も含めた劇場全体がモリエールの時代の宫廷舞台を模していた。そこには舞台の幕（緞帳）がなく、観客席まで張り出した半円形の前舞台が設置されている。その上には大きな三つのシャンデリアが灯り、客電もまた上演中つけられたままなのだつた。これらのこととが舞台と客席との融合を目指していたことは『ドン・ジュアン』上演に寄せられたメイエルホリド自身の言葉から明らかである。「モーリエールの『ドン・ジュアン』は緞帳なしで上演される。……なぜ緞帳が取り払われたのか。たいてい観客は緞帳を見ていると醒めたままになつてしまふ。それがどんな巨匠の手によつて描かれたものであつても。緞帳の向こう側のものを見にやつて来た観客は緞帳が上がるまで、ただいたずらにそこに描かれた絵に見入るしかないのだ。また緞帳が上がつても、登場人物

のまわりにある多くのものに慣れるまで、しばらく時間を要するのである。……また観客席を暗闇に陥れる必要はない。幕間でも上演中でも、明るい光は劇場にやってきた人々を祝祭的な気分にするだろう。⁽²³⁾ ここでの様々な手法は舞台が観客と一体化するために採られていることは論を待たないだろう。

この考え方たはメイエルホリドの好んだ舞台の形に明瞭に現れているとまずは述べておいていいだろう。メイエルホリドが古代ギリシャ劇場を好んだことはよく知られている。「オルケストラが観客を行為に近付けているのだ。⁽²⁴⁾ そこにフットライトができた時に観客と舞台は分離したのである」というメイエルホリドは、舞台が観客席とできるだけ接近することを理想とした。接近すればするほど両者に一体感が生じると考えるのは自然である。メイエルホリドが生涯に渡ってしばしば演技の場として、観客席に張り出した前舞台を利用しているのもこのためにはかならない。

ここでもメイエルホリドが思い描いている劇場は、モスクワ芸術座を始めとするいわゆる近代劇場の対極にあるものだろう。近代劇場の舞台は実に奥行きが深く、観客席とほぼ同じほどの奥行きを持つものも多い。例えばモスクワ芸術座でのチュー・ホフ『かもめ』の初演の舞台では、この深い奥行の舞台に森、木、あずまや、ベンチ、湖などが置かれて俳優は森のどこに退場していくのかと判然としなかつたほどである。⁽²⁵⁾

この近代劇場の舞台の深さに対して、メイエルホリドは浅い舞台を理想とした。メイエルホリドの本格的な演劇実験のスタートといつてよいシンボリズム演劇の舞台がいすれも奥行き一～三メートルの浅い舞台だったことを思いい出しておこう。また一九三〇年代に入つてそれまでのよだなラディカルな実験の代わりにメイエルホリドが取つた戦略は、観客席に対して舞台を斜めに設定することだった。『第一軍司令官』『善行一覧表』『椿姫』『スペー

ドの女王』などに見られるこの方法は、斜めの角度の方が表現性に富むためであるとされている。⁽²⁾確かに正面や真横からの視覚性よりも、斜めの角度からの方が人物の全体の姿をより立体的に見せる。ここでは我々の関心に従つてさらに別の意味付けをすることができるだろう。従来の舞台では「第四の壁」によって厳然と分離されていた俳優と観客席が、舞台の空想上の一部が観客席の方に迫り出してくることによつて、観客は舞台上に乗つているという錯綜感を得る。言わば舞台と観客との肉薄の戦略でもあつた。

これは俳優と観客が融合することをもつて理想としたマイエルホリドには当然のことであつたろう。両者が融合するには、俳優が舞台の奥深い場所で動めているだけでは効果的ではないだろう。俳優はもつと観客に接近する必要があつた。スタニスラフスキイにあつては演劇とは舞台内で完結する劇の世界のことであり、観客との一線は厳然として守られてあつた。スタニスラフスキイにとって観客とは、間接的にしか舞台と交流しない存在であり、観客が舞台の世界に直接踏み込むことなどありえない。しかしマイエルホリドにとっては、今や演劇とは舞台上でのみ行われるものではなく、観客席に対して行われるものになつたのである。

