

Title	自文化接触演劇と再文脈化の手法 : メイエルホリド 演出『スペードの女王』を題材に
Author(s)	永田, 靖
Citation	待兼山論叢. 芸術篇. 2015, 49, p. 1-31
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/61346
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

自文化接触演劇と再文脈化の手法

—メイエルホリド演出『スペードの女王』を題材に—

永田 靖

キーワード…異文化接触／自文化接触／上演分析／身体技法／メイエルホリド

一 異文化接触とパフォーマンス理論

文化接触の演劇史を編もうとする時、それが今日的な課題として積極的に演劇理論上の争点の一つになって来たのはおよそ一九七〇年代以降のことと言ってよいが、この現象自体は演劇史を緋けば古代ギリシャから続くものである。アイスキュロス『バッカス』『ペルシャ人』から始まり、エリザベス朝期やルネッサンス期には古代ローマの喜劇や悲劇の題材やモチーフが盛んに取り入れられた。一七世紀から一八世紀のフランスの古典悲劇においても同様で、例えば一七五五年にコメディ・フランセーズが初演したヴォルテール『シナの孤児』は中国元代の作家紀君祥の元曲『趙氏孤児』を翻案したものであり、一族を皆殺しになった趙氏の孤児が復讐を遂げる物語である。また一九世紀には古代アッシリア王の最後を描いたバイロン『サルダナパロス』を嚆矢とするいわゆる「ピクチャレスク」上演

の数々は、一九世紀全体として向かう写実的リアリズムへの傾向への舵を切るものであったと同時に、非ヨーロッパ圏の表象のエキゾチズムを、ジオラマの醸し出す視覚的豊穡さと相俟って決定的に印象づけるものであった。二〇世紀初頭以降にいかにかこれらの文化接触の演劇が広く展開していくかについての詳述はここでは必要ないだろう。それは現代演劇においても引き続き主要な演劇潮流の一つであり続けている。

これらの傾向を改めて見渡すとそこには単に他国文化とのいわゆる異文化接触ばかりではなく、自国文化との遭遇を契機にしている例も豊富に見る事ができる。一九世紀末から二〇世紀初頭にはいわゆる「伝統主義」と呼ぶ一連の作品において、自国の古い時代の様式的な演劇や芸術が制作の源泉とされ（メイエルホリド、エブレイノフ、ウイリアム・ポール他）、また近代国家としてのナショナル・アイデンティティの源泉として自国フォークロアの発見と結びつき（ロシア・バレエ団、アベイ座他）、また民族意識の高揚のために自文化の称揚が行われて行く（国立ユダヤ劇場他）。また二〇世紀後半期以降のいわゆるレイト・アヴァンギャルドの時代には、一種の近代批判として自国の文化の古層に立ち返る一連の作品が生み出されて行った（グロトフスキ、ピーター・シューマン、鈴木忠志、林懷民他）のは周知のことであろう。

異文化摂取の演劇、あるいはより頻繁に用いられている用語で「インターカルチュラル演劇」と呼び做わされる諸傾向についてはすでに数多くの研究があるが、これらの「自文化接触」の演劇については等閑視されているように考えられる。異文化接触の演劇についての理論的な論及は、一九七〇年代より活発化すると思えて良い。リチャード・シエクナー『パフォーマンス理論』（一九七七）では、シエクナーがその後「パフォーマンス・スタディーズ」に転回していく研究方法を最初の形で提示したものであるが、ここには異文化摂取の考察が取り上げられている。いわゆる非西欧の儀礼や祭式の形式にも関心を示し、理論的にも実践的にも西歐的な「劇場演劇」からの脱却を目指した。

例えば、オーストラリアのアボリジニの少数民族ティウイ族の、若者の共同体への帰属意識の確認を行う一種の成年儀礼の一つとアラン・カプローが一九六七に行った、六五〇の氷のブロックを市内二〇カ所で同時に積み上げるパフォーマンス *Flurds* とを比較対照させている。⁽²⁾ ともにテキスト中心的な演劇概念とアリストテレスの登場人物の観念が欠如しており、演技 *Play* が遊戯 *Play* に留まらず、固定化した西欧中心的な演劇をその文脈から切り離れた上で、新しい概念の中で再文脈化することを提案している。この前後から演劇実践においては、ピーター・ブルックや、アリアヌ・ムヌーシユキンなどの作品で非西欧、とりわけアジアの伝統演劇の文化的摂取が行われていく。これらの実験を理論的に補完したのがパトリス・パヴィスであろう。パヴィスはこの時期文化接触の問題を上演分析理論と重ね合わせる考察を続け、理論面で大きな影響を持った。それをもっとも端的に示すものは有名な「砂時計モデル」である。⁽³⁾ ここでは、異文化を源泉（ソース）として摂取し、自文化に吸収され観客（ターゲット）に伝えられる過程を「演出」として扱い、修正行為としての「演出」に詳細な検討を加えた。ソース文化たる異文化はちょうど砂時計の上から落ちる砂のように、様々な修正を加えられて行き、最終的にターゲット文化となる。この観点に立つてパヴィスは文化を定義して述べている。「舞台に移されると、あらゆるパフォーマンスの要素は、生きたものであれ命のないものであれ、同様の決定を被る。意味のある全体性の中に書き込まれ、改変され、育成される。上演のテキストはこれらの決定の多くの痕跡としての無数の沈殿物を含む」。⁽⁴⁾

上演についての古典的な観点からすれば、劇テキストには特権的な地位が与えられ、パフォーマンスはそれを「舞台の言語」に「翻訳」されたものと理解されてきた。この場合、劇テキストとパフォーマンスは価値的に等価であり、いわば内容と形式とは同一のものと見なされる。現代ではこの種の考え方はほぼ否定されている。例えば、ユベルスフェルドによれば、その「翻訳」の過程では劇テキストのあらゆる隙間や沈黙を埋めようとする無意識が働く

という⁽⁵⁾。劇テキストをパフォーマンスに転化して行く時に、スタニスラフスキイによれば「サブテキスト」と呼ばれる、せりふで表現されない水面下の「劇」を讀解していくことは、演出者や演技者にとってなれば必須と見なされて来たが、それはこのサブテキストを余すことなくすべて埋めていくことが正当だという理解を前提としている。ここでは、古代ギリシャ劇、フランス古典主義劇、あるいは歌舞伎や能など歴史的にコード化されている劇テキストの讀解を特権化する傾向にあるうえに、さらにそのパフォーマンスは全体性を目指すことはあっても、何を捨象するべきかという選択はあまり関心を持たれない。結果的にテキスト内部にコード化されたパフォーマンスの純粋性や無償性を保証してしまう傾向にある。

劇テキストとパフォーマンスとの間は等価ではなく、「舞台の言語」は視覚的・聴覚的、また音楽的な記号として意味を構成し、それはテキストを超えていく。同時に、劇テキストの無数の、微細でリアルな詩的メッセージの構造は消え去るか、受け取られずに終わることもある。パフォーマンスの実体的な体系の中に回収されてしまうからである。本来、テキストとパフォーマンスの関係は安定的なものではない。ユベルスフェルドは、このような劇テキストとパフォーマンスとを、いきなり参照させるのは無理があるとして、両者の間に中間的な「第二のテキスト」を導入して解消しようとした。この第二のテキストとは、完成された劇テキストと、また完成された上演テキスト（パフォーマンス）との間にある媒介的なテキストである。この「第二のテキスト」は、多様な様相をしており、具体的な形をとるものもあれば、場合によっては必ずしもまとまった形をとらないものもある。おそらくもつとも分かりやすいのは演出台本であり、フィツシャー・リヒテは、歴史的アヴァンギャルド演劇の試みたヨーロッパ演劇の根底的な転回の、その原動力として演出台本があったことを議論している⁽⁶⁾。いずれにせよ、ユベルスフェルドの議論を踏まえれば、上演は直接劇テキストを具体化したものではなく、劇テキストを上演に差し向けるために様々な解釈や

