

## 演劇における現前性とテキスト

——ハルムスとヴヴェジェンスキーの戯曲作品の比較——

亀田真澄

### はじめに

本論では、ダニール・ハルムスとアレクサンドル・ヴヴェジェンスキーの戯曲作品について、演劇における現前性という概念<sup>1</sup>を軸にして分析していきたい。ハルムスとヴヴェジェンスキーは作品に共通して見られるいわゆる不条理な論法の共通性、ラディクス、オペリウと行動を共にした来歴や伝記的な事実としての友人関係の緊密さ等々のために、しばしばあるひとつの傾向によってくくることのできる作家とみなされている。そのことはハルムスとヴヴェジェンスキーを比較する先行研究には一定のテーマ群が両者の作品に現れる強度の差を測るものが多いことから伺うことができるだろう。そこで本論ではハルムスの『エリザヴェータ・バム』（1927）とヴヴェジェンスキーの『イワーノフ家のクリスマス』（1938）を分析的に対比することで、両者における現前性概念の受容の相違という、これまで直視されてこなかった問題に焦点を当てる。

### 1. 演劇における現前性という価値

近代になって市民階級の文学的演劇が衣装や舞台装置の絢爛さを誇っていたバロック演劇を凌駕し始めると、演劇はのちにブレヒトが「ドラマ演劇」と否定的に呼ぶことになるような、「書かれたテキスト」としての戯曲に絶対的な優位を認める性質のものとなった。そうしてヨーロッパにおいては19世紀末まで演劇を観ることと戯曲を読むことがほとんど同一視されていたと言われるが、戯曲を忠実に再現しようとする姿勢はスタニスラフスキーの自然主義演劇が役者を生きた登場人物へと変えようとしていた傾向にも顕著に見ることができるだろう。このような近代的な演劇へのアンチテーゼとして20世紀前半、テキストの優位をくつがえそうとする志向がアヴァンギャルド運動のなかで起こった。これがアヴァンギャルド演劇の最大の功績とされるのは、テキストとパフォーマンスをパフォーマンス優位の二項対立として捉えることでパフォーマンスを既存の権威等から自

<sup>1</sup> ここでは行為や人が同一空間、同一時間を共有する性質について、「現前性 (presentness)」という用語を用いる。

由なものとして位置付けた<sup>2</sup>運動である。もちろん背景としては、19世紀後半の文学の集いが歌やダンス、詩の朗読などを混在させたパフォーマンスとして行われていたことを直接の影響として挙げるができる<sup>3</sup>し、ドラマ演劇という伝統への抵抗として反テクスト的な傾向が生まれたことも同じ一連の潮流のなかに位置づけられるだろう。またこのようにアヴァンギャルド演劇が位置づけられる際の「パフォーマンス」の定義とは「パフォーマーや観客、劇場の“出来事性 (eventness)”を通しての行為の実現」<sup>4</sup>であり、反テクスト的傾向のなかではパフォーマーが物理的に現前するという感覚を前景化することに価値が置かれていった。ただしパフォーマンスというジャンルを、音楽やダンスなどのような芸術からは脱却した、「完成された作品」と対立する「未完成なパフォーマンス」という独自の価値のなかで捉えること自体は、ひとつには20世紀初期のアヴァンギャルド運動をもとにした事後的な作業と言えるし、そのことはパフォーマンスという用語の多義性<sup>5</sup>にも反映されている。「一回限りで未完成、権威から自律したパフォーマンス」という概念を生み出すことになる潮流については、20世紀初期においてはメイエルホリドが観客とのあいだの「第4の壁」を撤廃するために観客席にせりだすフットライトを撤廃したステージを設営したこと、エブレイノフが大規模な野外劇を上演したこと、またイタリアではマリネッティらが観客を不可欠な要素として舞台の一部に組み込むことで観客の感覚に直接的に作用する「生」の統合としての演劇を試みていたこと等を挙げることができるだろう。戯曲から舞台上演への比重の移行は未来派やシュルレアリスム、ダダイズムなどによって前時代に対する激しい抵抗というかたちで行われたが、ハルムスとヴヴェ

---

<sup>2</sup> 主に、Michael Vanden Heuvel, “Mais je dis le chaos positif: Leaky Texts, Parasited Performances, and Maxwellian Academons” in Harding, James M., ed., *Contours of the theatrical avant-garde: performance and textuality* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000) を参照した。

<sup>3</sup> パリにおける文学の集いについて、詳しくは、Daniel Grojnowski, “Hydropathes and Company” in Cate, Phillip Denis and Shaw, Mary, eds., *The Spirit of Montmartre: Cabarets, Humor, and the Avant-Garde, 1875–1905* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1996) を参照した。1878年のパリにおいて発足され、詩人たちがパフォーマーとして参加する集いを開催していたグループ「Hydropathe」について述べられている。

<sup>4</sup> [...] the performative deals with the realization of actions — through performers and through the audience — and in this sense, with the “eventness” of the theater. (Erika Fischer-Lichte, (Harding, James trans.). “The Avant-Garde and the Semiotics of the Antitextual Gesture” in James M. Harding, ed., *Contours of the theatrical avant-garde: performance and textuality* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000), pp.81–82.)

