

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	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

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-

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

永田

靖

異文化接触とパフォーマンス理論

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 元曲 ある。 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 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 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繙けば古代ギリシャから続くもので 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 『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。 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 また一九世

紀初頭以降にいかに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 卷 の数々は、 .の表象のエキゾチズムを、ジオラマの醸し出す視覚的豊穣さと相俟って決定的に印象づけるものであった。 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 二〇世 口 ーッパ

びつき(ロシア・バ 他 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、 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、 作品において、 アム・ポール他)、また近代国家としてのナショナル・アイデンティテイの源泉として自国フォークロアの発見と結 を契機にしている例も豊富に見る事ができる。 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、 のは周知のことであろう。 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、 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 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 ピーター・シューマン、 一種の近代批判として自国 エブレイノフ、 自国文化との遭遇 鈴木忠志、 (国 立 ウイリ ユダヤ

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欧的な「劇場演劇」からの脱却を目指した。 シェクナー 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○年代より活発化すると見て良い。 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。 傾向についてはすでに数多くの研究があるが、 異文化摂取の演劇、 『パフォ 1 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」と呼び倣わされる諸 マンス理論』(一九七七)では、 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 シェクナーがその後「パフォーマンス・スタデ 1 リチャード ーズ」に転

や パフォーマンス Fluids とを比較対照させている。ともにテキスト中心的な演劇概念とアリストテレス的(2) 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」。 命 パ 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、 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 で、 観念が欠如しており、 年儀礼の一つとアラン・カプローが一九六七年に行った、 例えば、 ル」である。ここでは、 論と重ね合わせる考察を続け、 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 のないものであれ、 ヴィスは文化を定義して述べている。「舞台に移されると、 アリアー 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、 オーストラリアのアボリジニの少数民族ティウィ族の、 ヌ・ムヌーシュ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 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、 演技 Play が遊戯 Play に留まらず、 異文化を源泉(ソース)として摂取し、 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 固定化した西欧中心的な演劇をその文脈から切り離した上 六五○の氷のブロックを市内二○カ所で同時に積み上げ あらゆるパフォーマンスの要素は、 最終的にターゲット文化となる。この観点に立って 自文化に吸収され観客(ターゲット)に伝えられる 若者の共同体への帰属意識の確認を行う一 育成される。 ピーター・ 生きたものであれ 間 .題を上演分析 登場: 上演のテキ ブルック 種 人物 0 成 理

ル ŋ 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 の言語」に 演についての古典的な観点からすれば、 わ ば内容と形式とは同一のものと見なされる。 翻 訳」されたものと理解されてきた。この場合、 劇テキストには特権性な地位が与えられ、 現代ではこの種の考え方はほぼ否定されている。 劇テキストとパフォーマンスは パフォーマンスはそれを「 価 値 的 に等価であ ユベ

と い う。 う。 う。 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。そこ 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 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、 せりふで表現されない水面下の「劇」を読解していくことは、 古代ギリシャ劇、 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 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読 演出者や演技者にとってなかば必須と見なされて 何を捨象するべき

を保証してしまう傾向にある。

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 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。いずれにせよ、 ある。 りやすいのは演出台本であり、 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 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るとらないものもある。おそらくもっとも分か 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、 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 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際的な体系の中に回収されてしまうからで 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 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 それはテキストを超えていく。同時に、 フィッシャー=リヒテは、 劇テキストの無数の、 歴史的アヴァンギャルド演劇の試みたヨーロ 微細でリアルな詩的メッセージの構造 ユベルスフェ ールド ッパ 'n 具体的 ぶ劇の根

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。

ない。 的で、 側に度合いの差はあるもののソース文化についてなに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 味で吸収し、 ティとは対立することがある。 から根底的 ささか異なる様相を呈するのではないだろうか。 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。 いると考えられる。 の設定が理論上純粋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 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 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、 のと考えてよい。 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、 次のように述べている。「ある文化は基本的に国家の特質によって定義される。それは時には文化的マイノリ ヴィスの異文化摂取の「演出」 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、 マジョリティの関心に従ってその文化を変形することがある。」但し、パヴィスの場合にはソース文化でジョリティの関心に従ってその文化を変形することがある。」但し、パヴィスの場合にはソース文化 しかしこの第二のテキストの様態は、 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 マジョ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、 の理論は、 異文化が自文化にとって「他」であるのは、 ユベルスフェルドの いわゆる異文化接触の場合と、自文化接触の場合とでは、 「第二のテキスト」をより詳細に論 本論ではこれらの差異を最小限のも パヴィスもこの点については自覚 自文化にとって馴染み 否定的な意