この考え方には基本的には当時のヨーロッパに広まりつつあつた演劇の改革者の理念に沿つたものだつた。フックスは自らの理念をミュンヘン芸術劇場にリットマンの力を借りて実現することができた。それは同様に前方に張り出した浅い前舞台を持つていた。さらにさかのぼればワーグナーもバイロイト劇場において扇形の古代ギリシャ劇場に近い劇場を建て、オーケストラ・ピットを舞台下に深く潜らせることができたし、アッピアもまたダルクローズ学校の舞台にはプロセニアム・アーチのない近代劇場の先駆ともいえる劇場を建てることができた。これらはいずれも観客席と舞台との遠い距離を、張り出し舞台を設置したり、オーケストラ・ピットやプロセニアム・アーチ

の撤去によって、接近させる、つまり両者の融合を試みる企てだったといえる。

4

しかし我々にとって興味深いのは、先のメイエルホリドの言葉「俳優は観客の前に対峙し自らの精神を自由に観客の前に開示する。かくして演劇の一一つの重要な要素の相互作用が執り行われるのである。俳優と観客の。」において、舞台と観客とは言わず、俳優と観客という語が使われていることである。別の複数の箇所でも「俳優が自らの精神を観客の前に開示するのを助けること、これこそが唯一の演劇の意義である」と語っている。つまりメイエルホリドはこれらの理念を述べるときに、総じて舞台と観客という集団的な概念ではなく、個人的な概念である俳優と観客という語でイメージしているように思われる。それは単に単位としての舞台と単位としての観客が融合することのみを理想とはしていなかつたことを示しているのではないか。つまりメイエルホリドの芸術において特徴的なのはとりわけ「俳優と観客が対峙する」という考え方なのではないだろうか。そこでは作家と観客でもなく、演出家と観客でもなく、なによりも個としての俳優と個としての観客が向かい合う時にこそ眞の演劇的な交流が生まれる。対峙するとは、一方が他方を一方的に飲み込まない、とりあえず両者が衝突する所に交流が始まるという理解である。

とすれば、メイエルホリドが同時代の多くの改革者と異なっていた点をここに見い出しができるよう思う。つまり議論の力点は両者の融合ばかりでなく、両者の対峙にも置かれているのである。メイエルホリドは、観客の創造的な役割を誰よりも深く認識し、それを理論と上演に具体的に役立てようとした。それは舞台は舞台だけでつ

くるのではなく、観客も参加して作るという考えを持っていたからもある。同じ時期の論文にメイエルホリドは「このことを別の角度から述べている。「制約劇は最終的に演劇の中に、作家、演出家、俳優の後に、第四の創造者を設定する。それが観客である。制約劇は観客が舞台によって与えられた自らの想像力で芸術的に補い描けるよう⁽²⁸⁾な、そのような舞台を生み出すのである。制約劇では観客は一瞬たりとも自分の前に、演技している俳優がいることを忘れない。一方、俳優は自分の前には観客席があり、自分は舞台に立って、舞台装置に囲まれていることを忘れない。」制約劇の「はりアリズム」演劇とは違う方法を模索しながらメイエルホリドが獲得していった概念と方法で、そこでは自然な演技ではなく形式的な演技を行う。メイエルホリドの作品はほとんどがこの制約的な演劇である。ここでの言葉で重要なことは、ここでは俳優と観客は向き合うのだが、そこにはそれぞれの俳優は俳優、観客は観客という立場を忘れない、つまり両者は決して融合などしないことである。我々にとって興味深いことは、メイエルホリドの考え方と実践の中では、舞台と観客が集団的な単位として融合する一方で、個人のレベルでは俳優と観客は決して一体化せず対峙し合う、という二つの互いに矛盾する概念が共存していることである。

5

ではそのような対峙する意識はどこからもたらされるだろうか。俳優が舞台上で目の前の観客席の存在を忘れない。そのためには、俳優はまず自らの演技にのめり込むことは避けなければならないだろう。さらにスタニスラフスキイ流の「生きる演技」も用いることはできないだろう。舞台で「生きる」とはなによりも客席を含む舞台外の世界を忘れ、切り落とすことに他ならないからだ。「役を生きる」のではなく、それでも誰か人物を演じなければ

ならないとする俳優は自らと人物との間に距離を置き、演じる人物を観客に「提示する」ということ以外に方法はないだろう。そしてそのためには俳優は人物の「精神的な状態」からではなく、なによりも「形」から入ることを必要とされるだろう。

