



Title	三浦基の上演におけるチェーホフ戯曲のいくつかの特徴
Author(s)	カスティリアンチャンカ, イリーナ
Citation	演劇学論叢. 2019, 18, p. 84-101
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97402
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

三浦基の上演におけるチェーホフ戯曲のいくつかの特徴

イリーナ・カステイリアンチャンカ

はじめに

チェーホフの戯曲は日本の演劇史上に不可欠である。過去十年間、『桜の園』、『かもめ』、『三人姉妹』と『ワーニャ伯父さん』はシェークスピアの戯曲同様に、世界の舞台芸術における重要な位置を占めており、これらの戯曲は、日本でも上演されることが最も多い。

上演する劇を選択する理由は、作品のテーマと関連している。『かもめ』、『桜の園』、『ワーニャ伯父さん』、『三人姉妹』は、現代の問題に触れる大規模な劇である。たとえば、人として、そして創作者としての自己決定の問題や、人間が自分の人生をいかに見つけていくのかという問題に触れているし、過酷な日常から脱出する願望を表現しているのである。これらのテーマは、この四つの戯曲のうち、特に『かもめ』と『三人姉妹』においてより深く表現されているために演出家はこの二つをより頻繁に上演して

いる。

新世代の演出家からは、三浦基が挙げられる。三浦はロシアの作品に目を向けることがよくあり、彼が率いる劇団『地点』では、様々なロシア作家の作品を十三回上演した。『桜の園』、『かもめ』、『三人姉妹』と『ワーニャ伯父さん』は、繰り返しさまざまな形で上演されてきた。しかし、チェーホフの戯曲はおそらく、三浦基の演出で最も驚くべき作品である。三浦の演出ではテキストの断片を使って、コラーージュの演劇が作られ、独自の美学を確立した。

劇団『地点』の創始者である三浦基は、二〇〇三年にチェーホフの作品を初めて手がけ、『三人姉妹』を上演した。そのパフォーマンスはフェスティバルの一環としてソウルで初演された。その後、演出家は二〇〇八年と二〇一五年に再びこの戯曲を上演した。しかし、三浦が最も頻繁に上演したチェーホフの戯曲は『かもめ』（二〇〇五年、二〇〇七年、二〇一一年、二〇一二年、二〇一三年）である。三浦はまた数回、『桜の園』（二〇〇七、二〇一四）と『ワーニャ

伯父さん』(二〇〇七年、二〇一四年、二〇一八年)の上演を演出した。

三浦のパフォーマンスのすべてには、演出家の主な概念を明らかにするいくつかの基本要素がある。それは演劇の空間と俳優の身体という概念である。

一、舞台の空間と上演の空間

劇場と舞台の形が、将来のパフォーマンスの雰囲気を作り出している。スタイルやトレンドの変化を伴う劇場芸術の発展の歴史を通じて、劇場空間も変化した。劇場の現代空間は閉じた空間である。本来、どんな演劇も野外で開催されていた。古代の劇場では、自然景観を背景にしていた。以後、劇場のスペースはより閉鎖された構造に移行する。それによって演劇界や外部の分離がますます強調されることになる。たとえば、ヨーロッパの演劇では、『ボックスセット』が現れる。そのことからわかるように観客と俳優は明確に分かれている。

演出家の演劇が登場した二十世紀には、多くの演出家が独自の舞台を見つけようとしていた。そこでは新しい観念と新しいタイプの舞台空間が現れた。たとえば、メイエルホリドの「構成主義舞台」、ブルックの「何もない空間」、

ブレヒトの「叙事演劇」がそれである。

日本演劇では、新しい空間形式の探求が一九七〇年代に最も顕著であり、「アンガラ演劇」が出現した。これらは、唐十郎の「赤テント」で、鈴木忠志の大きなオープンスペースである。⁽¹⁾

三浦基と劇団「地点」はまた、自分の劇場空間を長い間探していた。二〇一三年以来、劇団「地点」は自分達の劇場を取得した。三浦基によると、彼らは自分の劇場について長い間考えていた。結果として、劇場アトリエ「アンダースロー」が生じた。

「アンダースロー」は、和製英語で下手投げの意味である。詩人・中原中也の『春の日の夕暮れ』にもこの言葉が使われている。地下から劇場文化を発信する気概を込めて命名された。⁽²⁾

現在、「地点」が位置するスペースは、完全な劇場ではない。劇場アトリエ「アンダースロー」は、住宅の建物の地下にある。狭いドアとカーテンによってのみ、舞台と小さなホールが分けられる。小さなホールは舞台または観客席に変換することができる。舞台は支柱の突起が小さい矩形の部屋である。観客と舞台の空間との距離は、一メートルまたは二メートル以下である。その空間は劇場空間よりも地下室のように感じられる。居住には適していないが、

外界から遮断された空間となっている。この空間にいると、外の季節や時間を忘れてしまう。

――一、大空間から小空間へ（「かもめ」）

『かもめ』の空間は、それぞれの新しい上演とともに変わった。二〇一五年には、利賀芸術村の屋外で行われたが、舞台空間は小さかった。舞台は木造建築の形式の中で行われた。二〇〇七年には、舞台は劇場の琵琶湖ホールの大空間に設置された三〇メートルのプラットフォームに設置されていたが、二〇一三年には密閉空間「アンダースロー」となった。