<sup>5</sup> パフォーマンスアートという用語は1960年代の実験演劇を解説するためにつくられたもの。「パフォーマンス」という用語について、詳しくは、W.B. Worthen, “Drama, Performativity, and Performance” in Philip Auslander, ed., *Performance: critical concepts in literary and cultural studies*, vol.2 (London; New York: Routledge, 2003) を参照。「パフォーマンス」についての未完成で権威から自律的なものという定義自体がアヴァンギャルド演劇の価値を認めるために構築されたものであり、したがって十分に生産的ではあるが、アヴァンギャルド運動の性質に偏向した恣意的な概念であるとも言える。

ジェンスキーが所属していたオペリウの活動が1926年ころから始まり1930年4月には解散を余儀なくされていることを考え合わせると、上記のような前衛芸術運動のさなかをオペリウは駆け抜けたと言えるだろう。

オペリウのマニフェストとして知られている記事「オペリウ」<sup>6</sup>の4つ項目のうちのひとつ「オペリウの演劇」はハルムスによって作成されたものと言われているが、このなかでも演劇が戯曲から独立することによって個々の要素として提示されることの重要性が記されている。

Или так: на сцену опускается полотно, на полотне нарисована деревня. На сцене темно. Потом начинает светать. Человек в костюме пастуха выходит на сцену и играет на дудочке. Будет это театр? Будет.

На сцене появляется стул, на стуле ----- самовар. Самовар кипит. А вместо пара из-под крышки вылезают голые руки.

И вот все это: и человек, и движения его на сцене, и кипящий самовар, и деревня ----- нарисованная на холсте, и свет ----- то потухающий, то зажигающийся, ----- все это ----- отдельные театральные элементы.

До сих пор все эти элементы подчинялись драматическому сюжету ----- пьесе. Пьеса ----- это рассказ в лицах, о каком-либо происшествии. И на сцене все делают для того, чтобы яснее, понятнее и ближе к жизни объяснить смысл и ход этого происшествия.<sup>7</sup>

あるいはこうだ。舞台にキャンバスが下ろされ、キャンバスのうえには村の絵が描かれている。舞台のうえは暗い。そののち明るくなる。牧夫の格好をした人物が現れ、笛を吹く。これは演劇になるだろうか？ なる。

舞台のうえに椅子がある。椅子のうえにはサモワール。サモワールは煮立っている。そして、フタの下からは湯気のかわりに素手のはみ出している。

こういったもの全て、つまり人間や、舞台上での人間の動き、煮立ったサモワール、キャンバスに書かれた村、消えたり点いたりする照明、これら全てが、独立した演劇の要素なのである。

今までは、これら全ての要素が戯曲のプロット、つまり戯曲に服従していた。戯曲とは、登場人物を通して語られる、何らかの出来事についての物語である。そして舞台のうえでなされ

---

<sup>6</sup> Манифест Обэриу // Хармс, Даниил [Даниил Хармс; художники, Капранова Ольга Александровна. Локшин Валерий Вениаминович]. Т.2. М., АО «Виктори» 1994 参照。これは1928年にレニングラード出版会館のパンフレットに掲載され、「エリザヴェータ・バム」公演をふくむオペリウのパフォーマンス「左翼の3時間」開演の際に読み上げられた。

<sup>7</sup> Там же. Т.2. С.283–284.

る全てのことは、この出来事の意味と成り行きをはっきりわかりやすく、生活に近いかたちで説明するためのものであった。

その目的は演劇の要素を「固有の存在」として「生かす」ことである。

〈...〉 отдельные элементы спектакля ----- для нас самоценны и дороги. Они ведут свое собственное бытие, не подчиняясь отстукиванию театрального метронома. Здесь торчит угол золотой рамы ----- он живет как предмет искусства; там выговаривается отрывок стихотворения ----- он самостоятелен по своему значению и в то же время, ----- независимо от своей воли, ----- толкает вперед сценический сюжет пьесы. Декорация, движение актера, брошенная бутылка, хвост костюма ----- такие же актеры, как и те, что мотают головами и говорят разные слова и фразы.<sup>8</sup>

演劇の個々の要素は、私たちにはそれ自体が価値を持つ、大切なものだ。それは演劇のメトロノームの拍子には従わずに、固有の存在を実現する。ここに金色の額縁の角が突き出ている——それは芸術の対象として生きている。そこには詩の断片が朗読されている——それは自らの意味に関して独立しており、同時にその意思とはかかわりなく、戯曲の舞台上のプロットを前へ押し進める。舞台装置、役者たちの動き、投げられた瓶、衣装の裾——これらは、頭を振ったり色々な言葉やフレーズを話したりする役者たちと同じように、役者たちなのだ。

これらは基本的には観客の眼前に虚構世界の構成物が存在するという演劇のジャンル特性を前景化することによって、虚構と現実という境界自体を無化していく姿勢であり、すなわち観客に対する現前性を演劇の本来的な性質として価値づける傾向のなかにあることがわかる。

ここで注目したいのは、アヴァンギャルド演劇において主要なテーマのひとつであった現前性の前景化自体は、論理的には戯曲テキストへの抵抗としては成立しないということである。戯曲テキストからの脱却は、即興性を前景化する動きと表裏一体ではあるが、パフォーマーの観客への物理的な接近を強調するためのものとはならないだろう。演劇の構成物が「生きている」という感覚、すなわち観客と同じ時空間に存在するという性質を前景化するために対照すべきは、「書かれたテキスト」よりも、パフォーマンスを役者や観客の現前なしに実現させるカテゴリーである。すなわち André Bazin や Philip Auslander ら

---

<sup>8</sup> Там же. С.284–285.