例えば、一九三三年マイエルホリド演出スホヴォリコブイリン『グレチンスキイの結婚』のリハーサルで、マイエルホリドは（一九三三年という年にもかかわらず未だに）モスクワ芸術座との演技方法の違いから説き起こし、自らの演技の組み立てかたを俳優に指導している。「モスクワ芸術座では人物にアプローチするのにいろんなモノローグからはじめてあらゆる振る舞いを研究しているんだ……私は異なる意見を持つていて。なんらかの絵や肖像画からはじめるんだ。何かの絵を見れば思いつくことがあるのだ『ああ、そうか、このように演じれば面白いじゃないか』と。今度はドーミエ（の絵を）を持ってこよう。我々に必要な何かを探り出せるはずだ。」絵を参考に形から演技に入る方法は、マイエルホリドの常套手段でシンボリズム演劇の実験以来の方法である。外見的な形から入ると、俳優は自ら演じている人物の外見を観客の目で反芻する度合いが高まり、スタンスラフスキイのようにならぬ人物の心理的状態に浸り込むことは少なくなるだろう。

マイエルホリドが仮面を好んだのもこと無関係ではない。例えば、ペソチンスキイはマイエルホリドにおけるこのような俳優と人物の隔離化を、マイエルホリドの仮面の利用と関係づけている。⁽³⁰⁾ マイエルホリドがもつとも好んだジャンルの一つコメディア・デラルテの仮面は、人物の個別性を隠し、類型的な像を生み出す手法である。仮面をつけると俳優は人物に同化せず、人物を対象化して演じることができるのである。例えば『ドン・ジュアン』や『タレールキンの死』で女を男が演じるという歌舞伎紛いの方法が採られていたことをここでは思い出しておく

にどどめよう。

一方、観客は観客で目の前の俳優の演じる人物を見ながら、俳優そのものの存在を片時も忘れてはならない。ではそれはどのようにして可能なのだろうか。俳優の距離化された演技を見ていればよいのだろうか。メイエルホリドによれば俳優と観客の間のヒエラルヒーに理論的には上下関係はない。観客は俳優が距離化された演技をしたから、自ら観客であるという意識を生み出すことができるのではない。メイエルホリドにおいては事態はむしろ逆である。観客にそのような意識を生じさせる条件が整えてあるために、俳優の演技を距離化されたものとして受け止めることができるのである。観客席に投げ入れられるオレンジ（『見世物小屋』）、舞台にすわり続ける、あるいは客席の最前列に衣装を着たままわり続けるプロンプター（『ドン・ジュアン』『タレールキンの死』）、舞台の鏡に映る観客の顔々（『仮面舞踏会』）、二階席から転がり落ちる巨大なりん（『タレールキンの死』）、客席に陣取つた登場人物（『曙』）、明かりのついたままの観客席（『ドン・ジュアン』）、舞台と客席を縦横に走り回る黒子（『ドン・ジュアン』）、袖幕から登場する「作者」（『見世物小屋』）、天井に飛び上がる舞台装置（『見世物小屋』）など、これらすべての手法は、劇の世界のイリュージョンを破壊し、むしろ劇の制作技法をそのままに顕在化させる手法である。顕在化される技法に囲まれた観客は、劇の世界に心的に同化するのではなく、劇の世界を対象化して見る視点を保証されているだろう。そこでは俳優の演技をも同様に対象化して見ることができるのである。その時、例えは一九二五年メイエルホリド演出アレクセイ・ファイコ『教師ブブス』の演技についてのメイエルホリドの次のような言葉も、単に当時のアジテーション演劇にのみ適応していたのではなく、メイエルホリドの一貫した理念から発していた言葉であることがわかる。「演説者＝俳優は、状況そのものを演じるのではなく、その背後に隠れて

俳優と観客の対峙

いて特定の目的（アジテーション）のために明らかにしなければならないものを演じる。その時初めて演説者＝俳優は、人物の本性を作られた人物のマントの下から、観客の眼前に開示し、作家によって与えられた言葉ばかりではなく、その言葉がどこから作られたかを明らかにことができる。」⁽³¹⁾ここで観客は俳優の発せられるせりふだけでなく、その背後にある作者の意図をも受け入れなければならない。マイエルホリドにおいて舞台と観客席との融合とは、シンボリズムのいうような意味に終始するのではない。そこでは俳優と観客とが個人のレベルで対峙し、俳優は演技を提示し、観客はそれに理性をもって対処することが織り込まれているのである。