三浦は二〇〇七年の上演について次のように説明している。「上演したのは、びわ湖ホールの大ホールで、もともとオペラの上演用に設計された劇場である。千を超える客席数を誇る、巨大な空間なのだが、私は舞台上に二〇〇席ほどの仮設客席をつくり、もともと客席を舞台の背景として利用した。空っぽのオペラハウスを舞台から見るという構図である。舞台装置は、幅三メートル、全長三メートルの棧橋を本来の客席の奥から仮設客席に向かって伸ばした。劇場全体を棧橋が貫通するような舞台セットである。棧橋の真下には、無数（二〇〇個程度だが）のパイプ椅子がひしめきあって置かれている。」

舞台と客席を取替（交換）させることで、三浦は演劇の巨大な空間を小さなものにした。そして同時に舞台の空間が拡大する。演出家のコンセプトによれば、講堂の空座席とプラットフォームの下に置かれた数十の椅子は、俳優が存在する舞台空間の一部にもなった。この劇の空間をはっきり「劇場」にしてしまったのである。「トレープレフ」という登場人物が自作の劇を湖のほとりの仮設舞台で発表するという設定は、びわ湖の湖畔に建設されたこの劇場にいうことを観客に意識させるだろう。また、空席の客席は、トレープレフの失敗の象徴である。／＼／空席の客席と棧橋の下の大量のパイプ椅子は、死んだ劇場である。トレープレフにはふさわしい。」

空席の椅子は死んだ劇場のシンボルであり、三浦はこれによっていくつかのアイデアを暗示している。まずこのような空間の象徴的な理解は、ピーター・ブルックの「死の演劇」の理論を参照している。ブルックによると、演劇は人生の休み場所ではない。演劇は人々はそれに参加したり、その中の何かを理解したり、それを理解することを学んだりする場所なのである。次に、死んだ空間と活気のある空間というブルック演劇の考え方は、チェーホフの作品ではトレープレフのイメージと調和している。ブルック演劇のこの性格は、観客が考える必要のある新しい形式の演

劇を創造しようとした。しかし三浦は死の劇場についてトレープレフの失敗を暗示している。

二〇一三年の上演では、三浦は舞台と観客を実質的に統一した。そこには大きい三〇メートルのプラットフォームはないが、唯一、長いダイニングテーブルが存在している。すべての俳優が交互に長いテーブルの上に登り、重要なモノローグとレプリカを暗唱する。それは、舞台上の舞台のようなものだ。二〇〇七年の上演では長いプラットフォームでは存在しないが、二〇一三年の上演では小さな囲まれたセラースペースによって世界の境界はより目に見えるようになった。

パフォーマンス空間の変化は、作品の背後のアイデアの変化と関連している。琵琶湖ホールの巨大な空間では、登場人物／俳優は大きな野心を持った小さな人のようにしか見えない。彼女らは周囲の現実を超えて上昇しようとしている。これは主人公たちがあたかもモデルや俳優のように自分の人生という演壇に立ち、そしてつまづいて倒れるのを恐れているのである。

同時に、二〇一三年の「アンダースロー」のパフォーマンスは、家族の夕食を覗き込むようなものだった。この上演では、登場人物（特にトレープレフ）は世界中から認知されたいという願望を持っていないが、その近くにいる人が

理解して受け入れる必要がある。このように、三浦は人間のドラマのスケールを狭めているのである。

一―二、小空間から大空間へ（『三人姉妹』）

『かもめ』を上演するとき、三浦はそれぞれの新しい演出で、俳優が活動していた舞台空間を小さなものにした。『三人姉妹』の新バージョンの上演では逆に、三浦は登場人物の存在空間（生活空間）を広げている。二〇〇三年と二〇〇七年のパフォーマンスでは、俳優たちは小さな舞台に入っている。舞台の後ろはハンガーにかかった沢山の服で覆われているので、空間は非常に小さくなっていたようである。舞台の真ん中には小さなテーブルが三つあり、三人の姉妹は上演の全時間を通してこのテーブル上に座っている。このように、演出家は登場人物の存在空間を狭く制限する。三人の姉妹は、この小さな空間から脱出することを夢見る。しかし、彼らはさらに身動きも出来ない。戯曲の登場人物たちは、人生で何か変わることが出来ない。三浦は視覚的にこの象徴的な無能を発揮する。オルガ、マリーシャ、イリーナの役を演じる女優たちは、それぞれ自分のテーブルに繋がっているようだ。

二〇一五年の上演では、俳優たちは大きな舞台に入っている。舞台空間は巨大な半透明のガラス壁で半分に分割さ

れた長方形のプラットフォームである。背後にあるこの壁の背後には、巨大な鏡があり、そこではすべてのことが歪んで反映されている。二〇〇七年のパフォーマンスとは異なり、二〇一五年の上演では舞台はほとんど空である。この舞台の空間は主人公たちにとって非常に不快なものとして作用する。登場人物たちは、自分の場所を見つけることができないかのように、このスペースで止まることなく移動する。

巨大なガラスの壁は、舞台を二つの部分に分割する。ある場面でイリーナはトゥーゼンバフとコミュニケーションをとる。俳優たちは抱き合って床を這い回り、壁に立つ。半透明な壁のため、ソリョーヌイはこのすべての行動を背後で見ている。ソリョーヌイを演じる俳優は、イリーナがいる壁の反対側に交差したい。しかしそれまでのところ、彼はトゥーゼンバフとイリーナの関係の発展しか観察できない。舞台上の壁は文字通り干渉を許さない。このように、セットデザイナーと一緒に演出家は、登場人物が他の登場人物の生活の中でイベントを観察することができる段階スペースを作成し、彼らがそれぞれの段階スペースに介入することはできない。この決定は、部分的にチェーホフ劇のテキストを決定付けた。登場人物たちは、家族、友人、さらには愛する人の問題に干渉しないことを好む。ア