によってすでに議論されている<sup>9</sup> ように、1877年に蓄音器が、1895年に映画が発明されることによってパフォーマンスが必ずしも経験的対象の現前を伴わないものとなったのち、時間を機械的に複製することのできる以上のような媒体との対比によって、パフォーマンスの現前性という価値は初めて生まれたと考えることができる。そもそも、スペクタクル自体は元来的に現前性を前提とするものであるが、現前性という価値自体は複製メディアによって保存された性質との相互依存によってのみ決定されるものであって、複製メディアに保存されているという性質に先行するものではない。演劇が現前性という性質をアイデンティティとして持つことが、戯曲テキストに依拠する演劇からの脱却というスローガンにおいて目指されたというところに、ハルムスによって書かれたオペリウの演劇理論、そして広く20世紀前半のアヴァンギャルド運動の特質があるのではないだろうか。

## 2. ハルムス『エリザヴェータ・バム』

『エリザヴェータ・バム』が公演されたのは、1928年に開催された「左翼の3時間」と呼ばれるオペリウメンバーによる「夕べ」においてである。「左翼の3時間」は詩の朗読や映画の上演を含め、プログラム全体がパフォーマンスとして演劇化されたものだった。開演前に奇抜な衣装のハルムスが出版会館の欄干に登って「客寄せ」を行ったエピソードはあまりにも有名だが、詩の朗読の際にも詩人の後ろをバレリーナが踊っていたり、ヴヴェジェンスキーがタンスから現れたり、朗読が同時に行われたり、<sup>10</sup> また討論すら『エリザヴェータ・バム』のセリフをそのまま用いるような「演劇化」<sup>11</sup> されたものであった。演劇化を舞台のうえのみに限らない演出がそもそもハルムスの芸術観である「人生を芸術にすること」への強い志向と関連していることは明らかであり、「作品」というよりは未完成の「パフォーマンス」に近い、一次的、即興的な行為としての側面を重視していたことも、『エリザヴェータ・バム』において舞台の裏からのセリフや観客に対して話す場面が見られる点からも明らかである。また舞台外の出来事について説明するセリフが見られることは『エリザヴェータ・バム』には少ないが、それらが現れる際には必ず舞台上での一種の実現を伴うことにここでは注目したい。それらは歪んだかたちでの実現であったり、

<sup>9</sup> André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* (Paris: Éditions du Cerf, 1994), Philip Auslander, “Against Ontology: Making distinction between the Live and Mediatized,” *Performance Research* (Autumn, 1997) を参照した。

<sup>10</sup> 「左翼の3時間」におけるパフォーマンスについては、Neil Cornwell, “Introduction: Daniil Kharms, Black Miniaturist” in Cornwell, ed., *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd: essays and materials* (London: Macmillan, 1991) 参照。

<sup>11</sup> 「БИТУЕРЕБО」と題された記事には「左翼の3時間」の詳細が記されているが、それによると公開討論は、質問者の回答に対して『エリザヴェータ・バム』のなかのセリフを答えるようなナンセンスなやりとりが続くものだった。*Введенский. Указ. соч. Т.2. С. 150.*

舞台上での実現が逆に語られる内容を歪めたりという形式を採ることで、テキストを単に再現するのではなく、語られる人や物、モチーフが舞台上で物理的に存在するというものを前景化するパフォーマンスになっている。ここでは以上のモチーフに注目しながら『エリザヴェータ・バム』におけるテキストとパフォーマンスの関係について分析していく。

『エリザヴェータ・バム』は殺人を犯した女性をめぐる物語であるが、エリザヴェータ・バムに殺されたとされる本人がエリザヴェータ・バムを捕まえにきていたり、エリザヴェータ・バムと彼女を捕まえにきた男たちが一緒になって鬼ごっこをして遊んだり、いわゆる日常的な論理にはしたがわないものになっている。物語の構造としてはエリザヴェータ・バムの部屋へと彼女を逮捕しにイヴァンとピョートルがやってくる最初のエピソードから、2人がエリザヴェータ・バムを連行する最後のエピソードまでのあいだが引き伸ばされることで、基本的にはエリザヴェータ・バムを追跡するというモチーフに裏付けられながら、19の独立性の強いエピソードを成立させている。

最初に指摘するのは「ラディクスによって強調されるおごそかなメロドラマ Торжественная мелодрама подчеркнутая радиксом」<sup>12</sup>とされる7番目のエピソードである。ここではエリザヴェータ・バムの殺人についての話が語られている。長くなるが、以下にエピソード全文を引用する。

Петр Николаевич(*поднимая руку*): Прошу как следует вслушаться мои слова. Я хочу доказать вам, что всякое несчастье наступает неожиданно.

Когда я был еще совсем молодым человеком, я жил в небольшом доме со скрипучей дверью. Я жил один в этом домике. Кроме меня были лишь мыши да тараканы. Тараканы всюду бывают. Когда наступала ночь, я запирали дверь и тушил лампу. Я спал, не боясь ничего.

Голос за сценой: Ничего.

Мамаша: Ничего!

Дудочка за сценой: ! - !

Иван Иванович: Ничего!

Рояль: ! - !

Петр Николаевич: Ничего. (*Пауза.*)

Мне нечего было бояться. И действительно, грабители могли бы прийти и обыскать весь домик. Что бы они нашли? Ничего.

---

<sup>12</sup> 『エリザヴェータ・バム』の底本としては、*Хармс, Даниил. Дней катыдр: избранные стихотворения, поэмы, драматические произведения [сост. вступ. ст. и примеч. Михаила Мейлаха]. М.: Гилея, 1999* を用い、エピソードのタイトルは同書末尾の詳細な注のなかで挙げられている「(出来事)の『小片』のリスト Список "кусков" (явлений)」(Там же. С.577)に従う。

Дудочка за сценой: ! - ! (Пауза.)

Петр Николаевич: А кто бы еще мог забраться ко мне ночью? Больше некому ведь? Правда?

Голос за сценой: Весь некому же больше?