修正が施されて行き、最終的に上演という一過的な形をとるようになる。

先述のパヴィスの異文化摂取の「演出」の理論は、ユベルスフェルドの「第二のテキスト」をより詳細に論じたものと考えてよい。しかしこの第二のテキストの様態は、いわゆる異文化接触の場合と、自文化接触の場合とは、いささか異なる様相を呈するのではないだろうか。異文化が自文化にとつて「他」であるのは、自文化にとつて馴染みのない文化だからであり、それをターゲット化、つまり自文化化する際には自文化の理解の方法や観念に沿わせて、いわば自文化の網の目の中に回収していく作業となる。この点について異文化摂取の演劇をポスト植民地主義の立場から根底的に批判したのはインドの演劇理論家ルストム・バルーチャであるが、パヴィスもこの点については自覚的で、次のように述べている。「ある文化は基本的な国家の特質によつて定義される。それは時には文化的マイノリティとは対立することがある。マジヨリティの文化は時々においてはいかにも強力なので外部の文化を、否定的な意味で吸収し、マジヨリティの関心に従つてその文化を變形することがある。」⁽⁷⁾但し、パヴィスの場合にはソース文化の設定が理論上純粹に他者である文化を想定しているように思われる。自文化接触を考えた場合、ターゲット文化の側と度合いの差はあるもののソース文化についてながしかの知識や理解、もしくは誤解等何らかの繋がりを有していると考えられる。またこの場合、ソースとターゲットは異なる文脈にあるのではなく同じ文脈であることが少なくない。この両者の差異を最大限に仮定したのがパヴィスの理論であるとすれば、本論ではこれらの差異を最小限のものと想定し、異文化摂取ではなく、自文化摂取の様相を考察したい。

しかしここでは一般化を急ぐことなく、一九三五年に初演されたメイエルホリド演出オペラ『スペードの女王』を題材として取り上げたい。この作品をここで取り上げるのは、文化接触の演劇を考える際には基本的に二〇世紀前半期からの継続性を踏まえて考えるべきであること、西欧演劇とアジア演劇との接触を考える場合にはメイエルホリド

の実践は最適な事例であることの両点を勘案すれば、これほど恰好の例はないと考えられるからである。ここではメイエルホリドの演出台本を主として検討すること(9)で、「演出」をソースとその修正、修正とそのターゲットの関係の往還として考え、自文化接触の有り様を両者の質的差異に即して解き明かしたい。そのことが他でもなく自文化接触の理論を示唆するものとなるだろう。それは同時に、メイエルホリドの『スぺードの女王』の演出上の特徴を明らかにすることにも繋がると思われる。

二一 『スぺードの女王』の『プーシキン化』

メイエルホリド演出のオペラ『スぺードの女王』は、一九三五年一月二五日、レニングラード・マールイ・オペラ劇場で初演され、好評を博し、二年半にわたって九一回の上演が行われた(10)。例えばこれに先立つ上演の、一九〇四年マリンスキイ劇場での『スぺードの女王』公演がたった一四回で打ち切りにされていること(11)からも、この上演がいかに評判になったかが理解できる。例えば、音楽評論家グラーベは書いている。「メイエルホリドの『スぺードの女王』の初演は、このオペラの古典がその尽きることはない芸術的な源泉であることをまたしても示すものになった。メイエルホリドはその上演によってこのオペラを文学的源泉に戻すことを目的とした。つまりプーシキンの『スぺードの女王』に戻し、「プーシキンの小説よりさらに魅惑的なチャイコフスキイの音楽の魅力で満ち満ちたものにする」ことを目標とした。基本的にメイエルホリドはこの目的を達成できたと言わねばならない。自らの芸術的な大胆さによって『スぺードの女王』を「プーシキン化」することができたのである(12)。また、音楽学者ギンズブルグも述べている。「『スぺードの女王』は世界の音楽思想の傑出した作品である。この作品の四五年間にわたる歴史の中、舞台芸術のレパートリーの中でふさわしい場所を占めるようになった。つまりソビエトの芸術文化の中でも決定的な位置を

占めるようになったのである。広く知られているように、台本作者のモDEST・チャイコフスキー（作曲家の弟）はプーシキンの原典から離れたシナリオとテキストを書いた。メイエルホルドの考えによれば、これは作曲家の芸術創造の埒外で行われたことなのである。従って、『スベードの女王』の音楽をプーシキンの小説に近づけることが必要で、その時にだけ、メイエルホルドの断言によれば、この天才的なオペラの内容の充実と深みを純粹化することができるのである。⁽¹³⁾

これらの批評において上演は激賞されているが、両者ともに従来のおペラがプーシキンの原作から離れており、メイエルホルドの上演がそれをプーシキンの原作に戻すのに力があつたとしている。このことについてはメイエルホルド本人が、一九三五年の初演の前に行われた講演でかなり明確に語っている。「チャイコフスキーの『スベードの女王』のどこにプーシキンの精神があるのでしょうか。このオペラのシナリオでしょうか、それともモDEST・チャイコフスキーの書いたリブレットでしょうか。（中略）チャイコフスキーの『スベードの女王』を「プーシキン化」するために私たちはモDEST・チャイコフスキーのリブレットの解体暴露から始めました。フセボロシスキーが指導していた帝国劇場の言いなりになったモDESTのリブレットのです。私たちの努力は何よりもチャイコフスキーの名声を復権させることにあります。チャイコフスキーは作曲している時にはプーシキンのドラマに集中していたのです。モDESTとフセボロシスキーのアドバイスを聞き入れて、作品を白無しにしてしまったのです。⁽¹⁴⁾

ここでメイエルホルドは『スベードの女王』を「プーシキン化」することを述べているが、同時にチャイコフスキーの音楽については敬意を抱いていることは確認しておくべきである。あくまでもモDESTの書いたリブレットを批判的に理解していて、チャイコフスキーの音楽については、その中にプーシキンのものを見出せると考えている。それはプーシキンの原作のみをソースとして考えていたばかりではなく、モDESTの書いたリブレットもまたソース

として見なしていたことによる。

まずプーシキン原作『スペードの女王』⁽¹⁵⁾の梗概を確認しておこう。この作品はデカブリストの乱の後一八三四年、自由主義的空氣が圧殺された時代の暗い雰囲気がむせかえるように塗りこめられた作品である。全体は六場とエピソード、それぞれの場の最初には短いエピソードが付けられている。

近衛騎兵士官ナルーモフ家で、興味を人一倍示すも一人だけランプ賭博に参加しない工兵ゲルマンは、伯爵夫人が必勝の三枚のカードの秘密を知っていると聞き、そのことが頭から離れなくなる。伯爵夫人の館には、リザヴェータという養女がいるが、その身の肩身の狭さを嘆きながら生きている。ある時、館の下から自分を見つめる男に気がつき、徐々に心を奪われるようになる。それは当のゲルマンで、ゲルマンはリザヴェータに近づき、伯爵夫人から三枚のカードの秘密を聞き出そうと企む。ついに館に侵入することに成功し、伯爵夫人から聞きだそうと強く迫ると、伯爵夫人はショックで死んでしまう。リザヴェータはゲルマンの本心が分かり、ゲルマンからは離れていく。伯爵夫人の葬儀の晩、夢の中で伯爵夫人が現れて、カードの秘密を教えるが、リザヴェータと結婚すれば自分を殺した罪は問わないと告げる。ゲルマンは、そのカードの秘密をカード賭博に使い、大金を掴みかけるが、最後にカードを引き間違えて、すべてを失ってしまう。ゲルマンは発狂し、リザヴェータは平凡だが幸福な結婚をする。