ンドレイは、妻の不義に気付かないので、オルガとイリーナは自分の家からのそつとアンドレイが退場していくことに注意を払わない。トゥーゼンバフはソリョーヌイの虐待的な発言に応答しないことを好む。戯曲中のすべての登場人物は内部で他の人の問題や世界から仕切られる。この上演では、半透明の壁は登場人物の世界を共有しているようだ。俳優は象徴壁の反対側にいることが多い。これは登場人物の不統一（分散性）を象徴する。

一三、上演の空間としてのインテリア

三浦は二〇〇七年と二〇一四年に『桜の園』を二回上演した。両方のバージョンの舞台の空間はほぼ同じである。二〇〇七年の最初の製作はアトリエ『劇研』で行われた。これは、長さ一一メートル×幅七・五メートルの黒いステージボックス（座席エリアを含む、六〇〜八〇席）である小さな劇場室であった。

この空間のコンセプトは、三浦基によると「アトリエドラマの空間には柔軟性があり、さまざまな表現を扱うことができ、新鮮でエキサイティングな表現を作成するのに適している」というものである。⁽⁵⁾

前述したように、アトリエ「アンダースロー」も小さく閉じられた空間である。アトリエ「劇研」と「アンダース

ロー」は、装飾をはじめとする他の劇場が持つような特徴はない。このような「何もない空間」は、時間や場所に拘束されない三浦の作品の構想を最も明確に表現するのに役立つ。外部環境は演出家にとって関心がない。むしろ、三浦が明らかにしたのは、登場人物の内なる世界であり、そしてその関係と経験にこそ三浦は興味を持っているのだ。

どちらの上演でも、登場人物は閉じた空間に存在する。

二〇〇七年のパフォーマンスでは、外界からの登場人物の小さな世界を分離するかのように、壁に沿った木製のボードによって三面が囲まれていた。ラネーフスカヤ、彼女の家族、ベチャー・トロフィーモフ、さらにはロパーヒンの生活はこの木柵の境界を超えていない。しかし、この同じ限られた空間では、それぞれの登場人物は全く違った感じを与える。ラネーフスカヤ、ガーエフ、ワリーヤ、アーニャはその空間をさらに狭めたと思われる。四人は木製の窓枠の中に着席し、この限られた空間内にほとんど居続ける。これらの窓枠は、登場人物とその家族の家を象徴している。しかし、窓ガラスがない窓枠がゴミのように積まれているという事実は、崩壊と破壊の象徴である。キャラクターは不安定な構造にとどまり、過去に執着している。ロパーヒンだけが過去の足かせから解放され、その代わりに現代に追いつくために努力している。

しかし、二〇一四年の上演では、木柵（横木）はなかったが、登場人物の世界はまだ限られていた。一円玉が舞台の周辺に散らばっておりこのコインが舞台の追加の境界線を作成する。これらのコインは、桜の園の花弁のようなもので、同時にその価値を表している。二〇〇七年の上演における窓枠の束と同様、ラネーフスカヤが手放したくない家と過去の象徴として、舞台の真ん中にある。

二〇〇七年の上演の特徴は、チェーホフ時代の人物を描写した写真投影の存在であった。壁に投影された写真が変化していき、列車が緑色の平原に沿って移動している様子が示される。それは、家族の伝統、家族についての思い出、そして単に子供時代についての記憶を保存しようとする人々の力が封じ込められているような、この穏やかさと自然との一体性の中にある。二〇一四年の『桜の園』では、三浦基は視覚系を完全に拒絶し、より一般化された空間の出現を導く。演出家は写真を一切使用していない。この上演では、時代や出来事が行われた場所のヒントはない。『ワニーニャ伯父さん』の三つの上演はすべて同じ上演の空間を持っている。二〇〇七年の最初の上演はアトリエ「劇研」で行われた。パフォーマンスの次の二つのバージョンはアトリエ「アンダースロー」の舞台上で上演された。二〇〇七年、二〇一四年と二〇一八年の『ワニーニャ伯

父さん』の上演は美術的には『桜の園』の上演に近い。上演の空間は一つの主要なインテリアに限られている。『桜の園』に窓枠があるように、『ワーニャ伯父さん』にも、古いピアノがある。そしてその古い木製のグランド・ピアノのキーボードからは草が生えている。そして、『桜の園』のように、『ワーニャ伯父さん』上演の俳優の中には、この小さな空間を離れないものもいる。上演を通してソーニャ（安部里子）を演じる女優は、ピアノの上に立っている。ワーニャ伯父さん（小河原康二）もピアノ上に座る。逆に他の登場人物はピアノの隣にいる。アーストロフ、セレブリーコフ、エレーナは常にピアノに近く歩いているが、ピアノ上に登ることはない。つまりここで三浦は登場人物の分離の概念を明らかにしている。『三人姉妹』のように、このパフォーマンズではすべての登場人物は自分たちの世界に住んでいる。ワーニャ伯父さんとソーニャにとつて、これは旧式のピアノで象徴的に表現された領地の限られた世界である。セレブリーコフ、エレーナ、アーストロフにとつては、領地の境界を越えた世界である。上演では、古い財産はこれらの登場人物の重要な欲求を満たすことができないため、長い時間農村生活の小さな空間に滞在することはできない。また、全ての登場人物は小さなピアノに物理的に収まることはできない。それにもかかわ