Петр Николаевич: Правда? Но однажды я просыпаюсь...

Иван Иванович: И вижу: дверь открыта, а в дверях стоит какая-то женщина. Я смотрю на нее прямо в упор. Она стоит. Было достаточно светло. Должно быть, дело близилось к утру. Во всяком случае, я видел хорошо ее лицо. Это была вот кто. (полаэывает на Елизавету Бам.) Тогда она была похожа...

Все: На меня!

Иван Иванович: Говорю, чтобы быть.

Елизавета Бам: Что вы говорите?

Иван Иванович: Говорю, чтобы быть. Потом, думаю, уже поздно. Она слушает меня.

*Все, кроме Елизаветы Бам и Ивана Николаевича, уходят.*

Я спросил ее, зачем она это сделано. Она говорит, что подралась с ним на эспадронах. Дрались честно, но она не виновата, что убила его. Думай, зачем ты убила Петра Николаевича?

Елизавета Бам: Ура, я никого не убивала.

Иван Иванович: Взять и зарезать человека. Сколь много в этом коварства! Ура, ты это сделала, а зачем?<sup>13</sup>

ピョートル・ニコラエヴィチ (挙手しながら): 私の話を聞き願いますよう申し上げます。私はあなたがたに、全ての不幸は思いがけずやってくるということを証明したく存じあげます。私がまだほんの若造だったころ、キキキ音を立てるドアのついた小さな家に住んでいました。私はその家に一人で住んでいました。私のほかにはただネズミとゴキブリがいるだけです。ゴキブリはあちこちにいました。夜になると私はドアに鍵をかけてランプを消しました。私は眠りました。なにも恐れずに。

舞台の向こうから: なにも!

ママ: なにも!

舞台の向こうのホイッスル: !ー!

イヴァン・イヴァーノヴィチ: なにも!

ピアノ: !ー!

ピョートル・ニコラエヴィチ: なにも。(聞。) 私には恐れるものはなにもなかった。そして実際、強盗が来て家中探りまわることだってできた。でも、なにが見つかるだろう? なにも。

---

<sup>13</sup> Там же. С.282–283.

舞台の向こうのホイッスル：！ー！（聞。）

ピョートル・ニコラエヴィチ：他にだれが夜中に私のところへ忍び込めるだろう？ まさかだれのところにもいない？ 本当に？

舞台の向こうから：だれのところにもいない？

ピョートル・ニコラエヴィチ：本当に？ でも、ある日私は目覚めて…

イヴァン・イヴァーノヴィチ：そして見るんです、ドアが開いていて、戸口にはなにか女が立っている。私は彼女を直視する。彼女は立っている。明かりは十分にあった。そのはずです、それは朝に近づいていたのです。いずれにしても、私は彼女の顔をはっきりと見ました。それは、この人だったのです。（エリザヴェータ・バムを指す）そのとき彼女の顔は…

全員：私に似ていた！

イヴァン・イヴァーノヴィチ：私は話す、存在するために。

エリザヴェータ・バム：なにを話してるんですか？

イヴァン・イヴァーノヴィチ：私は話す、存在するために。後回しにすれば遅すぎるだろう。彼女は私の話を聞いている。

エリザヴェータ・バムとイヴァン・イヴァーノヴィチ以外の全員が立ち去る。

私は彼女に聞きました、どうしてそんなことをしたのか。彼女は言います、スパドルーン刀で戦っていたのだと。誠実に戦い合ったが、彼を殺したからと言って彼女に罪はないと。考えてみる、どうしてピョートル・ニコラエヴィチを殺したのだ？

エリザヴェータ・バム：万歳！ だれも殺してなんかないわ。

イヴァン・イヴァーノヴィチ：人を捕まえて切り刻む。なんと陰湿なことか！ 万歳！ お前がやったんだ、だがなぜ？

ここでは舞台上で物語る主体が交替することによって語られる内容が歪められていくという現象が観察できる。イヴァン・イヴァーノヴィチが見たという開いた「ドア」は明らかにピョートル・ニコラエヴィチが一人きりで住んでいた家のドアを指しており、この時点では語り手がピョートル・ニコラエヴィチからイヴァン・イヴァーノヴィチに交替したかのようなのであるが、イヴァン・イヴァーノヴィチが語る「私」はピョートル・ニコラエヴィチを殺した犯人を見るわけであるから、「私」はやはり語り手のイヴァン・イヴァーノヴィチと解釈せざるを得ない。この原理で読み進めると、イヴァン・イヴァーノヴィチの言葉を引き継いで「私に似ていた！」と叫ぶ「全員」は、エリザヴェータ・バムの顔がエリザヴェータ・バム本人をも含む「全員」に似ていると主張していることになる。つまり家に一人で住んでいたピョートル・ニコラエヴィチが「ある日」「目覚めて」戸口に「女が立っている」のを見るが、見る主体はイヴァン・イヴァーノヴィチに取って代わっており、そしてそのときの「女」の顔は舞台上にいる「全員」の顔に似ていることになってい

るのである。語り手が交替するのに従って語られる内容の行動主体である「私」という語が指示する対象が変化していき、そのことによって語られる内容は脈略を失っていく。役割が交替することによって行動主体がずれていくというモチーフは、ハルムスの他の作品<sup>14</sup>にも見受けられるものである。

次に「脇へのモノローグ。二重意図的なエピソード *Монолог в сторону. Кусок Двухпланный*」と指示されている 10 番目のエピソードを取り上げたい。