この物語は当時の賭博の流行を背景にしているが、ゲルマンの代表する新興階級と旧態依然たる貴族階級との意識の対立も背後には存在する。ゲルマンはドイツ人であり、このロシア社会の中では何のよりどころもない。ましてや工兵という低い身分であり、世襲が強く働く貴族社会の中でその転覆と自身の出世を夢に見ている。賭博は好きで蓄財意識に駆られてじっと我慢しているが、必勝のカードの秘密を知り、大金を儲けてこのロシア社会の中で自己実現を遂げたいと強く希望する。小説はその野心と挫折を描いている。

ではこの小説をモデストのリブレットはどのように描いたのか。まず時代をプーシキン原作の一八三〇年代ではなく、一八世紀末の宮廷文化花開く時代に設定している。プーシキンでは、伯爵夫人が社交界の花形であった一八世紀末との時代差は重要な要因であり、伯爵夫人を一八世紀末の貴族文化の遺物として扱っている。原作が貴族文化全般へのアイロニカルな視線に裏付けられているのにはそのためである。しかし、モデスト版では一八世紀末に設定したために、華やぐ貴族社会内部での物語に収斂している印象は否めない。ゲルマンもしいが工兵の身分ではなく、貴族社会とつながり易い軽騎兵に身分を格上げされている。一八三〇年代の、社会転覆への暗い機運を潜在的に秘めた時代意識は完全に払拭されている。

他の人物の造型もプーシキンの原作とは異なっている。プーシキンでは最終場で三枚のカードで大勝利を収めようとするゲルマンの勝負相手はモスクワから来た賭博師のチェカリンスキイであるが、モデスト版ではチェカリンスキイは既に第一幕から登場し、賭博者ではなくスーリンの友人である。またモデスト版ではリーザヴェータが改名されてリーザとなっているばかりか、ゲルマンとの恋愛を軸に、メロドラマ的な要素を強く押し出すものとなっている。何よりもモデスト版ではエレーツキイというリーザの婚約者が新たに創造され、婚約者エレーツキイがいるにもかかわらず、リーザはゲルマンに心を許し、ゲルマンに裏切られて自殺して果てる。つまりモデスト版では恋愛もまたオペラの主要なモチーフとなっている。

ではメイエルホリドはこれをどう改変しているのか、演出台本に則ってモデスト版と比較しつつ、冒頭場面を見てみよう。プーシキンの原作では冒頭はナルーフ家の賭博の場面から始まるが、モデスト版では第一場は公園「レートニイ・サート（夏の庭）」、つまり戸外に設定されている。ここでは市民たちが散歩をしているところから始まり、子供たちや乳母たちの歌がまず歌われる。その中でスーリン、トムスキイ、ゲルマン、そしてリーザと伯爵夫人が適

宜登場して物語の導入を図る。ほとんど室内で陰鬱に展開する『スピードの女王』に、オペラ的な華やかさを導入できるのは基本的には中盤の舞踏会の場面以外にはないだろう。このモデスト版は当時のオペラの観客の趣向に合わせ、冒頭を明るい陽光の輝く公園に設定して、その後には始まる劇とのコントラストを明確にしている。⁽¹⁶⁾

基本的にモデスト版ではゲルマンは当初よりリーザに恋をしているが、プーシキンの原作ではそうではない。あくまでもリーザのゲルマンへの恋心を利用してゲルマン本人がペテルブルグの社会で成功するための踏み台にするに過ぎない。それに対してメイエルホリドでは、第一幕をプーシキンの原作に従って、ナルーモフ家の賭博場に戻している。友人たちと夜を徹してトランプ賭博をしたその明け方が舞台である。原作と同じようにゲルマンは、賭博をじっと見ているが自らは参加しようとはしない。そのゲルマンの登場場面を見てみよう。

トムスキイ 一体どうしたんだ。

ゲルマン 私のことか？ どうもしやしない。

トムスキイ 病気なのか？

ゲルマン いや、健康だ。

トムスキイ 君は変わったな。一体どうしたのだ。昔はこんなに陰気じゃなかった。一緒に飲んだり、陽気だった。今はふさぎこんで、陰気でまるで悪魔が住み着いたみたいだ。賭け事にだけは夢中で、一晚中賭博場にはいるそうじゃないか。

①ゲルマン ああ、トランプは謎めいた魅力で私を興奮させ、不安にさせる。破滅的な情熱が私を捉えて離さない。前より私は幸福なんだ。人生を信じ、愛を信じている。恋しているんだ。恋を。

トムスキイ 何だつて？ 恋？ 誰に？

②ゲルマン 偶然のことだったので名は知らないが、私の心は秘密めいた興奮で満たされたのだ。夜の帳に耳を傾け、愛の言葉をこの手に掴もう。彼女のことを思いだすと、いつそう彼女を愛してしまふ。生まれた夢をいくつか、幻を呼び覚まし、夢の中の苦しみと妬みがまるで現のように立ち昇る。しかし彼女の姿が消えると、私の若さも消え去って、再び一人だけ残される。私の陰鬱な夢とともに一人残されてしまふ。夜毎に憂鬱が襲ってくる。ああ、彼女はこんなにも私を苦しめる。

トムスキイ 君はふさぎの虫に罹ったな。絶望しているのか。かまうものか。宴会で回し飲みを一つやれば、若さは取り戻せるのさ。

ゲルマン いや、そうじゃない。人の中では楽しみを探そうとは思わない。苦しみと興奮で一杯なのだ。
トムスキイ じゃあ、彼女に申し込んでみるよ。それが一番の薬だ。

③ゲルマン 結構な暇つぶしさ。彼女は私には何も興味はない。私の運命は破滅か、それとも名誉か。この上流社会の空疎な闇の上の権力と権勢を私は一体全体勝ち取れるのかどうか、誰が知っていよう。私の魂だけは苦しみを知っている。さようなら平安。さようなら夢。さようなら平安。これから私は遠くへ行く。そうとも、後は運命に任せよう。

トムスキイ 一体、どうしたのだ。ゲルマン？ 何て名誉欲の強いやつなんだ、軍技師なんかじゃなく、まるでバイロンじゃないか。⁽¹⁷⁾

ゲルマン登場の場面からゲルマンの台詞三本①～③にモDEST版とは大きな違いがある。傍線部分がモDEST版には

ない部分である。台詞①の傍線部では、賭博への謎めいた情熱について追加されている。台詞②では、モDEST版に強く出ている他の男への嫉妬心が完全に削除されている。台詞③では傍線部の権力欲について歌う部分が追加されている。つまり、ここでは、ゲルマンは確かにトランプの魅力に憑かれているものの、同時に既にリーザに恋している。プーシキンの原作に戻すためには、ゲルマンは少なくともリーザに恋してはいけな。むろん、この部分のゲルマンを、ゲルマンの嘘と取る見方もある。事実メイエルホリドのリハーサルでは、この点を捉えてゲルマン役のカヴァリスキイがメイエルホリドに質問している。「カヴァリスキイ／（尋ねる）ゲルマンは恋しているのですか？メイエルホリド／恋しているとしようではないか。従来演出ではゲルマンがもし卑劣漢でろくでなしだとすれば、ピンカートンのものになってしまふ怖れを抱かせるようなものだった。だから我々はいくらかの叙情性を残そうではないか。」⁽¹⁸⁾