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 題材として取り上げたい。 ·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 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 『 スペ ードの

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 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『スペードの女王』の演出上の特徴を明らか イエルホリドの演出台本を主として検討することで、「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

ニーー 『スペードの女王』の「プーシキン化」

にすることにも繋がると思われる。

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 よって『スペードの女王』を「プーシキン化」することができたのである。」また、音楽学者ギンズブルグも述べて 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 王』の初演は、このオペラの古典がその尽きることの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。 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。例えばこれに先立つ上演の、(12) いる。「『スペードの女王』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、 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」 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『スペー 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『スペードの女 マリインスキイ劇場での『スペードの女王』公演がたった一四回で打ち切りにされていることからも、この上演がい メイエルホリド演出のオペラ『スペードの女王』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 一九〇四年

判的に理解していて、

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、モデストの書いたリブレットもまたソース

チャイコフスキイの音楽については、その中にプーシキン的なものを見出せると考えている。

イ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。あくまでもモデストの書いたリブレットを批

ここでメイエルホリドは『スペードの女王』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

きるのである。」 で、その時にだけ、 造の埒外で行われたことなのである。従って、『スペードの女王』の音楽をプーシキンの小説に近づけることが必要 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。メイエルホリドの考えによれば、 占めるようになったのである。広く知られているように、台本作者のモデスト・チャイコフスキイ メイエルホリドの断言によれば、この天才的なオペラの内容の充実と深みを純粋化することが これは作曲家の芸術創 (作曲家の弟) は

を復権させることにあります。チャイコフスキイ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 るために私たちはモデスト・チャイコフスキイのリブレットの解体暴露から始めました。フセボロシスキイが指導し コフスキイの書いたリブレットでしょうか。(中略)チャイコフスキイの『スペードの女王』を「プーシキン化」す 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、それともモデスト ていた帝国劇場の言いなりになったモデスト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イの名声 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。「チャイコフスキイの『スペードの女 イエルホリドの上演がそれをプーシキンの原作に戻すのに力があったとしている。このことについてはメイエル これらの批評において上演は激賞されているが、両者ともに従来のオペラがプーシキンの原作から離れており、メ モデストとフセボロシスキイのアドバイスを聞き入れて、作品を台無しにしてしまったのです。」 ・チャイ ホ 1)

として見なしていたことによる。

自由主義的空気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 まずプーシキン原作『スペードの女王』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(5)

問わないと告げる。 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、 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。 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。 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 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、 ローグ、 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 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 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トランプ賭博に参加しない工兵ゲルマンは、 それぞれの場の最初には短いエピグラフが付けられている。 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 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 リザ 伯爵夫 グエー

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。 工兵という低い身分であり、 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、 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 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。 大金を儲けてこのロシア社会の中で自己実現 賭博は好きで蓄

秘めた時代意識は完全に払拭されている。 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。ゲルマンもしがない工兵の身分ではな 末との時代差は重要な要因であり、 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 のアイロニカルな視線に裏付けられているのは一つ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 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 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 伯爵夫人が社交界の花形であった一八世紀

ラの主要なモチーフとなっている。 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、 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 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 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ザヴェータが改名されて 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 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 婚約者エレーツキイがいるにもかかわ カリンスキ

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 ではメイエルホリドはこれをどう改変しているのか、 プーシキンの原作では冒頭はナルーモ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 (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、 演出台本に則ってモデスト版と比較しつつ、 冒頭場面

て、冒頭を明るい陽光の輝く公園に設定して、その後に始まる劇とのコントラストを明確にしている。(ほ) 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 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『スペードの女王』に、オペラ的な華やかさを導入で

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、 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 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。 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 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。 賭博をじっ

トムスキイー体どうしたんだ。

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。

はいるそうじゃないか。

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、一晩中賭博場に

①ゲルマン 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。 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 ③ゲルマン

トムスキイ 何だって? 恋? 誰に?