Папаша: С этим не совсем любезным приветствием сестра привела ее к более открытому месту, где были составлены в кучу золотые столы и кресла, и штук пятнадцать молодых девиц весело болтали между собой, сидя на чем Бог послал. Все эти девицы сильно нуждались в горячем утюге и все отличались странной манерой вертеть глазами, ни на минуту не переставая болтать. [Выходит горничная, выносит скатерть и корзиночку с провизьей.]<sup>15</sup>

パパ：なんの愛想もない挨拶をして、姉は彼女をもっと開けた場所に連れて行きました。そこには金のテーブルやソファが山積みでした。そして 15 個の若い娘たちがどこでも座れるだけ座って、楽しそうにべちゃくちゃしゃべっていました。この娘たちは全員熱いアイロンがなくて困っていました。一瞬もおしゃべりをやめないで目を回す奇妙なやり方が変わっていました。[女中が舞台に上がって、テーブルクロスと食料の入ったバスケットを持ってくる。]

この場面では「パパ」だけが舞台に残されるかたちで、「脇へのモノローグ」、すなわち観客に対して叙述を行うが、「パパ」が話す内容が最後には舞台にレベルを移して実現されるという意味で、観客と演劇の虚構世界双方へ「二重」に「意図」をもつエピソードになっている。「パパ」の独白に現れるテーブルやソファの傍でアイロンを必要としながらおしゃべりをする「娘たち」についての話はこれまでの物語内容とはまったく関係のないものであるが、その舞台に「女中」が突然テーブルクロスやバスケットを持って現れることで、あたかも「パパ」の話すモノローグのなかの「娘たち」がこの舞台上の「女中」を待っていたかのように、歪んだ形で物語が続行される。モノローグの内容をそのまま実現するのではなく、舞台上のパフォーマンスによってその続きが引き受けられているのである。語られる物語はここでもやはり舞台の外では完結せず、舞台上に存在し始める。

このように『エリザヴェータ・バム』における舞台外の状況を語る場面では、語られる内容が何らかの歪みを伴いながら舞台上に実現される。これは「語り」のみで成立する物語内容の介入を拒絶する傾向であるのみでなく、語られる内容と示される内容のあいだの

<sup>14</sup> 掌編『夢』はこのモチーフを中心に据えたもの。

<sup>15</sup> Там же. С.286. ただし、[ ] 内は演出指示として脚注に記されている。

結びつきの奇妙さをさらけ出すことで、演劇における現前性という性質をいっそう強調するものと見なすことができるだろう。

### 3. ヴヴェジェンスキー『イワーノフ家のクリスマス』

つぎにヴヴェジェンスキーの戯曲『イワーノフ家のクリスマス』（1938）について検討していく。この作品はソ連政権下にあっては発行が禁止されており、1970年代に「発見」されてはじめて出版に到った作品である。30年代にはハルムスもヴヴェジェンスキーも児童文学のジャンルに著作の発表を限られており、パフォーマンスを行う機会も許されていなかったことから、『イワーノフ家のクリスマス』は『エリザヴェータ・バム』とは全く異なった状況のもとに創作された作品とも言えるだろう。ただし状況が非常に対照的であるという点のみでなく、ハルムスやヴヴェジェンスキーによって書かれた他の戯曲形式の作品においても指摘できることが以上のふたつの作品においては顕著に表れているという点からも、『イワーノフ家のクリスマス』を『エリザヴェータ・バム』の一種のカウンターパートと見なすことは妥当である。また『イワーノフ家のクリスマス』は大家族の子守婦が両親の留守にしているクリスマスイヴの晩に一人の子供を殺すことに始まるもので、殺人者の女性をめぐる物語という主題において『エリザヴェータ・バム』とは重なっている。

『イワーノフ家のクリスマス』は4幕9場から成り、場ごとに統一されている舞台設定にはプズウイリョーフ家、森、警察署、精神病院、法廷の5種類および、プズウイリョーフ家については風呂場、廊下、女中の部屋、広間などが指定されている。この戯曲テキストの大きな特徴とは、第一に、物語の進展に対して明らかに余剰となるディテイルがセリフにおいて語られること、次に、舞台指示等の特徴によって戯曲テキストと舞台上のパフォーマンスとの典拠の関係がねじれた状態として示されていることである。

『イワーノフ家のクリスマス』には叙述的なセリフが数多く見受けられるが、これらは『エリザヴェータ・バム』とは対照的に舞台上に示されている状況から極度に離脱していく印象を与えるものであって、それぞれがエピソードの進行に対して明らかに余剰になっていることが指摘できる。たとえば、両親が帰宅して娘ソーニャ・オーストロヴァが子守婦によって殺されたことを知る場面では、

Пузырев-отец (*плачет*). Девочка моя, Соня, как же так. Как же так. Еще утром ты играла в мячик и бегала как живая.

Пузырев-мать. Сонечка. Сонечка. Сонечка. Сонечка. Сонечка. Сонечка. Сонечка.