らず、演劇の全体の行動はこの家具の周りに作られている。

チエーホフの戯曲における三浦のすべての上演の舞台は、メイエルホリドの構成主義の概念に似ている。構成主義の基礎は、構造物は装飾の一部ではなく、むしろ演劇的な作用を含んでいるというものである。これにより、舞台自体の空間を広げ、そこにいくつかの別々の空間を作成することが可能になった。このデザインはステージアクションに含まれており、舞台全体の空間構成に直接影響を与え、パフォーマンズ全体を通して継続的に存在する^⑦。

ケッネス・ピッケリングは「典型的な構成主義舞台は演技に必要な物だけで構成された骨格のようなものである。階段プラットフォーム、走路等の基本的なものに限られ、平らな足場でそれらが保たれているのである。すべての板や材木は、それらが使われる機能によつてのみ生かされているのである。それは絵の中から抜け出し、骨格となり、安全に使用されるために、同じところに集められたような、古い絵画的な場面を実用的なものにしている^⑧」と書いている。

しかし、三浦はこのコンセプトを変えている。各上演では、舞台空間を拡張、分割、制限する舞台を追加しているにもかかわらず、構成主義舞台のような事物の構成とは

なっていない。おそらく、空間を拡大する構成主義の原則が最も明白に観察されるのは、二〇〇七年の『かもめ』と二〇一五年の『三人姉妹』の二つの公演である。前にも述べたように、これらの上演では、三浦は追加の構造（プラットフォームと壁）を構築している。残りの作品では、家具要素（テーブル、ピアノ、窓枠）の導入により、ステージ上にいくつかの別個のスペースが作成される。

二、空間の要素としての俳優性

劇的な上演では、所作（律動）、俳優の歩行、演出（ミザン・セース）は非常に重要である。所作と構成は上演の感情領域を強め、しばしばパフォーマンスの主な構想を明らかにすることに貢献し、その芸術的構造の深い本質を明らかにする。

二十世紀には、演劇でこの動きが特別な地位を占める。例えば、スタニスラフスキーは、舞台上の人間の身体表現、所作や姿勢、俳優の動きに細心の注意を払った。スタニスラフスキーによると、身体的行動のスコアは完全に単純でなければならない。彼らが舞台上に上がるたびに、俳優はその役割を再体験しなければならないので、複雑な行動の仕組みが俳優を混乱させるだろう。俳優が自分の中で感

情を引き起こすことはより困難になるだろう。そのために俳優は演じるのが難しくなり、観客が彼の上演を「読む」ことは難しくなる。スタニスラフスキーは、人生における行動は論理的で一貫していると主張した。このような行動は上演にも残らなければならない。一般的に、思考、感情、努力の行動すべては論理的で一貫していなければならない。⁹⁾

三浦の公演では、スタニスラフスキーが述べたような一連の行動は欠けている。多くの場合、キャラクターと俳優の行動は非論理的だ。しかし、三浦の芸術的なスタイルは、心理的な劇場には完全には帰属できないことに留意すべきである。間違いなく、役割の心理的発達の要素は、演出家の作品に存在する。それにもかかわらず、三浦はまだメイエルホリドの「ピオメハニカ」、またはグロトフスキー「持たざる演劇」に近い。グロトフスキーによれば、「身体と声」は演技の鍵となる基本である。三浦は「俳優の身体の美しさ」や「ジェスチャーとムーブメントのコンセプト」と呼ぶことができるそのアイデアを彼の上演で表現している。このアイデアは、身体が「目に見える」ものでなければならないということであり、身体を空間的配置として捕らえ、劇の背景にある時間や習慣などの手がかりで視覚化している。しかし、これは同時に、「物語」に

よって支持された空間によって身体が確立されているという^⑩ことでもある。

俳優の身体がこのようなビジョンは、俳優の身体が演劇の全体的な構造にも適合するメイエルホリドの構成主義に似ている。俳優の身体が舞台空間のさまざまな面（平面）にあるので、それは空間と意味を追加していく。

二―、不動から一定の動きまで（『三人の姉妹』）

パフォーマンスの主要素としての俳優の体の概念の体现の最も鮮明な例は、『三人姉妹』に見られる。チェーホフにおける三浦の上演のうち、『三人姉妹』の中には、最も注目を集めている（与えられている）のがある。『三人姉妹』の上演の最初のバージョンでは、上演の中で俳優の身体が存在するための二段階の方法が開発されている。第一のレベルは、身体が位置する空間の一部として身体を感知することであり、身体はそれに属する。三浦は述べている。「私は、俳優の体そのものよりも、まず、その俳優が居るべき『環境』にその身体性を求めることを思いついたのである。私が演出したチェーホフの『三人姉妹』は、この考え方による身体性を追求した作品となった。登場人物である三人の姉妹は、それぞれ、化粧台、衣装箱、キッチンワゴンに乗り、劇の終盤までそれらの家具から一切離れな

い。この『環境』は、戯曲の内容である、片田舎に住む三人がモスクワへ行きたいが行けないという話とうまくみ合っているが、私の興味は、それよりも俳優が座っている、例えばキッチンワゴンの脚に恋人が触るとき、俳優に直接触れる表現よりも、両者の身体性が露わになるということにあった^⑪」。

この方法のもう一つのレベルでは、体は肉体個々の部分に完全性があると見なされる。このレベルでは、三浦の方法は、些細な身体反応をもコントロールする俳優の能力によって実現されている。一例として、三浦は長時間瞬きをしない俳優の能力について話している。これらの方法の最初のものがテキストと最も頻繁に関連するのに対し、第二のものは、演出家の構想によって決定される。