メイエルホリドは、ここでゲルマンを卑劣漢だとする演出をするなら、『マダム・バタフライ』のピンカートンのような、女を騙す悪い男になってしまふとして、それを回避しようとしている。カヴァリスキイがそもそも「恋しているのか」と聞き、メイエルホリドが「いくらかの叙情性を残そうではないか」と答えているその答え方には、メイエルホリドたちは、これがプーシキンの原作とは異なるということを理解しており、女性の恋心を踏み台にしていく劇がオペラの題材には相応しいものではないという認識が勝っているのである。言い換えれば、メイエルホリドは『スペードの女王』のプーシキンらしさはそこにはない、つまりゲルマンがリザヴェータに恋していないというプロット上のモチーフには、プーシキンらしさはないと考えていたということになる。ではメイエルホリドは何にプーシキンらしさを求めようとしていたのだろうか。

メイエルホリドは、この場面の俳優のパフォーマンズについての考え方をリハーサルで述べている。

じゃあ、次の演技だ。腰をかける。ぎこちなく坐る、手足を広げて。(メイエルホリド、肘掛け椅子に坐ってみせる。)軍服を脱ぐ。こうやって坐ることでプーシキンやレールモントフを真似てみせるのだ。ここでは伝統的な詩の中のペテルブルグの雰囲気を示す必要があるのだ。あの時代はデカブリストの乱はどこか過去のものになっている。だから彼らは皆自分のことをエレーツキイカトムスキイのように感じているのではなく、すでに何らかの・・もしも体の姿勢でこのことを感じさせることができないならば、観客は時代全体から切り離された断片的な印象しか聞き取らないだろう。

私たちはこの上演を絶えず柔らかいものにしていく。だからここでは自然主義的な演技にしがみつくのはよそう。皆トランプに夢中なのだが、皆に破滅と上昇があり、人生を破壊し、皆自分の運命を持っていて、それを舞台に持ち込んで、ここで演じている。全体的にはまるで夢の中だったような印象になるだろう。『スペードの女王』はプーシキンの書いた独自の奇跡劇だ。私たちは何か奇跡でもなく、夢でもないものを作ろう。これはフィクションなのだ。これはフィクションだという印象でないといけない。そのためには違うように演じなければいけないのだ。プーシキンのフィクションの魅力、チャイコフスキイのフィクションの魅力、サモスードの、メイエルホリドの、グロホリススキイの、カヴァリススキイの魅力を感じさせることが必要なのだ。私たちは皆でそのようなフィクションの印象を作り出そう。⁽¹⁹⁾

メイエルホリドがゲルマン役のカヴァリススキイには実に細かな動きにまで注文をつけているが、ここではそれ以上のことを要求している。つまり現実のペテルブルグではなく、イメージの中のペテルブルグをこそ演出しようとしてお

り、上演全体を異化的に突き放し、アイロニーを充填させたような印象を与えるべきだと読む事ができる。プーシキン『スペードの女王』では、周知のように「語り手」が時に顔を出し、読者に直接語りかけることで、小説自体を語り手の次元から語られているものとして意識させる。そのことでアイロニーを生み、一八三〇年代という時代を相対化させている。さらにここで分かるのは、メイエルホリドは必ずしもプーシキンの「テキストそのもの」を固定的に扱おうとはしていないことである。その代わりに、プーシキンの原作の持つフィクション性を強調するようなやり方で上演されるべきで、プーシキンとチャイコフスキイ、指揮者サモソードや演じるカヴァリスキイなどの魅力を掛け合わせた混合物として、それぞれにアイロニカルな距離があることの効果を求めている。

革命後のメイエルホリドのロシア古典作品に対する姿勢はほぼ一貫している。特に二〇年代に集中するロシア古典作品の演出、オストロフスキイ『森林』（一九二四）、ゴーゴリ『検察官』（一九二六）、グリボエドフ『知恵は悲し』（一九二八）などを思い起こすとそこには明確な共通点がある。アクロバティックな場面や身体的行動をふんだんに用い、また音楽を背景や感情の説明に多用して、一見原典の劇テキストには忠実でないような再構成をしていくこと。また一九世紀古典に伝統的な五幕分割の劇を、数にして一五〜二〇の比較的多くのエピソードに切断して、その非連続的な積み重ねで劇を完成させること。メイエルホリドにとってソースたる原典に敬意を払うことは、原典の物語のプロットをそのままなぞることではなく、因習的な解釈に覆われてしまっている原典の「精神」に立ち戻ることである。しかし何を作品の「精神」と考えるかは解釈による。

二二 時間の交差

プーシキンの原作をアイロニカルな混合物として見なす点で、忘れてならないのはその構成の時間性である。プー

シキンでは、「語り手」がしばしば顔を出すとともに、プロットが因果律に沿って時系列的に進んでいくのではない。例えば、原作では第二場のプロットが典型的である。ここでは、リザヴェータが通りの下から部屋にいる自分を眺めるゲルマンの存在に気がつくところから、徐々に関心を示して、リザヴェータがゲルマンに微笑む、つまり心を許すまでが時系列上の運びとなっている。しかし原作ではこの場の時間は、大きく五つの時間に分かれている。

リザヴェータはゲルマンの存在に気がついて、既に関心を寄せている。ゲルマンへの関心はナルローモフをゲルマンと同じ工兵と誤ってしまうことによく表れている。(ここで「語り手」が登場し、リザヴェータの境遇の不遇を語り、親密さを示している。)次に前場である第一场「ナルローモフ家の賭博の場面」の二日後、つまり第一の時間よりは一週間前にさらに時間が戻る。ここでリザヴェータが初めて家の下から自分を見つめているゲルマンの存在に気がつく。第三には、その二日後。リザヴェータは馬車に乗ろうとするときにまたゲルマンを見る。散歩から帰る時にもまだ玄関にゲルマンがいるのを目撃する。さらに第二の時間の七日後、リザヴェータがゲルマンに微笑む。最後にはまた第二の時間と同じ時間に戻る。ゲルマンがトランプの秘密に頭が一杯になり街を歩き回り、気がつく伯爵夫人の家(つまりリザヴェータの住んでいる家)において、見上げた時にふと若い女性と目が合う。

つまり、五つの時間(時間的には四つの時間)が、二度のフラッシュバックをはさんで構成されている。その二度のフラッシュバックは、同じ一人の語りの視点ではなく、リザヴェータとゲルマンとに分かれている。また、「時間一」と「時間三」の時系列が明確ではない。しかしこれらは因果関係の論理には必ずしも影響しない。以上のことで、この第二場の時間は直線的なものとして物語的に理解されるのではなく、同じ場面に複数の時間が交差し錯綜するようなサスペンスの複層性として感受される。

ではそれはどのように上演で実現されたのであろうか。そしてそれはどのような効果を生むのであろうか。まずこの

場面全体の舞台装置についての上演台本の記載を見ておこう。

舞台装置の記述。装置はリーザが住んでいる家の断面である。基本的な演技スペースは同じ三角形の舞台である。それにはコンストラクツィア（構成物）が設置されている。観客席に相對して運河の柵が舞台前面にある。前舞台の部分は街路となっていて、それは運河の岸である。下手の前舞台には窓があり、家の正面の一部でもあるようだ。三角形の基本演技スペース（下段の舞台）は家の玄関である。上手には壁の側にソファ、その更に上手側にはドア（舞台への入り口）である。上手側の壁には壁灯が吊られている。この壁はさらに高くなり二つの大きな窓が取り付けてある。そこから部屋が見える。（それは上段の舞台である。）左側の窓にはクラブサン（鍵盤楽器）が置いてある。そこには灯が置いてある。舞台の中央には中段の舞台となっており、構成物でリーザの部屋を作っている。小さな階段が上手側の部屋と結んでいる。⁽²⁰⁾