②ゲルマン くしみ、幻を呼び覚まし、 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う。夜毎に憂鬱が け、愛の言葉をこの手に掴もう。彼女のことを思いだすと、いっそう彼女を愛してしまう。生まれた夢をいつ 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 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、

襲ってくる。ああ、彼女はこんなにも私を苦しめる。

さは取り戻せるのさ。

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

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ろよ。それが一番の薬だ。

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、 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 誰が知っていよう。 私の魂だけは苦し

1 ムスキイ バイロンじゃないか。 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

は運命に任せよう。

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

はないか。 18 ピンカートン的なものになってしまう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 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 メイエルホリド/恋しているとしようではないか。従来の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、 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? 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 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、モデスト版に 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 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いてはいけない。むろん、この部分の

シキンらしさを求めようとしていたのだろうか。 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 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 ような、 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 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 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 メイエルホリドは、この場面の俳優のパフォーマンスについての考え方をリハーサルで述べている。 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 女を騙す悪い男になってしまうとして、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

片的な印象しか聞き取らないだろう。

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 なっている。だから彼らは皆自分のことをエレーツキイかトムスキイのように感じているのではなく、すでに何 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 じゃあ、次の演技だ。 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 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

メイ 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、 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。 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 のようなフィクションの印象を作り出そう。 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 私たちはこの上演を絶えず柔らかいものにしていこう。だからここでは自然主義的な演技にしがみつくのはよ ・エル 皆トランプに夢中なのだが、 ホリドの、 グロホリスキイの、 皆に破滅と上昇があり、人生を破壊し、 カヴァリ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 皆自分の運命を持っていて、 サモスードの、 これは ドの それを

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 メイエルホリドがゲルマン役のカヴァリ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

ŋ で上演されるべきで、プーシキンとチャイコフスキイ、指揮者サモスードや演じるカヴァリスキイなどの魅力を掛け 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 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 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 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。 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 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

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○の比較的多くのエピソードに切断して、その 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 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 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 (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 作品の演出 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○年代に集中するロシア古典 しかし何を作品の「精神」と考えるかは解釈による。 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』

二一二 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、 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、 原作では第二場のプロットが典型的である。ここでは、 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。 リザヴェータがゲルマンに微笑む、 リザヴェータが通りの下から部屋にいる自分を眺 つまり心を許す

家 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、 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、 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 と同じ工兵と思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場 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ーモフをゲルマン (つまりリザヴェータの住んでいる家)にいて、見上げた時にふと若い女性と目が合う。 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。 「ナルーモフ家の賭博の場面」の二日後、 リザヴェータがゲルマンに微笑む。 つまり第一の 散歩から帰る時にもま 気がつくと伯爵夫人の 時間よりは 最後にはま

間一」と「時間三」 度のフラッシュ るようなサスペンスの複層性として感受される。 五つの時間 0) 時 ッ 間は直 の時系列が明確ではない。 クは、 (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。 **|線的なものとして物語的に理解されるのではなく、** 同じ一人の語りの視点ではなく、 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。 リザヴェータとゲルマンとに分かれている。 同じ場面に複数の時間が交差し錯綜す 以上のこと その二

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だろうか。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。

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。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、 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 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 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。 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、 舞台装置の記述。 それにはコンストラクツィア 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 (構成物) が設置されている。 観客席に相対して運河の柵が舞台前 上手には壁の側にソファ、 家の正面の一部でもあ 構成物でリーザの その更に上 面にある。

早さに対応するためでもあったと思われる。 年以後メ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。 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 舞台の上手下手に向かっ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、 しかし三角形の頂点部分を隠せば、 観客席に張出すような舞台で、舞台 全体には浅い舞台となり、 場面 転換の素 九〇五

上手側に壁とソファ、中央部前に玄関、 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、 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

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。

る部屋があり、 して運河とその柵が 中 央のリ 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、 1 ザ 走っている。 の部屋は内部、 つまり、 クラブサンのある部屋からは外部が見える。 舞台前面は外部、 舞台下手前が外部、 舞台前面を上手から下手に観客席 舞台中央が玄関で内部だが、 外部と内部が混成された構成物と 壁側 と平行