一般にはマイエルホリドの観客論に関する仕事の評価は、観客を舞台に融合させるその技術と理論に対する評価である。そこではたとえばブレヒトのその方面での仕事と明確に区別されている。例えばスーザン・ベネットは、その観客論においてマイエルホリドの先駆的な仕事を認めながら、次のように書く。「ブレヒトの劇場と初期の改革者マイエルホリド、エイゼンシテイン、ピスカートルらの劇場との決定的な違いは、ブレヒトの「異化」という概念によって示されている。⁽³²⁾」確かにマイエルホリドの理論は、舞台と観客、俳優と観客という二種類の概念が無自覚に使われているために、強烈な印象を与える「アトラクション」的な側面ばかりが強調されるきらいがある。この概念を受け継ぎ、舞台を上演する中でこの概念をさらに確立したエイゼンシテインと並べて論じられているのは偶然ではないだろう。しかしマイエルホリドの中では舞台と観客の融合を夢見る時は、観客を単位として考え、俳優の演技と観客の受容を説く時には、観客とは俳優に対峙する個人なのであった。そこで俳優の距離化された演技と見合う理性的な対処が観客に要請されているのである。したがって、これらの評価には今後若干の変更が必要となるう。「異化」とはブレヒトの叙事的演劇に、俳優も観客とともに作品世界に同化せず、理性的に対応して作

品世界ないし現実に批評的に対処していく観客を準備するものである。メイエルホリドはブレヒトほどにはそのことについて体系化しなかつたが、メイエルホリドの観客と俳優の関係を検討すれば、両者の関係はその意味で、ブレヒトの先駆けなのである。

メイエルホリドの上演が、しばしば拍手ではなく激しいブーイングの嵐によつて幕を閉じるのは、おそらくこのことと無関係ではない。例えば一九〇六年メイエルホリド演出ブローカー『見世物小屋』のカーテン・コールでは、「観客席の騒動は本当の戦闘のようだつた。立派な人々が喧嘩をはじめそくなつた。憎々しげな口笛や叫び声が歓喜、挑発、怒りや絶望の叫びと交錯した。⁽³³⁾」また例えば先の『ドン・ジュアン』でも「初日が終わつた後、観客が騒然とする中、ワルラーモフと私（ユーリエフ）は観客の前に出ると、鋭い口笛が棧敷席の方から聞こえてきた。これをきつかけに他の者も一斉に騒ぎ始めた。そのうちの一人は五〇歳代の体格の良い男性で、正装だつた（後でこの男性はアルグティンスキイ王子だとわかつた）が、向かつて右側の方から特に激しく口笛を吹いた。⁽³⁴⁾」こういふた喧嘩にはそこに舞台と観客との、その意味での実に生き生きとした関係があるといえるだろう。メイエルホリドはこういつたブーイングによる反応もまた演劇的なこととして受け入れてゐるのである。『教師ブブス』の初日の後コールに応えて舞台に出していくとして、「私（アルンシターム）はおそれをなして言つた。「観客は口笛を吹いていますよ。」するとメイエルホリドは嬉しそうに答えた。「口笛！ いいじやないか。さあ、行こう。」⁽³⁵⁾

ではそのようなメイエルホリドの観客はどのような観客席に坐ることを理想としていたのだろうか。例えばメイ

エルホリドの劇場の特徴を如実に示す次のような記載がある。「劇場には暖房がなかった。観客はオーバーやコートを着ていた……赤軍兵やそのブラスバンド、労働者が観客だった。入場券はただで、劇場は集会場のようだった。ドアは開け放たれていて、冬の吹雪が入り込んだが……赤軍兵と若い労働者で観客席は熱気に溢れていた。⁽³⁶⁾」これはアルペルスによる一九二〇年メイエルホリド演出ヴェルハーレン『曙』の批評である。この上演は「集会場のようだ」と評されているように、文字通り上演の最後に集会が持たれ、観客の自由な発言が許されていた。その意味でも観客と舞台との交流が直接的だったのだが、ここで興味深いのは、入場券はただの上、ドアは開け放たれていたことである。つまりここには通常の劇場らしさがない。