この舞台装置が際立って特異な点は、舞台全体が三角形をしていると言う点である。中央奥が三角形の頂点部分であり、舞台の上手下手に向かつて壁や幕で三角形を構成する。廻り舞台が利用された記載があるので、場面転換の素早さに対応するためでもあったと思われる。しかし三角形の頂点部分を隠せば、全体には浅い舞台となり、一九〇五年以後マイエルホリドが繰り返し主張もし、好みもした舞台に近いものとなる。観客席に張出すような舞台で、舞台奥はほとんどなく、舞台と観客席との一体感がより生じやすい。

この舞台でリーザの部屋は上記のように記載されている。この舞台装置は、三角形を保ちながら、下手前に窓枠、上手側に壁とソファ、中央部前に玄関、中央部奥二階部分にリーザの部屋、上手奥三階部分にクラブサンのおいてあ

る部屋があり、それを螺旋系の階段が中央から下手前に向かって設置され、舞台前面を上手から下手に観客席と平行して運河とその柵が走っている。つまり、舞台前面は外部、舞台下手前が外部、舞台中央が玄関で内部だが、壁側は外部、中央のリーザの部屋は内部、クラブサンのある部屋からは外部が見える。外部と内部が混成された構成物となっている。

この舞台は、一九二〇年代からメイエルホリドが始める構成主義舞台を基本的なモデルとしている。この内部と外部の混在という構成主義的セノグラフィの理念と実践はすでに二〇年代には繰り返し実験されているし、三〇年代半ばでも珍しいものではない。構成主義芸術の擁護者として批評活動を盛んに行ったタラーブキンはこの舞台の時間性について「千年にもわたるイコンの伝統をメイエルホリドは『スピードの女王』に用いている。一連のエピソードの装置の構成がこの空間の交替の方法論によっているのはあまり注目されていない」と評価している。タラーブキンによれば、古代ロシアのイコン画、中東の細密画、アジアの絵画などには、同一平面上で異なる時間を孕む作品世界を描いており、それらとのアナロジーで『スピードの女王』を含む二〇～三〇年代のアヴァンギャルド芸術の革新性を論じている。アヴァンギャルド芸術、特にアヴァンギャルド絵画は非西欧的な作品構成から逸脱して、題材はもとより技法においても非西欧文化のそれを吸収している。タラーブキンは述べている「リーザの部屋」で観客は一連の部屋、建物の内部の玄関、そして同時に建物の外壁（それは窓がついていて舞台の下手の通りに面しているのだが）を見ることになる。前舞台にはペテルブルグのとある運河の歩道と格子柵ゲルマンが、リーザの方に向かう時、運河に沿って歩いていく。観客は格子柵のこちら側にゲルマンを見る。つまり彼の向こうに運河の岸を見るだろう。実際には俳優は伯爵夫人の家の玄関の広間を歩いているのだが、この時には建物の内部は観客の意識からはまるで消えたかのようになる。」⁽²¹⁾

この場面は、第二場第四エピソード「リーザの部屋」の場面で、演出台本によれば、次のように説明されている。リーザは婚約者がありながら、ゲルマンのことを忘れられず、不安と恐ろしさで胸を震わせている。そこにゲルマンが登場し、家の窓から忍び込んだところで、リーザがゲルマンを見つけ、ひどく驚きその場に凍りつく場面である。リーザの歌詞を見てみよう。

リーザ

どうして言葉のない涙が私を苦しめるの？ 私の過去の夢想、私はあなたを裏切ったのよ。私の過去の夢想、私はあなたを裏切ったのよ。またここにいるわ、あの奇妙な男。また考え込んで悲しげに、陰鬱な様子で、まるで物言わぬ注射のように。彼は不安げにじつと見つめている。私は憂鬱と恐怖で彼を見ることができない。おお、神よ。私は怖れています。彼には何が必要なの？なぜ彼は見つめているの？ 胸のざわめくような胸騒ぎがする。震えが止らない、涙が止らない。どうして言葉のない涙が私を苦しめるの？ 私の過去の夢想、私はあなたを裏切ったのよ。私の過去の夢想、私はあなたを裏切ったのよ。

(ゲルマン、通る。)

なんて辛く、悲しいのでしょうか。夜の街は静かに眠っているというのに。すべてがひっそりしている。奇妙な客は消えた。おお、聞いておくれ、夜よ。私の魂の苦しみをお前にだけは話そう。夢が私を苦しめ、夢は希望となり、夢は愛と幸福を私に囁いてくる。夜よ、聞いておくれ。私の魂はえもいわれぬ震えで、密かな恐怖を追いかけていく。希望を克服したいのよ、でも奇妙な思いにすべてを委ねることもできない、夜よ、捕まえておくれ、私の苦しみを。捕まえておくれ。夜よ。(ゲルマン、窓のところに現れる。)⁽²²⁾

という場面である。つまり、タラーブキンが書いているのは、リーザのアリアの最中に、ゲルマンが運河脇を通過してリーザの家の玄関に近づくという場面である。タラーブキンは、続けている。「日本の歌舞伎では、ある瞬間の演技に必要なあれこれのものを俳優に持つてくる技術の助手がその観客を当惑させることはない。運河にそって歩きながら、通りから窓に這い上がり、ゲルマンは家の内部に入り込む。観客は「舞台装置の交替」なしにこの両方の空間を見る。ちょうど古代絵画を見るように。」⁽²³⁾

タラーブキンはまたメイエルホリドの上演にあるこの内外の空間の交差をスタニスラフスキイの「貫通する行為」にたとえて、舞台空間の構成の中にも「貫通する空間」が存在しなければならぬとしている。⁽²⁴⁾そこではある「空間」が他の空間を通して目に入り、ある「平面」が別の平面を通して透けて見えることがその要件であり、映画のオーバーラップ、音楽の和音と並べて議論している。

タラーブキンがいうように、この場面ではアイコン絵画のような多時間性が実現されているというよりは、多空間性を実現されていると見た方がふさわしい。というのは、リーザのゲルマンへの底知れぬ不安を表明するアリアの最中にゲルマンが道路を通ることは、リーザの歌の内容を観客は聞かぬが、ゲルマンは聞かないものとして理解するということを意味する。その場合、リーザの心持をゲルマンは知らないが観客は知っているために、観客と登場人物との間に情報差が生じている。この情報差がアイロニーを生むことになるが、このアイロニーが強調されるためには両者のパフォーマンスが同時的であることが肝要である。リーザとゲルマンが同じ舞台にいて初めて結晶するアイロニーなので、ここでは多時間性というより、多空間性の実現されていると見るべきだろう。つまりこの場面では、メイエルホリドは、プーシキンの多時間性を舞台の約束事の性質によって多空間的に再編している。