なってい

の部 部 えたかのようになる。」 を論じている。 を描いており、 によれば、 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 半ばでも珍しいものではない。 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 運河に沿って歩いてい より技法においても非西欧文化のそれを吸収している。 この舞台は、 の混在という構成主義的セノグラフィーの理念と実践はすでに二○年代には繰り返し実験されているし、三○年代 を見ることになる。 一の構成がこの空間 物 古代ロシアのイコン画、 0 内部 それらとのアナロジーで『スペードの女王』を含む二〇~三〇年代のアヴァンギャルド芸術の革新 アヴァンギャルド芸術、 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。 の玄関、 <u>ک</u> 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、 .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 観客は格子柵のこちら側にゲルマンを見る。 そして同時に建物 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 中東の細密画、 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、 の外壁 アジアの絵画などには、 (それは窓がついていて舞台の下手の通 タラーブキンは述べている「「リーザの部屋」で観客は 『スペードの女王』に用いている。 つまり彼の向こうに運河の岸を見るだろう。 同一平面上で異なる時間を孕む作品 リーザの方に向かう時 りに面してい る 連のエピ この内部と外 タラー 舞台 題材はもと ソー る ブキン 0) 時 連

が登場し、 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 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。 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

リーザの歌詞を見てみよう。

る。 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、 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。 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 物言わぬ注射のように。彼は不安げにじっと見つめている。私は憂鬱と恐怖で彼を見ることができない。 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 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? 私はあなたを裏切ったのよ。私の過去の夢想、私 私の過去の夢想、 私はあなた

(ゲルマン、通る。)

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。) 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、 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 なんて辛く、悲しいのでしょう。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。 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 奇妙な客 オーバーラップ、音楽の和音と並べて議論している。

見る。ちょうど古代絵画を見るように。」 5 に必要なあれこれのものを俳優に持っ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 という場面である。 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、 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 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って ある瞬間の演技

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ないとしている。そこではある「空(2) 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」 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、

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。 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、 にゲルマンが道路を通ることは、 が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 ので、ここでは多時間性というより、 パフォーマンスが同時的であることが肝要である。 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 タラーブキンがいうように、この場面では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、 リーザの歌の内容を観客は聞くが、ゲルマンは聞かないものとして理解するという 多空間性が実現されていると見るべきだろう。つまりこの場面で、 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 観客と登場人物 メイエルホ 多空間性

三 文脈変換の手法としてのビオメハニカ

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」のだという。 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。しかしそれは「容易に拭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。しかしそれは「容易に拭 であって、それらは容易に拭い去ることができない。」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 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・デラルテや京劇などのもっとも強度 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 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」と呼ばれうるものであり、一度その 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 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 体の技法についても定義して述べている。俳優は自らの「文化を持っている。それは彼ら自身のグループのものであ 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 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 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 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。異文化接触の演劇を考える場合におそらくもっ 演出 (ミザンセーヌ)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 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

観点が希薄であり、 長 難な事業となろう。 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 の「翻訳」を思考上のモデルとして読むべきものとなっている。 ,時間 短期間ではそれらの が かかるものであるとされる一方で、 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 言い換えれば、パヴィスの異文化摂取の議論は、 (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、 かりにそれがソースとして設定されて「修正」 身体 (技法) そのものをソースとして同定する の対象となった場合 一世代では困

ている。 上で、ビオメハニカの導入を企てている。つまりビ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 であり、 統的オペラ歌手の発声と歌唱以外にはなく、ビ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 て求めているのは「ビオメハニカ」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 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、 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 X 1 ェ 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、 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プーシキン原作の小説 後述するようにメイエルホリドが俳優に身体技法とし 『スペ] |} モデスト版 の女王』