Пузырев-отец (*плачет*). Дернул же нас черт уехать в театр и смотреть там этот дурацкий балет с шерстяными пузатыми балеринами. Как сейчас помню, одна из них прыгая и сияя улыбнулась мне, но я подумал на что ты мне нужна, у меня ведь есть дети, есть жена, есть деньги. И я так радовался, так радовался. Потом мы вышли из театра, и я позвал лихача и сказал ему: Ваня, вези нас поскорее домой, у меня что-то сердце неспокойно.<sup>16</sup>

父プズウイリョーフ (*泣く*) 私の子ども、ソーニャ、どうして。どうしてこんなことに。朝には生きているようにボール遊びをして走りまわっていたのに。

母プズウイリョーヴァ ソーネチカ。ソーネチカ。ソーネチカ。ソーネチカ。ソーネチカ。ソーネチカ。ソーネチカ。

父プズウイリョーフ (*泣く*) 劇場に行っていたなんて、そして毛深い太鼓腹バレリーナの馬鹿馬鹿しいバレエを観ていたなんて、魔が差したんだ。覚えている限りでは、バレリーナの一人が飛び跳ねてライトに輝きながら、私に微笑みかけていた。でも私は思った。「なんでお前を必要にすることがあるか」って。私には実際子どもも、妻もいるし、金もあるんだから。それで私は嬉しくなった、そんなふうに嬉しくなった。そのあと二人で劇場から出て、馬車を呼んで言ったんだよ。「御者くん、急いで家まで送ってくれ。胸騒ぎみたいなものを感じるんだ」って。

このように舞台外の出来事について過剰に説明しつつその内容が舞台上でなんからのパフォーマンスを導くこともしない叙述、また舞台上の行為や存在、物語の進展とは全く関係のないエピソードを長く語る場面が『イワーノフ家のクリスマス』には散見される。物語内容よりも延々と語るという物語行為の余剰性が強調されながら、そのみで自律した物語ともなりうる叙述の最も顕著な例としては、乳母に対する調書が音読される第8場の一場面を挙げることができる。

Секретарь (*читает протокол*).

Зимним вечером Козлов

Шел к реке купать козлов.

Видит шествует Ослов,

Он ведет с реки ослов.

Говорит Ослов Козлову:

Честному ты веришь слову?

---

<sup>16</sup> Там же. С.52–53.

Зря ведешь купать козлов,  
А читал ты Часослов?

Говорит Козлов Ослову,  
Чти Псалтырь, а к Часослову  
Отношенья не имей.  
Говорю тебе немей.<sup>17</sup>

書記 (調書を読む)

冬の晩にヤギ氏は  
ヤギを水浴びさせに行った  
そしてロバ氏が来られるのを見た  
彼は川からロバを連れもどしている

ロバ氏はヤギ氏に言った  
正直に、君は言うことを信じるか？  
やたらとヤギを水浴びさせるもんだな。  
祈祷書は読んだのか？

ヤギ氏はロバ氏に言った  
聖詠詩を敬え、祈祷書には  
かかわりをもつもんじゃない。  
黙ってろってことだ。

「ヤギ氏とロバ氏」の口論についての物語はこのように4脚ハレイの形式を保ちながらその後計10連にもわたって続いており、すでに一種の枠物語とも言えるものであるが、この話が語られたのちは何もなかったかのように乳母の裁判が続き、結局第8場の末尾の舞台指示のテキストにおいて「ヤギ氏とロバ氏についての話題は注意をそらすためのものだった」<sup>18</sup>と記述されるのみである。モノログによって語られる舞台外の出来事は過剰なディテールに特徴付けられ、またそのディテールは場にそぐわない余剰として提示される。したがって舞台外の出来事について長々と叙述するという行為自体は否定的なニュアンスを帯びるため、舞台上の行為を伴わない叙述のあり方に対しての一種の異化作用として機能していると言えるだろう。

---

<sup>17</sup> Там же. С.62.

<sup>18</sup> <...> а разговор <про> Козлова и Ослова велся просто для отвода глаз. (Там же. С.64.)

叙事的な要素の異化という点でもっとも特徴的なのは、舞台指示の語りの特殊性である。舞台指示の特徴は冒頭の登場人物表にすでに現われている。まず物語の核を担う子守婦を始めとして、子守婦のフィアンセら大部分の登場人物がこの登場人物表では省略されているかわりに、言及されることすらない「登場人物」がここでは名を連ねている。また、登場人物表に書かれている子供たちの名字はどれも異なるもので、『イワーノフ家のクリスマス』というタイトルでありながらイワーノフという姓の人物は一人もいない。これらのことはセリフ等によって語られることがないため、舞台指示にしか現われないディテールである。また第2場冒頭の舞台指示、

*Тот же вечер и лес. Снегу столько, что хоть возами его вози. И верно его и возят. В лесу лесорубы рубят елки. Завтра во многих русских и еврейских семействах будут елки. Среди других лесорубов выделяется один, которого зовут Федор. Он жених няньку, совершившей убийство. Что знает он об этом? Он еще не знает.*<sup>19</sup>

森も同じ晩。雪は荷ざりで運んでいっていいくらいの大雪。そしてそのとおり、雪は運ばれる。森では木こりがモミの木を伐っている。明日ロシア人やユダヤ人の多くの家にはモミの木があるだろう。他の木こりたちから離れて一人、フョードルという名前の木こりがいる。彼は殺人を犯した子守婦の婚約者だ。そのことについて彼はなにを知っているだろうか？ 彼はまだ知らない。

や、木こりたちが歌を歌い、フョードルが婚約者の子守婦について語る際の木こりたちの態度に関する舞台指示、

*Лесорубы каждый как умеет, знаками показывают ему, что их интересует то, что он им сказал. Тут выясняется, что они не умеют говорить. А то, что они только что пели ----- это простая случайность, которых так много в жизни.*<sup>20</sup>

木こりたちは各自ができるだけ、フョードルが語ったことに興味を持っているということを手まねで示している。ここで彼らは話せないことが明らかになる。たった今彼らが歌っていたのは単なる偶然であって、そんなことは人生においてはしょっちゅうある。

があり、さらにフョードルが婚約者についての話を続けたのちには、

---

<sup>19</sup> Там же. С. 50.

<sup>20</sup> Там же. С. 51.

Лесоруб. Фрукт.