三 文脈変換の手法としてのビオメハニカ

では俳優のパフォーマンスについてはどう考えればよいのだろうか。異文化接触の演劇を考える場合におそらくもつとも単純でないのは演技、もしくは身体技法である。パヴィスは先述した異文化摂取の過程一般の論考において、身体技法についても定義して述べている。俳優は自らの「文化を持っていて、それは彼ら自身のグループのものであり、演出（ミゼンセース）を準備する間に彼らが身につけるものであることもある。意識的であるかなしかに関わらずこの文化受容の過程は伝統を吸収し、とりわけ身体と発声についての、または朗唱上の技術をも吸収する。俳優はある文化に属するために、その信念と期待、技術と習慣などを身につけており、それらなしでは演技することができない。俳優はこのようにして「身体技法」（モース）によって定義され、身体と上演にそれらが書き込まれるのであって、それらは容易に拭い去ることができない。⁽²⁵⁾つまり俳優は上演に際して何らかの身体技法を吸収していくが、その身体技法は俳優に固有のものであるとは限らず、パヴィスはバルバを援用してその場合には、新しい身体技法を得るためにはそれまで身につけていた身体技法を一旦拭い去ることが必要だと述べる。⁽²⁶⁾しかしそれは「容易に拭い去ることができない」とすれば、異文化摂取の上でもっとも時間のかかる、もっとも困難な修正であると言わねばならない。パヴィスは続けて、そもそも身体技法に関する文化は「社会的遺伝」と呼ばれるものであり、一度その俳優の身体技法として獲得されれば、「ある世代の所有する一定の技術が、後の世代の文化を形作っている精神や組織を決定していくことで、その世代は国際化する」と述べ、他方でコメディア・テラルテや京劇などのもっとも強度にコード化し安定したジャンルにおいては、「俳優はパフォーマンスのスタイルを内面化し具現化する」⁽²⁷⁾のだという。

つまりパヴィスが自ら述べるように、安定的にコード化された身体技法が構築されるのは「世代間に」またがるほど長い時間がかかるものであるとされる一方で、かりにそれがソースとして設定されて「修正」の対象となった場合に、短期間ではそれらの（例えばコメディア・デラルテや京劇などの）身体技法を身につけることは、一世代では困難な事業となろう。言い換えれば、パヴィスの異文化摂取の議論は、身体（技法）そのものをソースとして同定する観点が希薄であり、そこではあくまでもテキストベースのソースの修正を前提にし、ソース文化からターゲット文化への「翻訳」を思想上のモデルとして読むべきものとなっている。

メイエルホリド『スペードの女王』の場合、ソースとして存在するのはブーシキン原作の小説『スペードの女王』であり、ソースとして何らかの身体技法を同定することは困難である。身体的なソースがあるとすれば、モデスト版のオペラ『スペードの女王』における身体技法であるが、この場合一般的なオペラ歌手の身につけている身体技法は主として発声と歌唱におけるもの以外には考えにくい。他方、後述するようにメイエルホリドが俳優に身体技法として求めているのは「ピオメハニカ」である。つまりここでは、身体技法とは世代に渡って構築され安定したものは伝統的オペラ歌手の発声と歌唱以外にはなく、ピオメハニカはそれを修正するのではなく、それらはそのまま温存した上で、ピオメハニカの導入を企てている。つまりピオメハニカはこの上演における「ターゲット」として構造化されている。

この場合に身体技法上の文化接触はどのように生じ、上演に差し向けられたのだろうか。前節と同じ「リーザの部屋」の部分から見よう。この部分は、まずリーザとポリーナの二重唱から始まる。先ほどと同じ舞台の上手三階部分にあるクラブサンの部屋での場面である。プロットの運びは、演出台本によれば次の通りである。一。まず、リーザとポリーナが夕暮れ時の林と川辺の美しさを歌う。これはほとんどモデスト版と歌詞が同じである。二。

「ポリリーナが歌う時に、リーザは真ん中の舞台に下りる。考え込みながら、手すりのところに近寄り、喜びのない人生に憂鬱になり辛さを感じている。そして手すりから離れて、舞台奥に行き、小さな机に近寄り、側の椅子に腰を降ろす。頭を垂れ、顔を手で覆い、机に寄りかかって泣く。」⁽²⁸⁾ポリリーナの歌う歌が、悲観的な歌だったので、リーザの気持ちは更に沈みこむ。歌詞はモDEST版と同じで次の通り。「ポリリーナ 大切なお友達よ・草原の中で踊り歌にはしやぎまわる／私もあなたと同じようにアルカディアに生きて／林や野原の喜ばしい朝を迎える／黄金の夢の中の愛は私に幸せを約束した でも喜びの場所の中で私にもたらされたものは何？／喜びの場所の中で？／お墓、お墓、お墓なの。」三。「ポリリーナ、自分のロマンスを終えると、泣いているリーザを見つけ、真ん中の舞台に下りてくる。リーザに近づき、彼女を抱く。伴奏者、立ち上がり、楽譜を集め、ポリリーナの後について真ん中の舞台に下りてくる。ポリリーナ、リーザと別れ、彼女にキスし、下手に退場。ドアを通して階段を下に。低い舞台に下りていく。伴奏者はその後について行く。下の舞台ではポリリーナはソファのところに立ち止まり、一人の客が彼女に帽子を渡し、コートを着せる。その後、一緒にリーザに挨拶して、最初はポリリーナ、次に客が退場。上手のドアに。リーザ、一人残り、同じ場所に座り続ける。」⁽²⁹⁾四。「ポリリーナの退場後、中央のドア（真ん中の下手の舞台）から召使マーシヤが登場。手にお盆を持っている。何歩か歩いて立ち止まる。お盆の上には水差しとコップ。リーザの方に向き、自分が下がる前にはお盆を持っていないかと尋ねる。リーザ、マーシヤが入ってくるのを知って、立ち上がり、手すりのところに行き、一人にしておいてくれるように言う。リーザは椅子に座り、考え込む。マーシヤは、机に水差しのお盆を置き、部屋を出て退場。クラブサンのある部屋に上がり、そこを通り抜け、退場。リーザ、手すりのところで一人。」⁽³⁰⁾つまり、最初はリーザが友人のポリリーナと歌を歌って楽しむのだが、歌によって次第に悲しい気分になっていく場面である。この場面をメイエルホリドは次のように演出している。

(リーザとポリーナの二重唱で始まる。メイエルホリドはおおよそのミザンセーンを決めていく。リーザとポリーナはピアノの側に立ち、歌う。ピアノには伴奏者がいる。リーザとポリーナはロマンスを歌う。メイエルホリドは二人に楽譜を渡すように言う。二人が楽譜を手を持って、見ながら歌えるように。) 一人が楽譜の端を持ち、もう一人がもう片方の端を持つのがいいだろう。ペテルブルグの夜について歌っているという印象を出さないためだ。楽譜を見るのは、美しい体の動きが出るし、楽譜を追う目の動きも、具体的にモーツアルトか何かを歌っているという印象を与えるからね。中ほどでどこかページをめくってごらん。二回やってもいいくらいだ。めくれるページの風を感じられるように。ピアノの側に立って、楽譜をピアノに置いたり、脇に置いて。(メイエルホリドポリーナに近づき、楽譜の置き方や動かし方をやってみせる。メイエルホリドは何回かその仕草を繰り返す。動きはどれも柔らかく、流れるように、シンプルだ。)(中略)ポリーナはすぐに歩いてはいけない。ポリーナは振り返り、後の方を見て、ゆっくり歩き始めるんだ。ポリーナは顔に微笑みを浮かべて歩く。でも歩きはゆっくりと。コントラストだ。歩き方はゆっくりしなければならぬが、雰囲気は先取りしなければならぬ。後に行くのが早すぎるとこの音楽の雰囲気に入れないのだ。「もう休む時間ですよ」と言う、すると素早く立ち去るのだ。あなたの動きとは異なる性格の音楽がついてくるが、つまり対位的になるべきなのだ。⁽³¹⁾