部 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。 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。 分にあるクラブサンの部屋での場面である。 部分から見てみよう。この部分は、まずリーザとポリーナの二重唱から始まる。 プロットの運びは、 演出台本によれば次の通りである。 先ほどと同じ舞台の上手三階 前節と同じ「リーザの部 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。 奏者はその後について行く。下の舞台ではポリーナはソファのところに立ち止まり、 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、 気持ちは更に沈みこむ。 つまり、 下がる前にすることはないかと尋ねる。リーザ、マーシャが入ってくるのを知って、立ち上がり、手すりのところに コートを着せる。 る。ポリーナ、リーザと別れ、彼女にキスし、下手に退場。ドアを通って階段を下に。低い舞台に下りていく。伴 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、ポリーナの後について真ん中の舞台に下りてく お墓なの。」 三。「ポリーナ、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。 はしゃぎまわる/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 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 ["]ポリーナが歌う時に、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 部屋を出て退場。 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。マーシャは、机に水差しのお盆を置 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、 同じ場所に座り続ける。」 四。「ポリーナの退場後、中央のドア(真ん中の下手の舞台)から召使マーシャが(29) 頭を垂れ、 最初はリーザが友人のポ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 その後、一緒にリーザに挨拶して、最初はポリーナ、次に客が退場。上手のドアに。リーザ、一人 顔を手で覆い、机に寄りかかって泣く。」ポリーナの歌う歌が、悲観的な歌だったので、(38) クラブサンのある部屋に上がり、 歌詞はモデスト版と同じで次の通り。「ポリーナ 大切なお友達よ・・草原の中で踊 そこを通り抜け、退場。 リーザ、手すりのところで一人。」 一人の客が彼女に帽子を渡し、 リーザの 自分が

立ち去るのだ。 方はゆっくりと。 リーナは振り返り、 り返す。動きはどれも柔らかく、流れるようで、シンプルだ。)(中略)ポリーナはすぐに歩いてはいけない。ポ エ 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、 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。 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 リドは二人に楽譜を渡すように言う。二人が楽譜を手に持って、見ながら歌えるように。) 一人が楽譜の端を持 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。 (リーザとポリーナの二重唱で始まる。 ルホリドポリーナに近づき、 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 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 あなたの動きとは異なる性格の音楽がついてくるが、つまり対位法的になるべきなのだ。 コントラストだ。歩き方はゆっくりしなければならないが、雰囲気は先取りしなければならな 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 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 メイエルホリドはおおよそのミザンセーヌを決めていく。 リーザとポリーナはロマンスを歌う。 脇に置いて。 メイエル リーザとポ

く を目指している。 音楽と対位法的になるようにと求めている。対位法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 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 続けてメイ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

見てみよう。

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『スペードの女王』(一九二八)の同じ場面の演出台本を

ザの方に走り寄り、キスして、抱きしめて囁く。 それには加わらず、 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 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くっきりと示すことになるだろう。 縁に腰を降ろす。 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、 んど音楽に沿って、 (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 ほとんど泣きながら化粧机の方に移り、涙が落ちているのに気がつかない。ポリーナ、歌を終えて、 第三の歌詞の後、 椅子を後に動かし、果物を机に置き、 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 絨毯をまっすぐにする。娘たちは歌うポリーナの廻り リーザはさらに悲しげに 椅子の

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 パフォーマンスは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 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。 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 他方、 スタニスラフスキイの

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。

ける。)アトカースは音楽といっしょでもよい、 リド むける。)音楽との関係では少し遅らせてよい。 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 る表現的な動きにとっては、アトカースの徴が先行しなければならない。このアトカースの徴にはことなる思想 (メイエルホリド、 が動いてみせる。) リーザに「どうして言葉のない涙が・・」の歌の動きをつける。 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、 (示す。頭をうつむける前にうしろに投げやってから下にうつむ 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い リーザ、 歌い、 メイエル

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 ここで述べている「アトカース」とは、 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。 している。メイエルホリドとスタニスラフスキイ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 で観客とコミュニケートできることを理解しており、 そもそもメイエル ビオメハニカは、 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。 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。 俳優の体を形式的に利用する演技論で、 メイエルホリドの演技論ビオメハニカの基本的な構造の一部をさす言葉であ 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 コメディア・デラルテや東洋演劇 劇中 の音楽が、 物語とは異なる次元 (歌舞伎や京劇)な メイエルホリ

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 は異なり、 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、 観客は第四の創造者であると見なしていた。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 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 メイエルホリドは舞台と観客席とは不可分に結びつい

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、 がっていく。メイエルホリドでは、このアトカース、パスィル、トーチカというサイクルが舞台の動きに一定の法則 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 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 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。パスィルとは「送ること」という意味であるが、ア 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、パスィル、トーチカ」という構成になっ 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。 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 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

チェホフ 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 『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、パスィル、トーチ 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。ここでは、(3) キイの音楽が置き直されているのである。