『三人姉妹』では、パフォーマンスにおける身体概念のコンセプトは真逆である。二〇〇八年のパフォーマンスでは、キャラクターは全般的にほとんど動かなかった。女優たちは、インテリアに繋がっているかのように、それぞれが自分の家具に座っていた。一方、二〇一五年版では常に登場人物たちが動いている。アクションは、登場人物が舞台の裏側から順番に登場する場面が始まる。その後、彼らは四つの壁面を移動し、彼らは一緒に這い、蛇を模倣するような独特のもつれ合い方で絡み合っている。それぞれの

登場人物が床面から立ち上がろうとする。登場人物の何人かは自ら立ち上がることができる。何人かの登場人物は立ち上がるためのサポートが必要だ。そういった人達はずでに立っている人を抱き締めることによってのみ立ち上がることができる。しかし、すべての登場人物は何度も膝の上に落ちる。これは、パフォーマンスにおける動き（所作）の一般概念である。全体の制作を通して、俳優たちは四人で動いて、這い上り、起き上がり、壁に寄りかかって静止して、再び膝に沈む。演出家は、俳優の身体を使つて、チエーホフの劇の登場人物が前進することができないことを暗示している。確立された世界観を超えて進歩することができないので、彼らは「モスクワに行くことができない」と理解されている。彼らは別の人生のための彼らの願望について話すが、それらのすべては、彼らを床から引きはがすことはできず、彼らの日常生活の喧騒に吸収される。これらのアイデアはすべて、登場人物の動きを通して伝達されるが、俳優、言葉、手がかりは空間に発音されるようである。

パフォーマンスの登場人物は、円の中を連続して動いているようである。彼らの動きは混沌の雰囲気を作り出す。足場を見つけることは難しく、この混乱から逃れることは不可能である。登場人物の動きは、実生活では意味をなさ

ない。実際には、すべての動きは、宇宙のある場所で別個の体のライフサイクルを生み出す限り、出来事を作り出すからである。それゆえ、すべての体は常に空間と時間のある場所ですでに動いている。私たちはいつでもどこか、何かのために動くのだが、このパフォーマンスでは登場人物はどこにも、何のためにも動かない。このような演出家のレセプションは、チエーホフの演劇のテキストによつて決まる。チエーホフの戯曲では、そのキャラクターは常に彼らの願望と希望を語るが、その言葉は単なる言葉のままである。

上演のもう一つの問題は、登場人物たちはお互いに抱擁しているが、それは同時にこの抱擁から逃げることを試みている。例えば、その概念が、三角関係では、クルイギン、マーシャ、ヴェルシーニンの関係に明らかにする。マーシャは当初、夫（クルイギン）の腕と床に這う舞台上で登場するが、次第にヴェルシーニンの腕の中に登場するようになる。上演の終わりにはヴェルシーニンはマーシャを抱き締めようとする。これによつてマーシャは彼女の結婚に不満を持ち、彼女の夫の手から逃れようとする彼女の絶え間ない欲望が示されている。

トゥーゼンバフ、イリーナ、ソリョーヌイの関係も同じように表示される。イリーナは当初、両者から脱出しよう

としている。しかし、ある時点で、彼女はトゥーゼンバフの「根氣(執着)」に負けたようである。

上演全体を通して、この動き方と関係体現方法の構想を明らかにする。すべての登場人物は抱擁し、抵抗し、あるいはそれを受け入れ、再び抱擁を試みるということを繰り返す。それにもかかわらず、これらの動きには絶対に愛撫や優しさはない。登場人物の間のすべての身体的相互作用はむしろいくつかのタイプのレスリング(接戦、奪い合い)に似ている。同時に、この『戦い』は、溺れた(沈む)男が藁をつかむ試みに似ている。助けが必要な人は、自分で問題を解決しようとはしないが、安全でないとしても、何かをつかむようにしている。そして、そのような行動の助けを借りて、それぞれが誰かの支持を求めているという構想を伝える。同時に誰も他の人をサポートする準備ができていないという構想も伝えている。そういうわけで、登場人物はいつも誰かをつかもうとしているのだが、同時に彼らに抱きついていない人に反発する。

お互いに触れ、反発し、俳優たちは登場人物の理解する必要性を表明する。同時に、登場人物は他の人が一般的な生活の空間を離れることを許さないことも望んでいる。これは、三人姉妹の持つ会話の中で最もはっきりと見られる。オルガ、マーシャ、イリーナは、彼らの感情とその関

係の両方の独特のもつれに絡み合っている。イリーナが出ようとする、オルガとマーシャは足と手で彼女を保持する。それからマーシャは逃げようとするが、イリーナとオルガは彼女を逃がさない。そして彼らはオリガに同じことをする。姉妹はお互いに必要である。それらの相互接続は壊れることはない。そして同時に、これらの関係は痛みで満たされ、暴力的に見える。愛、愛情、不満、誤解、疲労と怒りは、これらの俳優の身体言語を通して伝達される感情である。

上演では、「舞台における言葉とはすべて外国語のようなものとして扱うべきなのである」⁽¹³⁾ または運動の自然主義とはさらに異なるはずであるという演出家の概念が実現されている。次の三つのパフォーマンスでは全く違った方法で徹底的に解決される。しかし、『三人姉妹』の上演のように、俳優たちの動きや身振りやチェーホフの演劇に基づく他の演劇では、言葉のサブテキストが明らかに、人物の性格や関係に真の本質が反映される。

二―二、静態と運動のコントラスト

前述のように、三浦の演出方法の原理の一つは、キャラクター(登場人物達)が存在する空間の一部としての俳優の身体の開示である。次の三つの公演(『かもめ』、『桜の園』、