*(Хотя он и заговорил, но ведь сказал невпопад. Так что это не считается. Его товарищи тоже всегда говорят невпопад.)*

2-й лесоруб. Желтуха<sup>21</sup>.

木こり くだもの。

*(彼は話しはしたものの、言ったことはとんちんかんだ。だから口を聞いたことにはならない。彼の仲間たちにしても、いつもとんちんかんなことばかり言っている。)*

木こり・その2 黄疸。

という記述が続いている。フォードル以外の木こりたちが話せないという設定と、「手まねで」自分たちの意思を伝えるという動作がその設定から発生しているということ、また木こりたちのいう「とんちんかんなこと」もその設定と何らかの関係を持つような暗示がなされているといった一連の情報が、舞台指示を知らない受容者には与えられないままになるはずである。また「たった今彼らが歌っていたのは単なる偶然であって、そんなことは人生においてはしょっちゅうある」と主張する舞台指示においては、話すことのできない人が歌を歌うことが「単なる偶然」として「しょっちゅう」起こるような「人生」（あるいは「生活」）が、経験的な受容者の依拠する「現実」とは異なるものとして提示されていることが明らかである。これらは舞台上で起こる出来事からなる物語の枠の外にも、すなわち舞台外にも虚構的な世界が続いており、その内側から語り手が読者に向かって語りかけているように感じさせるものである。『イワーノフ家のクリスマス』はこのような舞台指示に満ちた「戯曲」であるため先行研究のほぼすべてがこの形式の特異性に触れているものの、この点についての具体的な考察は行われていない。ここではテキストが戯曲の慣習へのアンチテーゼであるという従来の視点をさらに進め、戯曲がその上演に先立たないという状況が示されているということ、すなわちレーゼドラマとして読む解釈を、様々な解釈のうちもっとも生産的なもののひとつとして提示したい。そもそも戯曲形式を用い、幕や舞台など演劇の設定を指示する手法はヴヴェジェンスキーにも、また『不首尾な芝居 (Неудачный спектакль)』（1934）や『アダムとイヴ (Адам и Ева)』（1935）、『プーシキンとゴーゴリ (Пушкин и Гоголь)』（1934）などハルムスの短篇にもしばしば見られるが、ハルムスの作品においてもヴヴェジェンスキーの他の戯曲形式の作品においても、それらを戯曲とするか「戯曲形式の物語」とするかということは本質的な問題ではないだろう。それらは基本的には読まれてもいいし、演じられてもいい<sup>22</sup> だろう。しかし『イワー

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> ただし、『アダムとイヴ』冒頭において「30 ルーブル」と料金が指定されていることに関しては、

『イワーノフ家のクリスマス』はそのどちらであるかを読者に問いかけ、決定させようとする作品であり、そのことを軸として解釈の過程自体をテーマにするものであると考えられる。また Graham Roberts は、舞台指示を全部読む役割を加えることでこの戯曲を上演するように主張している<sup>23</sup> が、むしろそういった方法でしかテキストを再現する上演ができないということ自体がこのテキストの戯曲としてのぎこちなさを表している。むしろ Roberts のように先行研究でレーゼドラマとしての解釈が避けられてきた理由のひとつに、「パフォーマンス性」を無条件にポジティブな用語として捉えてきた文芸批評のあり方が影響しているとも言えるのではないだろうか。すなわちテキストや活字よりも一回限りの活動に重きを置く価値観こそが、『イワーノフ家のクリスマス』の解釈を制限してきたと言えるのである。

いずれにせよ、これらの舞台指示を読む過程とは、伝統的な戯曲テキストの形式にのっつたこのテキスト自体が将来のパフォーマンスを作り出すためのものではなく、すでにあった虚構的なパフォーマンスの記録であることに気づく過程ととらえることができる。そのことが明確に表れているのは第9場の冒頭の舞台指示である。

*Картина девятая, как и все предыдущие, изображает события, которые происходили за шесть лет до моего рождения или за сорок лет до нас. Это самое меньшее. Так что же нам огорчаться и горевать о том, что кого-то убили. Мы никого их не знали, и они (всё равно) все умерли. Между третьим и четвертым действием прошло несколько часов.<sup>24</sup>*

第9場は、先行するすべての場と同じく、私の誕生日の6年前、あるいは私たちよりも40年前に起こった出来事を表している。少なく見積もってである。だから誰かが殺されたからといって、どうして私たちが苦しんだり、悲しんだりする必要があるだろうか。私たちは彼らを知らないのだし、(どちらにせよ) 彼らはみんな死んでいるのだから。第3幕と第4幕のあいだには数時間が経っている。

ここでは、舞台指示が明らかにある一定の語り手によって語られている。もちろん語り手と作者を同一視することは必ずしも妥当ではないが、ヴヴェジェンスキーが1904年生まれであり、その6年前は1898年、これはこの戯曲の書かれた1938年からはちょうど40年前となり、また戯曲冒頭の舞台指示で1890年代の出来事であることが明記されていることから、そのような詳細な年代設定によって、「私」とされる語り手が「私たち」

---

舞台という設定自体を物語のなかに取り込んでいる例と見なすことができる。

<sup>23</sup> Graham Roberts, *The Last Soviet avant-garde: OBERIU -fact, fiction, metafiction* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997) を参照。

<sup>24</sup> Введенский. Указ. соч. Т.2. С. 64.