観客の立場から見てこの劇場はないものは、何よりも機能としてのロビーである。通常ロビーでは観客はコートを脱ぎ、身だしなみを整え、プログラムを読み、あるいは軽い食事をとつて、豪奢な階段をゆっくり昇り、上演に向かう。カールソンのひそみにならえば、ロビーとは観客席と現実世界の中間領域にあるスペースであり、ここでこそ我々は観客になる準備をする。⁽³⁷⁾ そのような機能を果たすロビーがなく、観客はコートを着たまま「開け放しのドア」から直接観客席まで入る。例えばメイエルホリドはロビーの欠如についてほのめかしている。「我々にはシユーバや帽子を脱がずに入つて行き、時間を過ごして、そして出ていけるように建てられた劇場の方がいいのだ。……例えばサークัสでは劇場よりも入るのが簡単だ。チケットを買えばサークัสそのものへ入れるわけだ。なにかしら階段のようなものを昇つっていく必要などないわけだ。⁽³⁸⁾」そこにはしたがつて生活者たる人々が、通常の意味で観客に変身するべき中間領域がなく、従つて人々は観客には成り切れないまま観客席にすわるのである。そこでは、通常の意味での観客は要請されていなかつた。

その雰囲気を生々しく伝えているのは、マルコフである。「私の心を奪つたのは、舞台や観客席を満たしたこの上演独特の雰囲気だった。客席は赤軍服を着た観客で超満員だった。そこには舞台で起ることにあらゆる手段で反応するように書かれたビラが貼つてあった。つまり拍手やおしゃべりは禁止するどころか奨励されていた。上演中に客席に入ることも許されていた。芝居のもつとも演劇的な核は観客席と舞台との密接な結び付きだった……「客席にいたいわば観客役の俳優が舞台へ上がる」それは大勢の観客が舞台上に飛び乗つてしまつたかのようだつた。彼らは思い思いに出演者や客席の方を向いて、舞台上で行われていることに対する気ままに声を張りあげ、観客の注意をひき、叫び、筋の先取りをし、批判し、警句を発し、どなり、賛美し、こうして猛烈な情熱の途切れない波で客席と舞台を結び付けるのだった。⁽³⁹⁾ここでは観客が近代的な意味での観客としてではなく、感情を自由に舞台にぶつけることのできる自律した存在として考えられている。

この『曙』の時代から数年間を演劇史では構成主義演劇の時代と呼んでいる。この時代の舞台は、とりわけマイエルホリドがその先駆的な仕事をしたのだが、単純な材木や板をまるで工事現場の足場のように組み立てて舞台にし、そこで俳優は作業着のような衣装を身につけただけで、演じるのであつた。このような舞台は簡単に組み立て、解体が可能であり、アジテーション演劇を各地で上演して巡回するのに最適であつた。つまりこれらの構成主義の舞台は、実際の劇場内ばかりでなく、街頭でも上演されたのである。当然そこにはロビーがなかつた。

この街頭の演劇は、マイエルホリドにとって理想とするところであつた。この理想は完成目前に、つまり一九三八年マイエルホリドの劇団が解散させられる直前に、建設中止命令を受けた、新マイエルホリド劇場の設計プランにも明確に見て取れる。そのプランによれば、劇場には大小二つのオルケストラがついている。小さい方は上下に

俳優と観客の対峙

昇降し必要とあれば観客席になることができる。そこを橢円形の観客席が三方から取り囲む形で設置されている。当然古代ギリシャ劇場を範としていることは明らかである。観客席に突き出す舞台によって観客席と舞台との融合が可能となり、フットライトや縦帳はもちろん廃止されている。ここで興味深いのは、取り外し可能の、またはガラス張りの天井による自然光の照明を取り入れようとしていること、そして劇場外部の道路を舞台にまで連結しようとしていることである。メイエルホリドは一九一九年の演劇学校の講義でこう語っている。「なぜ古代ギリシャ劇場はあのような形だったのか。その答えは簡単なものだ。観客が全員下にある円形の舞台を見るようになるためである。そのためには丘陵を探す必要があり、その丘陵に観客を半円形に置かなければならなかつた。またはサーカスのように。これはつまり、自然をそのまま取り入れることなのだ……これは考え出された建築なのではなく、自然そのものであることをさりげなく示しているのだ。」⁽⁴⁾天井からの自然光、または取り外し可能な天井はそのまま劇場を自然の中、つまり街頭化する考え方であり、それは道路と連結された劇場というとてつもないアイデアによつて一層強調されている。設計者の一人セルゲイ・ワフタンゴフは書いている。「ホールを通つて舞台へ出る自動車道路が必要だつた……『逆立つ大地』を見た者で、後ろのロビーから広く開け放たれたドアを通つて、殺された主人公を乗せたトラックが入つて来たときの強烈な印象を覚えていない人がいるだらうか。」⁽⁴⁾メイエルホリドにとつては、劇場には外部の空間とのつながりを保つことがどうしても必要だつた。そこでは観客もいたずらに装うことなく、ありのままの自分を正直に上演にぶつけることができる。その観客はもはや近代劇場の慎ましかな観客ではなくて、荒々しいが想像力に富んで、俳優と直接対峙し合える言わば街頭の観客とでもいうべき存在だつたのである。