『ワーニヤ伯父さん』は、この原則の実現の鮮明な例である。すべての公演の主な要素は、空間と俳優の身体である。

『かもめ』について語るとき、二〇〇七年の制作では、キャラクターは一定の所定の軌道上の傷ついた人形としてプラットフォームに沿って動く。対照的に、二〇一四年の上演では、登場人物は急いで、上演の空間の限られたスペースにある檻の中の動物のような、自分自身のための場所を見つけることはない。三〇メートルの舞台に入ると、能舞台上の演者たちと同じように、俳優たちはゆっくりと動く。次に、三メートルの机の空間で、俳優は迅速かつわずかに入り乱れて前後に移動する。おそらく、両方のバージョンで実際に動かないのはマーシヤを演じている河野早紀だけかもしれない。二〇〇七年の上演では、女優は飲み物と人形の小さな机のそばに立っている。二〇一四年の上演では、彼女は全体の行動の中でテーブルに座っている。したがって、一はある種の目に見えない力、おそらくトレープレフに対する頼りない愛によって特定の場所に結ばれているようである。

トレープレフの役割を果たす俳優は、他の人とは対照的に、最も多様なやり方で動いている。二〇〇七年のパフォーマンスでは、彼はプラットフォームを乗り越えてそこから降りることができる唯一の人であった。トレープレ

フは女優の息子として働く。彼は自分の人生を遊びのようにとらえている。絶えずピストルを持ち歩いており、ことあるごとに自殺を図ろうとする。三浦自身が説明しているように、トレープレフの手にピストルが常時存在することは、自分の死のためのリハーサルのようなものであり、時間を置いてゲームでもある。二〇〇七年の公演では、小林譲平のキャラクターは、アンバンドルヘッドを持つ観客の前に登場し、劇の冒頭で自殺しようとしていなかったを意味。しかし、二〇一四年上演では、トレープレフの頭部はすでに最初から包帯が巻かれている。これはピストルでの自殺行為が既に行われていることを示している。したがって、演出家は時間間隔をシフトし、自分の裁量で編集する。過去、現在、未来現実すべてが混在して一つの上演に統合されている。

ニーナ（阿部聡子）は、サモワールから観客にお茶を注ぐ。お茶を注ぐ時に、彼女はロシアの習慣、チェーホフ、『かもめ』の登場人物について話す。観客の前にはニーナの女優も登場人物もいる。このプレヒトの「異化効果」は、パフォーマンス中に定期的に発生する。たとえば、ピストルを発砲する前に、トレープレフ（小林汝平）はすべての観客に耳を覆うように頼む。このように、演出家は、俳優がチェーホフの戯曲の中にいることを観客を通して示

している。そこでは、トレープレフは自分自身を撃つが、観客は上演空間でのこの上演において現実存在するものとしても扱われる。その効果は、観客、俳優、演劇実際のキャラクターが一つのテーブルに集まってお茶を飲みながら、同時にトレープレフの上演を見ているかのようなものである。したがって、演出家の上演の構想が具体化されている。すべての参加者は、舞台上でおきている出来事が芸であることを承知している。これは不合理で、悲惨で、皮肉で、破壊的なパフォーマンズである。

『桜の園』は『かもめ』のように、演劇の空間は俳優の身体と密接に結びついている。コントラストは俳優の動きに現れる。空間での俳優の位置をミザン・セーヌの助けを借りて、演出家は舞台の空間をラネーフスカヤ、ロパーヒン、トロフィーモフの三つの世界に分ける。「登場人物は互いにやりとりすることはなく、世界は交差しておらず、ダイナミックな活動とシーンの空間内の正確に指定された場所の違いは非常に表現力がある。モノログの鎖は感情の流れで大気を飽和させる。」¹⁹

ラネーフスカヤ、ガーエフ、ワリーヤ、アーニヤの閉じた世界の構想は、俳優が窓枠の束に座っているだけでなく、動きの静的なものによっても表現されている。ワリーヤを除いて、パフォーマンズ全体で俳優たちは動かな

い。ラネーフスカヤ（安部聡子）は、子供のように彼女の足を振りながら窓枠に座っている。彼女の隣にはガーエフ（石井大）が立つ。ラネーフスカヤの反対側で、ワリーヤ（田島由奈）が縁の上に座っている。それらの以上に立って立っている、アーニヤ（河野早紀）が立っている。この四人の静的な登場人物とロパーヒン（小林洋平）は対比させることができる。演出家はダイナミクスと静的性のコントラストに焦点を当てており、ロパーヒンの急速な動きは、ロパーヒンの未来への積極的で決定された計画を背景に、家族の絶対的な不活動の印象を強める。俳優は走ってから踊り、一円玉上に落ち、すぐに起き上がり、もう一度ステージの反対側に急ぐ。ロパーヒンは、過去を拒絶する準備ができており、何があろうとも自分の目標を達成しようと努力している活動的な人々を代表している。これが彼が演劇の他のキャラクターの間に場所を持っていない理由である。プロダクションの初めから、俳優は正方形の周りを歩いていて、たまにしか交差しない。ロパーヒンは一度だけラネーフスカヤに近づいて、彼は家族の一員になりたい、膝を地につけてラネーフスカヤの膝の上に頭が来るように、足に縋り付いて、しかし、一瞬のうちに、一息苦しい抱擁から逃れる。彼はまだラネーフスカヤの世界にいるが、彼はそれが彼にとっては小さすぎると感じている。

前述したように、『ワーニャ伯父さん』の上演も美術的には『桜の園』の舞台に近い。一つの主要な家具に限られている。例えば、『ワーニャ伯父さん』には古いピアノがある。セレブリヤーコフ、エレーナ、アーストロフはピアノによつて動くが、ワーニャ伯父さんとソーニャは決して離れない。三浦は教授、若い妻と医者とは違つて、ワーニャ伯父さんとソーニャは明らかな行動の自由を持つていないという考えを表している。