つまり、観客を歌に同化させることを狙っているのではなく、「歌っている」というパフォーマンスを提示することを目指している。続けてメイエルホリドは言っている。ここでは、歌う歌手のパフォーマンスを提示するばかりではなく、音楽と対位的になるようにと求めている。対位的にというのは音楽とパフォーマンスが同化せず、それぞれ

の違いを鮮明にしつつ、互いに反応しあう状態のことである。これは、普通に考えられている演技と歌の関係とは著しく異なる。例えば、スタニスラフスキイが演出した同じ『スベードの女王』（一九二八）の同じ場面の演出台本を見てみよう。

リーザは考え込んでいる。リーザは、坐っているポリーナの後ろに立つ。その後、ポリーナの手を握り、椅子の縁に腰を降ろす。第三の歌詞の後、リーザは離れ、考え深げに悲しげに奥の小部屋に移る。これらの動きはすべて音楽のリズムとテンポによってなされる。この動きはリーザの雰囲気をつくきりと示すことになるだろう。（他の娘たちの快活さとコントラストをつけて）マーシャは階段の側にいる。この場面の間中、マーシャはほとんど音楽に沿って、椅子を後に動かす、果物を机に置き、絨毯をまっすぐにする。娘たちは歌うポリーナの廻りに集まり、歌い終わると彼女の廻りを取り囲み、彼女にキスして、もっと歌って欲しいと頼む。しかしリーザはそれには加わらず、奥の小部屋の幕の前に考え込んで立つ。ポリーナのロマンスの間、リーザはさらに悲しげになり、ほとんど泣きながら化粧机の方に移り、涙が落ちていのに気がつかない。ポリーナ、歌を終えて、リーザの方に走り寄り、キスして、抱きしめて囁く。⁽³²⁾

スタニスラフスキイの演出はメイエルホリドのそれと鋭く対立する。メイエルホリドの演出は、歌手のパフォーマンスを同化を誘引するためのものにはせず、機会あるごとに距離を生むようにしていた。他方、スタニスラフスキイのパフォーマン스는音楽のリズムとテンポによってなされ、動きと同調させるばかりか、歌手の気分とも同一化させるものである。この点は両者の演技思想の違いを思い起こせば容易に説明がつく。ただメイエルホリドの場合、このよ

うな対位法的な音楽の処理は、自身の演技論と不可分に結びついている。続けてメイエルホリドは話している。

(メイエルホリド、リーザに「どうして言葉のない涙が・」の歌の動きをつける。リーザ、歌い、メイエルホリドが動いてみせる。) 頭を傾ける前には「アトカース」を必要とする。これは一般的な舞台の規範で、あらゆる表現的な動きにとつては、アトカースの徴が先行しなければならぬ。このアトカースの徴にはことなる思想が付け加えられる。こんな風に坐って頭を傾けてもよい。(メイエルホリド、示す。坐って、ただ頭を下にうつむける。) 音楽との関係では少し遅らせてよい。(示す。頭をうつむける前にうしろに投げやっから下にうつむける。) アトカースは音楽といっしょでもよい、頭を傾けるのは和音がすでに出た後だ。そのほうがむしろいかもしれない。⁽³³⁾

ここで述べている「アトカース」とは、メイエルホリドの演技論ピオメハニカの基本的な構造の一部をさす言葉である。ピオメハニカは、俳優の体を形式的に利用する演技論で、コメディア・デラルテや東洋演劇(歌舞伎や京劇)などの演技論を土台に組み立てられていったものである。日常的な動きを強調しデフォルメする非現実的な動きをしている。ただやみくもに非現実的な動きを行うのではなく、ある法則性に基づく運動を基礎にしている。メイエルホリドはあらゆる動きはリズムの問題であると考えている程に、メイエルホリドの演技論で音楽的リズムは重要である。

そもそもメイエルホリドは音楽を演劇にとって基本的な要素と見なしている。劇中の音楽が、物語とは異なる次元で観客とコミュニケーションできることを理解しており、それはまた観客に特定の反応を要求するものであることも理解している。メイエルホリドとスタニスラフスキの著しく異なる点は、観客に対する態度であり、メイエルホリドの

このような態度とは逆に、スタニスラフスキイでは観客に比較的自由な裁量権を与えている。もともとスタニスラフスキイが観客席と舞台とを画然と分断して考えたのに対して、メイエルホリドは舞台と観客席とは不可分に結びついており、観客は第四の創造者であると思っていた。ただし、音楽の使い方ではむしろ一般の演劇や映画の使い方とは異なり、観客に常に注意を喚起させるために、パフォーマンスと音楽とを同調させず、衝突させるのを怖れていないのである。

メイエルホリドの演技論には、俳優の側から音楽に近づく方法の一つである「リズム」が組み込まれている。そこでの中心的なリズムは、三つの部分から成り立っていて、「アトカース、パスイル、トーチカ」という構成になっている。アトカースは、ロシア語では「拒否」という意味だが、その意味はあまりここでは反映されず、意味的には「逆」に近い。これはアクションを起こす前の俳優の準備のことである。飛び上がる前の助走やボールを投げる前の振りかぶる動作などをさす。いわば身振りのプロローグである。パスイルとは「送ること」という意味であるが、アクションそのものである。アトカースで示唆されたことの現実的な表現である。そして最後のトーチカは、「点」という意味で、これらの一連のアクションの最終点である。しかしこの最終点は次のアクションへのアトカースに繋がっていく。メイエルホリドでは、このアトカース、パスイル、トーチカというサイクルが舞台の動きに一定の法則性を与えるものとなり、また俳優や演出家の間での共通の「言語」として機能するものとして考えている。これは、主として俳優の訓練において構築されていったものであるが、実際の上演にも使われている。

例えば、ノリス・ホートンは三〇年代にモスクワでメイエルホリドの上演を見て批評を残している。⁽³⁴⁾ここでは、チェホフ『結婚申込』で水を飲む演技をする俳優イリインスキイの動きが明確に「アトカース、パスイル、トーチカ」になっている。イリインスキイはひきつけの発作持ちの男の役を演じているが、胸の辺りを掴んで発作を起こ

す。音楽が始まると、胸を掴みながら、片手でテーブルのコップに手を伸ばす。ここまでがアトカース。そしてそのままコップを持ち上げるとコップを口に持って行き、水を飲み干す。これがパスイル。そして音楽が止って、イリインスキイが襟を正してコップをテーブルに戻す。ここでトーチカ。このように、水を飲むというパフォーマンスがリズムによって構造化されている。これらの技法により舞台上の日常生活上の行為が固有の運動性とリズムによって構造化されていく。

同様に『スペードの女王』においても、従来のオペラにはないメイエルホリドに固有のパフォーマンスの律動性もたらされたと考えられる。しかしそれはチャイコフスキイの音楽のリズムと必ずしも合致するものではないだろう。つまりここで音楽と演技のリズムは同調せず衝突しているが、言い換えればビオメハニカの文脈にチャイコフスキイの音楽が置き直されているのである。

四 結論

以上、メイエルホリド演出台本に拠って『スペードの女王』の演出の様態を検討してきたが、プーシキンの原作『スペードの女王』をソースとして持ったこの上演は、テキストとしてのソースをプーシキンの小説においてはいるが、同時にモデストのリブレットもそのままソースとして設定されていると考えられる。多くの場面では、モデストのセリフや構成がそのまま使われており、全体にテキストは一新されているわけではない。ただし時代の設定を原作の二八三〇年代に戻し、モデストが新たに付け加えたリーザの婚約者を抹消することや、プーシキンの原作にある陰鬱さを十分引き出すことには成功している。ただし、ゲルマンが冒頭からリーザに恋している設定はモデストの創作そ