- (1) R. Leach, *Vsevolod Meyerhold*, Cambridge U. P. 1989. p. 44.
- (2) *Ibid.*, p. 42.
- (3) L. Kieberg, *The Nature of the Soviet Audience: Theatrical Ideology and Audience Research in the 1920s*, in R. Russell & A. Barratt(ed), *Russian Theatre in the Age of Modernism*. Macmillan, 1990, p. 172.
- (4) B. Beckerman, *Dynamics of Drama*, New York, 1970, p. 133.
- (5) B. Мейерхольд, Статьи, письма, речи, беседы. Искусство, 1968, ч1, с. 115.
- (6) K. Рудницкий, Русское режиссерское искусство 1898~1907, Наука, 1989, с. 76.
- (7) Там же, с. 83.
- (8) B. Мейерхольд, Там же. с.128.
- (9) K. Рудницкий, Режиссер Мейерхольд, Наука, 1969, с. 59.
- (10) B. Мейерхольд, Там же, с. 125.
- (11) B. Мейерхольд, Мейерхольд репетирует спектакли 30-х годов. ч. 2. Артист. Режиссер. Театр. 1993. с. 202.
- (12) B. Мейерхольд, Там же, с. 154.
- (13) A. Февральский и др. (ред.) *Творческое наследие В. Э. Мейерхольда*. В. Т. О. 1978. с. 184.
- (14) K. Рудницкий, Режиссёр Мейерхольд. с. 301.
- (15) 國忠《戯『人間』演劇の母象》趣談社, 昭和八年, 三月十七日
- (16) K. Рудницкий. Режиссёр Мейерхольд. с. 356.
- (17) Там же.
- (18) B. Мейерхольд, Статьи, письма, речи, беседы. ч1. с. 131.
- (19) K. Станиславский. собрание сочинений т. 2. Искусство. 1989. с. 322.
- (20) V. Ivanov, *The Need for a Dionysian Theatre*, in the *Russian Symbolist Theatre, An Anthology of Plays*

- and Critical Texts. Ardis. 1986. p. 113. ↗
- (21) R. Leach. *Ibid.* p. 142.
- (22) К. Рудницкий. Там же. с. 32.
- (23) В. Мейерхольд. Там же. с. 197.
- (24) Там же. с. 127, с. 130 ↗
- (25) Там же. с. 138.
- (26) J. Stylian, Chekhov in Performance, Cambridge U. P. 1971, p. 21.
- (27) Л. Варлаховский. 'Вс. Мейерхольд работает над "дамой с камелиями." Театр и драматургия. 1934. Ио. 2. с. 29.
- (28) В. Мейерхольд, Там же. с. 141.
- (29) В. Мейерхольд. Мейерхольд репетирует. ч2. с. 10.
- (30) Н. Гесчинский. 'Актёр в театре Мейерхольда.' в кн Русское актёрское искусство XX Века. РИИИ. 1992. с. 65.
- (31) В. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. ч2. Искусство. 1968. с. 94.
- (32) S. Benette, Theatre Audience. Routledge. 1994. p. 29.
- (33) R. Leach. *Ibid.* p. 32.
- (34) *Ibid.* p. 32.
- (35) *Ibid.* p. 32.
- (36) *Ibid.* p. 33.
- (37) M. Carlson. Places of Performance. Cornell U. P. 1989. p. 149.
- (38) А. Февральский и др. Там же. с. 36.
- (39) П. Марков. Книга воспоминаний. Искусство. 1983. с. 139.
- (40) С. Вахтангов и м. Бархин. 'Незавершенный замысел' в кн. Встречи с Мейерхольдом. В. Т. О. 1967. с.

- 570.
- (41) А. Февральский и др. Там же. с. 36.
- (42) С. Вахтанов и М. Бархин. Там же. с. 575.

(文学部助教授)