造化されていく。 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 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 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。これがパスィル。そして音楽が止って、 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 イリイ

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 もたらされたと考えられる。 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が 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

四結論

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 『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 の一八三〇年代に戻し、 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 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 モデストが新たに付け加えたリーザの婚約者を抹消すことや、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

ある。 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 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 性をあえて強調し、 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 のままで、 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が取り入れられ、 それは演技を音楽と対位法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法的な 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 演技によって伝達される内容ばかりではなく、 多空間性という質的修正を加えられている。そし 演技そのものを提示する意識が強く伺えることで 舞台のフィクション 原作 :の持つ

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。

演劇においては約束性の強い諸ジャンル(バレエ、オペラ、コメディア・デラルテ等)、あるいは伝統演劇が多く維 接触に近い)場合に、 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 ドのオペラ ターゲット 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 種 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、 一上書き」、 そもそもソースは複数 『スペードの女王』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 (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 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 そこに生じるのはパヴィス的 (プーシキン、 モデスト、チャイコフスキイ) 「翻訳」 をモデルにした修正ではなく、 この場合「演出」は単線的に実践されていくので 設定されている。 例えば熟練や洗練という またソースにおける の現代

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○○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。
- (n) Patrice Pavis, Theatre at the Crossroads of Culture, Routledge, 1992, p.4
- (4) Patrice Pavis, Ibid., p.9
- (5) Anne Ubersfeld, Reading Theatre, Tronto UP, 1999. pp.16-17
- (©) Erika Fishcher-Lichte, 'The Avant-Garde and the Semiotics of Antitexual Gesture', J.Harding (ed.), Contours of the Theatrical Avant-Garde Performance and Texuality. Michigan UP. 2000. p.94
- (🔼 Rustom Bharucha, Theatre and the World, Performance and the Politics of Culture, Routledge, 1993, p.68
- (∞) Patrice Pavis, The Intercultural Performance Reader, Routledge, 1996, p.3
- (9)メイエルホリド演出『スペードの女王』の演出台本、リハーサル記録については、KonbroBa F. Пикавая дама, B.Э. *Мейерхольд. Документы и материалы.* Конпозитр, Санкт-Петербург. 1994
- (1) Копытова Г., с.5
- (11) Tam же
- (2) Граве А. «Пикавая дама» Малый оперный театр. В кн. Копытовой, с. 257
- Гинзбург С. «Пикавая дама» в постановке Мейерхольда. В кн. Копытовой, с.259
- (석) Мейерхольд В, Статьи, письма, речи, беседы Ч2, Искусттво. 1968. с.299

- (16)リブレットは Пикавая дама, Музыка П.И.Чайковского. Текст М.Чайковского. Музыкальный сектор. Москва. 1928 及び Peter Ilytch Tchaikovsky, The Queen of Spades Op.68, Full Score, DoveR Publications, Inc., NY, 1999 を参照。
- (口) Режиссерсая партитура «Пикавая дамы» В кн. Копытовой, сс.136-137
- (溫) Стенограмма репетиций «Пикавая дамы» 17-28 Сентября 1934 года. В кн. Копытовой, с.83

(2) Tam жe, c.76

- (२) Режиссерсая партитура «Пикавая дамы», В кн. Копытовой, с.145
- (🕣) Тарабукин Н. Проблема времени и пространства в театре. Работа Вс. Мейерхольда и Л.Т. Чупятова. над оформлением «Пикавой дамы», Театр. Но.2. 1974. с.26
- Режиссерсая партитура «Пикавая дамы», Там же, с.149
- (🕄) Тарабукин Н. Там же. с.28
-) Тарабукин Н. Там же.
- (2) Pavis, Theatre at the Crossroads of Culture, Ibid., p.9
- (26) Pavis, Ibid., p.10
- (7) Pavis, Ibid.
- 28 Режиссерсая партитура «Пикавая дамы», Там же, с.147
- (29) Tam же
- 30 Там же,с.148
- (3) Стенограмма репетиций «Пикавая дамы», Там же, с.80
- (영) Кристи и Соболевская, Станиславский-Реформатор оперного искусство. 1988, Музыка, с.171
- (🕱) Стенограмма репетиций «Пикавая дамы», Там же.
- (점) Noris Houghton, *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 view-point 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.