のまま、プーシキンの原作の精神からはいまだ離れていると言わねばならない。それでもプーシキンの原作の持つ多時間的な属性に対しては、アヴァンギャルド芸術一般の形式とメイエルホリドのこの時代の舞台の明瞭な徴である三角形の舞台装置と大きく曲がる螺旋階段という形式性によって、多空間性という質的修正を加えられている。そして特筆しておくべきは舞台のパフォーマンスにおいて、ビオメハニカの律動性を取り入れられ、舞台のフィクション性をあえて強調し、演技によって伝達される内容ばかりではなく、演技そのものを提示する意識が強く伺えることである。それは演技を音楽と対位的に利用する思想に繋がるもので、この時代のオペラにおいても音楽の対位的な使用を行っていることは斬新な試みとして記憶しておくべきだろう。なによりもそれはリズムを演技に埋め込むことと分かちがたいものとしてあり、そのことでメイエルホリドは異化的な演技実践の、例えばブレヒトの先駆者として見なせることをこの上演台本とリハーサル記録は示している。

またここではパヴィスの説明する異文化摂取の過程とは異なり、この場合「演出」は単線的に実践されていくのではない。そもそもソースは複数（プーシキン、モDEST、チャイコフスキー）設定されている。またソースにおける身体技法の点で、「拭いさるべき身体技法」をほとんど持たないために、身体的ソースに対する修正はほとんどなくターゲット（ビオメハニカ）による置き換え（「再文脈化」）が行われていると考えられる。この点でメイエルホリドのオペラ『スベードの女王』は特殊な例と言うべきかも知れないが、これは現在一般化している「伝統演劇の現代化」の問題を考える際には有効となろう。つまりソースとターゲットとの間に質的差異が希薄な（多くの場合自文化接触に近い）場合に、そこに生じるのはパヴィスの「翻訳」をモデルにした修正ではなく、例えば熟練や洗練という一種の「上書き」、あるいは本論で議論した身体技法上の文脈の置き換えというのが望ましい。これらの議論は西欧演劇においては約束性の強い諸ジャンル（バレエ、オペラ、コメディ・テラテ等）、あるいは伝統演劇が多く維

持されているアジアでの演劇の文化接触を考察する時にはとりわけその一助となるにちがいない。

〔注〕

- (1) 本論文は、二〇〇八年に文学研究科広域文表現論共同研究「テキストの生成と変容」(代表：飯倉洋一教授)として研究会で報告した原稿を大幅に改訂したものである。
- (2) Richard Schechner, *Essays on Performance Theory 1970-1976*, Drama Book Specialists, NY, 1977, p.4
- (3) Patrice Pavis, *Theatre at the Crossroads of Culture*, Routledge, 1992, p.4
- (4) Patrice Pavis, *Ibid.*, p.9
- (5) Anne Ubersfeld, *Reading Theatre*, Toronto UP, 1999, pp.16-17
- (6) Erika Fischer-Lichte, 'The Avant-Garde and the Semiotics of Antitextual Gesture,' J. Harding (ed.), *Contours of the Theatrical Avant-Garde Performance and Textuality*, Michigan UP, 2000, p.94
- (7) Rustom Bharucha, *Theatre and the World, Performance and the Politics of Culture*, Routledge, 1993, p.68
- (8) Patrice Pavis, *The Intercultural Performance Reader*, Routledge, 1996, p.3
- (9) メイエルホリド演出『スピードの女王』の演出台本「リハーサル記録(1)〜(7)」, 抄訳「コпытова Г. Пикавая дама. В.Э. Мейерхольд. Документы и материалы. Конспект, Санкт-Петербург. 1994.
- (10) Копытова Г., с.5
- (11) Там же.
- (12) Праве А. «Пикавая дама» Малый оперный театр. В кн. Копытовой, с. 257
- (13) Линзбург С. «Пикавая дама» в постановке Мейерхольда. В кн. Копытовой, с.259
- (14) Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы Ч2, Искусство. 1968. с.299
- (15) テキストは神西清訳『ブーシキン全集四』河出書房新社、一九七二

- (16) 平塚 幸三 Пикавая дама. Музыка П.И.Чайковского. Текст М.Чайковского. Музыкальный сектор. Москва. 1928 及び Peter Dutch Tchaikovsky, The Queen of Spades Op.68, Full Score, Dover Publications, Inc., NY, 1999 楽譜註。
- (17) Режиссерская партитура «Пикавая дамы» В кн. Копытовой, сс.136-137
- (18) Стенограмма репетиций «Пикавая дамы» 17-28 Сентября 1934 года. В кн. Копытовой, с.83
- (19) Там же, с.76
- (20) Режиссерская партитура «Пикавая дамы», В кн. Копытовой, с.145
- (21) Тарабукин Н. Проблема времени и пространства в театре. Работа Вс. Мейерхольда и Л.Т.Чупинова. над оформлением «Пикавой дамы», Театр. Но.2. 1974. с.26
- (22) Режиссерская партитура «Пикавая дамы», Там же, с.149
- (23) Тарабукин Н. Там же. с.28
- (24) Тарабукин Н. Там же.
- (25) Ravis, *Theatre at the Crossroads of Silence*, Ibid., p.9
- (26) Ravis, Ibid., p.10
- (27) Ravis, Ibid.
- (28) Режиссерская партитура «Пикавая дамы», Там же, с.147
- (29) Там же.
- (30) Там же, с.148
- (31) Стенограмма репетиций «Пикавая дамы», Там же, с.80
- (32) Кристи и Соболевская, Станиславский-Реформатор оперного искусства. 1988, Музыка, с.171
- (33) Стенограмма репетиций «Пикавая дамы», Там же.
- (34) Nolis Noughton, *Moscow Rehearsal*, NY, Harcourt Brace, 1936. p.123

SUMMARY

Intra-cultural Theatre and its Approach of Re-contextualization:
On *the Queen of Spades* by Meyerhold

Yasushi NAGATA

Inter-cultural theatre practices and its theory have explored new ideas of theatre studies in general recently. As previous researches have traced Inter-cultural performance theories have based on cultural semiology of theatre analysis and translation studies. While this has encouraged Inter-cultural performance analysis after 1980's, it has been criticized for its Euro-centricity from a viewpoint of post-colonialism or Asian based researches. It seems these researches have expanded non-European theatre and performance studies, which often suggested possibilities of not Inter-cultural performance theory, but Intra-cultural one. This paper will discuss to make inadequacies plain of Inter-cultural performance theory and explore an Intra-cultural concept of theatre research.

Here this paper analyzes the production note of Vsevolod Meyerhold, which described his rehearsal process on a production of Tchaikovsky's opera *the Queen of Spades* in 1935. As the note suggested the production was a trial to "Back to Pushkin", innovating conventional direction of the opera, its distorted modification of Pushkin's original short story. Though a theatre theorist Patrice Pavis has discussed processes of Inter-cultural theatre direction as 'Translation of Source culture into Target culture', this paper will make clear not only its complicated process of this 'translation', but there included even inverse process of it in this Intra-cultural theatre production. And also this paper will discuss that physical absorption of other culture is missing from nearly all of the Pavis' translation concept. As an acting method of Meyerhold, Biomexanics, is one of the central factors on this production, the physical and rhythmical modification of players should be researched. This paper will examine how a methodology of acting should be re-contextualized in Intra-cultural performance and would be oriented in Inter-cultural production in general as well.