ソーニャは、ほとんど動かずにピアノの上に常に立つている。彼女は紅茶を用意したり、何かを提供したりするうちに、前向きにしか傾くことができない。その後、ソーニャを演じる女優は再び反り返る。彼女は時計人形に似ているが、同時に、彼女のすべての姿勢やゆつくりとしたジェスチャーには、ある程度の自重心が見て取れる。女優の阿部聡子の言葉によれば、ソーニャは前進できないという。彼女は前進したいが、恐れている。それは彼女の性質である。

教授とワーニャ伯父さんの喧嘩の間、セレブリヤーコフ教授（小林洋平）の役を演じる俳優は、大きな家具の下に隠れる子供のよう、不愉快な会話から逃げようとするように、ピアノの下を這う。妻のエレーナはいつもピアノのそばに立っていて、耳を彼女の手で覆っている。どちら

も、自分の人生に疲れた人の『無限の苦情』を聞こうとしない。三浦は、『ワーニャのキャラクターをゴミとして実行し、さらに悪化させる必要があります。その時だけ、そのような軽蔑を通じて、あなたはまず一つの重要なこと、すなわち『自由な時間』が何かを認識します。自由時間を最大限に活用することがすべてです。さらに、私たちが愛する必要があるのは時間です。私は、この作品は非常に無駄な時間の無駄の後に人間の希望に関するものだと思う¹⁵』と述べている。

演劇の文章である三浦の創造的なスタイルでは、俳優の声は、人体とは対照的に、むしろ著者のアイデアを表現し、キャラクターの性格や性格を明らかにする第二の手段であることを想起すべきである。三浦は「言葉は嘘をつく¹⁶」ことができ、真の意味を隠すことができると言っているが、私たちの体と動きはうそをつくことはない。この考え方は、メイエルホルドの思想、俳優が最初に動き始めたときにキャラクターの創造（出生）を理解することに近い。その動きはキャラクターの感情や関係を理解することだけが出来る。これは、俳優が動くことで初めて正確になる動きと戯曲に書いてある変えることができるという感情、そしてそれらをつなぐ正しい発声のイントネーションによつて人物のイメージを作成するという思想である。メイエルホリ

ドによれば、俳優の役割を果たす感情の性質は、登場人物の「経験」とは言えない。その役割の中で、完全な対応の可能なゾーンと発散のゾーンがあり、上演の人物と文学的な性格は対照的である。空間での身体の位置は、一般的に感情、口頭でのイントネーションと呼ばれるすべてに影響する。言葉は、動きと感情的な行動の結果である¹⁷。

同時に、三浦が演技の中で身体の美学について語るとき、彼はまず「身体を『俳優の出現』とみなしている」と言っている。これは、観客の感情を投影する「オブジェクト」としてのものである。また、「身体は嘘をつかない」とは、自分自身からの感情であり、これは「体」と呼ぶのが適切だと思われる。私は身体と肉体の二つの方向から「体」を考える必要があると思う¹⁸。身体審美のこの理解は、パフォーマンスにおける俳優の身体の役割についてのグロトフスキの概念にも近い。

グロトフスキによると、主なことは、すべてが体から、そして身体から来なければならない。まず第一に、周りで起こるすべてに身体的な反応を持つべきであり、声に反応する前に体が反応しなければならない。つまり何かを考えるときには体と共に考える必要があるということだ¹⁹。

三浦基の演出方法は、異なる演劇文化や様々な演出家のスタイルを受けて形成された。インタビューのひとつで、

演出家のスタイルの発展は、鈴木忠志と太田省吾の演技の影響を強く受けているという。しかし三浦も平田オリザとの仕事、そしてモスクワとパリへの旅を思い出す。「演劇は批判的なものを提示する行為であり、あなたが思っていたものとの『距離』を示すためのプラットフォームでした。これのすべてから私に最も影響を与えたのは、ステージ機器としての車椅子の使用でした。スズキさんの車椅子は、太田省吾さんが『水の駅』で使った蛇口に相当すると考えられます。俳優が車椅子に座っているとき、上半身と下半身との間の自動的な分割が作成される。その車椅子を使って、『話を聞く体』と『動いている体』に視覚的な表現を与えることができました²⁰。」

インタビューで、三浦は鈴木忠志の演劇と創造的な方法の彼への影響について話している。特に、演出家自身によると、この影響は二〇〇七年の『三人姉妹』の制作に反映されている。鈴木公演では、俳優がいる車椅子や大きなバスケットが頻繁に使われている『三人姉妹』の制作では、登場人物を小さな面に置く。しかし、二〇一五年の新バージョンではすでに、この原則から離れる傾向にある。しかし、鈴木の影響は、不自然な俳優の動きという概念に現れている。例えば、前述のように、スタニスラフスキーは、一貫性、単純さ、および動きの自然性の原則を主張し

ていた。

自分の演劇で鈴木忠志は、スポーツをモデルにしている。鈴木は、一〇〇メートルのレースを走っているアスリートは、やや不自然な動きをしていると主張する。しかし、観客が彼を見ると、アスリートのあらゆる動きは完全に自然なように見える。長いエクササイズを通して、彼らは観客に自然なようにエネルギーを届けることに熟達している。

特別に開発された技術では、鈴木忠志は俳優の下半身の表現力、歩く方法、脚の動き、筋肉の働きに特別な注意を払っている。三浦は俳優の足にも焦点を当てている。これは特に、マグネットのような俳優たちが舞台の床に惹かれた二〇一八年の『ワーニャ伯父さん』の新バージョンで特に顕著です。彼らは絶え間なく倒れており、半分は曲がった足で歩き、スクワットする。しかし、鈴木メソッドの明らかな影響にもかかわらず、三浦は俳優の演技で全身の性能性を使用する。

結論

上演では、背景はまったく使用されない。主な役割は、テーブルやピアノなど、一つの主題によって演じられる。

アクションは、一つの大きな物体の周りに集中する。演出家は行動の象徴的な場所を舞台上に創造することを達成する。舞台上で起こることは、演劇のテキストに特有の拘束力を持たない。演劇の中の出来事は時間と空間の外で、同時に非常に具体的な時間とコンクリート空間で行われる。チェーホフの演劇の登場人物は非常に限られた空間に存在しなければならぬ。もし全て原則的に劇の時空連続が明確であるとしても、三浦基の上演ではかなり漠然としている。上演の登場人物は私たちの時代人である。

場所や時間を示す特別な表記がなく、そのため劇的空間はパフォーマンズの空間に置き換えられる。ドラマの法則によると、劇アクションは常に二重の性格を持っている。

一、文学の時間や空間

二、パフォーマンズの時間と場所

上演で起こるすべてのことは、想像と現実の世界で起こる。劇の登場人物は架空の人物であるが、しかし、俳優という現実の人が役を演じているのである。三浦は、小劇場の空間で現実場面に移す。観客の目の前にいる人々は、国および時間と特定の社会の範囲を超えている。三浦はチェーホフの戯曲の文章を解体する。上演が行われるとき、テキストの断片は技術的機能を持ち、反復、独白や対話の予想外の変化、イントネーションは意味的だ。それは

言葉そのものではなく、それが表現するものであり、それは重要だ。

三浦の演劇空間の主な特徴は、おそらく停止状態である。これらの空間では、登場人物は定期的に完全にフリーズしているように見え、動きがなく、突然アクシオンを再開する。同様に、時間はその経過を止めているように見えるが、その後も前進し続ける。人体の驚異的な恵みと深みのあるドラマは、ここでは混じり合っていない。ジェスチャーや俳優の動きによって、観客が登場人物の行動に隠された意味を理解しやすくなる。三浦の上演では、しばしば一つのことを言うが、彼らの動きはまったく別の話を示す。

注

- (1) A History of Japanese Theatre. Edited by Jonah Salz. Cambridge University Press. United Kingdom, 2016. p.289-320
- (2) アンタースローにつぶす (<http://chiten.org/under-throw/>) 最終閲覧日：二〇一八年十二月二日
- (3) 三浦基『おもしろければOKか?』二〇一〇年、一一九頁
- (4) 三浦基『おもしろければOKか?』二〇一〇年、一二〇頁
- (5) Брук П., Простое пространство / Пер. с англ. Ю. Ролман и И. Цимбал. М.: Прогресс, 1976. 239 c.

- (6) (<http://chiten.org/under-throw/>) 最終閲覧日：二〇一八年十二月一日
- (7) Вадим Шербakov. Конструктивистская утопия Вc. Мейерхольда // Вопросы театра. 2014 № 4. С.148-160 (http://theatresias.ru/upload/voprosy_theatra/2014_3-4_148-160_sherbakov.pdf) 最終閲覧日：二〇一八年十二月一日
- (8) Keyneth Pickering, Key Concepts in Drama and Performance. Second Edition. Palgrave Macmillan: United Kingdom, 2010. p.143-144
- (9) The Theory of Modern Stage: an introduction to modern theatre and drama. Edited by Eric Bentley. Penguin Books Ltd, Great Britain, 1968. p.219-282
- (10) 三浦基『おもしろければOKか?』二〇一〇年、七三〜七四頁
- (11) 三浦基『おもしろければOKか?』二〇一〇年、六八頁
- (12) Artist interview. Giving expression to dissected texts. The new possibilities of compositional theater pioneered by Motoi Miura / Performing Arts Network Japan. 4 March, 2010. p.6 (http://www.performingarts.jp/j/art_interview/1002/art_interview1002jp.pdf) 最終閲覧日：二〇一八年十二月二日
- (13) 三浦基『おもしろければOKか?』二〇一〇年、五〇頁
- (14) Старосельская Наталья. Прошлого - нет... / Иные берега. Журнал о русской культуре за рубежом. №2(22) 2011 (<http://inebergart.ru/node/329>) 最終閲覧日：二〇一八年十二月二日
- (15) 三浦基『桜の園』『フーニャ伯父さん』につぶす (<https://jpfm.ru/ru/events-archive/gastrolj-teatra-chiten.html>) 最終閲覧日：

二〇一八年十一月七日

- (16) 三浦基『おもしろければOKか?』二〇一〇年
- (17) Мейерхольт: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб.: КумитИнформПресс. 1998. 247 с.
- (18) 三浦基『おもしろければOKか?』二〇一〇年、六四—六八頁
- (19) Ежи Гротовский. К Бедному театру. М., 2009.
- (20) Artist interview. Giving expression to dissected texts. The new possibilities of compositional theater pioneered by Motoi Miura. / Performing Arts Network Japan. 4 March, 2010. p6 (http://www.performingarts.jp/j/art_interview/1002/art_interview1002j.pdf) 最終閲覧日: 二〇一八年十二月二日
- (21) Тадаши Сузуки. Барьер как вызов // Режиссерский театр. От Б до Ю. Разговоры под занавес века. Москва, 2004. С.379-394