と呼ぶことのできる人々と 1938 年における一定の時空間を共有していることが主張されている。したがって、このテキストはすでにその虚構の枠内に劇場と劇場で舞台を見る観客を含んでいると解釈できるのである。また、舞台設定となっている 40 年前が「私たち」と呼ばれる人々から見れば遠い過去であり、いずれにしても知り合いではなかったのだから嘆く必要がないと強調することは逆説的に、「私たち」とされる人々はこのような事件がなく登場人物が今も生きていれば、彼らと知り合い、出会えたかもしれないことを示すものである。すなわちこのテキストを読む読者は、語り手と時空間を共有する「私たち」と同一視されえない。『イワーノフ家のクリスマス』が他のレーゼドラマと異なる点は、将来的なパフォーマンスのための戯曲の形式を採用しながら、実はパフォーマンスが虚構的な舞台上ですでに起こってしまっていることを暗示する、その特殊性にある。この性質は戯曲の舞台空間を将来の経験的なパフォーマンスのためのものとみなしていた受容者の立ち位置を根本的に変化させるものである。またテキスト的な仕掛けのもうひとつの例として、置時計についての記述を挙げることができる。置き時計は家のなかであっても森であっても常に「ドア左手の壁」にかかっており、ひとつの場における時間の経過を示す。たとえば、すべての場の最初と最後にあらわれる置き時計はたいてい、

*На стене слева от двери висят часы, на них 12 часов вечера.*

*Конец первой картины<sup>25</sup>*

ドア左手の壁には時計が掛かっていて、夜の 12 時を指している。

第 1 場終わり

というように、場についてのコメントの直後と直前に書かれているが、

*Конец девятой картины, а вместе с ней и действия, а вместе с ним и всей пьесы*

*На часах слева от двери 7 часов вечера.<sup>26</sup>*

第 9 場の終わり、場とともに幕も終わり、幕とともに戯曲も終わり。

ドア左手の時計は夜の 7 時を指している。

などのように場や幕についてのコメントや、さらには戯曲全体の終わりを告げるコメントのあとに現れることもある。これはすべての場面で置時計が「ドア左手」に存在することも含めて、時計が存在する場所が舞台の内側なのか外側なのかが決定不可能になる仕掛

<sup>25</sup> Там же. С. 47.

<sup>26</sup> Там же. С. 67.

けである。『エリザヴェータ・バム』との違いという点では、物語のモチベーションとなる中心的な部分はいずれも欠落していて、登場人物もそのせいで混乱することになるが、『イワーノフ家のクリスマス』では物語の中心となる部分はすべて説明され、登場人物にも語り手にも了解されているため、経験的な受容者だけがこのような奇妙さに対峙しなければならない。そして以上のようなテキスト的仕掛けに注意深くなれば、このテキストは『イワーノフ家のクリスマス』を解釈するという行為自体のもつメタレベルのストーリー<sup>27</sup>を含むものであることがわかるだろう。すなわち『イワーノフ家のクリスマス』が上演のための戯曲として捉えられているときに、このテキストが読者に想起させるのは「可能的」<sup>28</sup> 舞台、すなわち現実世界において実現される舞台であり、可能的な舞台上の出来事である。このときテキストは可能的上演が依拠する戯曲であり、可能的上演に対する典拠としての位置にあると言えるだろう。次に舞台指示等のテキストが虚構的な舞台について叙述するものという解釈が読み進めるうちに可能になり、それにしたがうなら、上演される舞台は可能的なものではなく、虚構的なものとなる。このとき劇場での出来事を虚構の枠に入れるのは『イワーノフ家のクリスマス』というテキスト自体であるので、この解釈の過程においては典拠であったテキストから派生していた舞台が、実はテキストに描かれているという矛盾が起こる。このふたつの解釈は相互に排他的なものであり、どちらかに決定することは不可能であるし、もちろん事後的に作品の構造を整理するなら前者のテキストと後者のテキスト、すなわち舞台上で行われることを指示する戯曲としてのテキストと、劇場で行われたことを記述する戯曲形式のテキストが同じものであることに必然性はない。しかし解釈のプロセスにおいては上記のように『イワーノフ家のクリスマス』というテキストと舞台上の出来事との典拠の関係がループしている構造が浮き上がると言える。すなわち『イワーノフ家のクリスマス』というテキストを解釈するの過程には、舞台が読者とおなじ存在論的様相において未来に実現される「可能的」なものであるという可能性と、舞台上の出来事が既にかき込まれている「虚構的」なものであるという可能性の両方が排他的にはらまれているのである。舞台上の出来事がテキストよりも先在するのか、

<sup>27</sup> エーコは物語の解釈の過程を「メタストーリー」として、テキストに内包されている「モデル読者」の解釈を理論化した。ウンベルト・エーコ（篠原資明訳）『物語における読者』青土社、2003年参照。

<sup>28</sup> ここではクリプキに基づいて、与えられる記述的条件によって与えられる可能な状態を「可能的」とし（ソール・A・クリプキ（八木沢敬、野家啓一訳）『名指しと必然性：様相の形而上学と心身問題』産業図書、1985年を参照）、「虚構的」については、現実から分岐した可能世界とは異なり、現実に対してパラレルに存在するものとして設定される状態として扱うことにする（Ruth Ronen, *Possible worlds in literary theory (literature, culture, theory; 7)*, Cambridge University Press, 1994を参照）。ただしこのことは「虚構世界」が現実には不可能であったり、物理的に接触不可能であったりすることを主張するものではなく、世界間の境界を越えた接触および相互作用が制限されていることを示すものである。

テキストによって構築されるものなのかが決定できない状態に宙吊りにされ、またその両方が可能性として併存することで、テキストと舞台が相互に依存し合う構造が立ち現れる。この関係はもちろん、戯曲テキストを読むという行為自体の特異性と密接な関係にある。そもそも戯曲はそれが「読まれる」際には舞台上で実現される様子を無意識にせよ想定させるものであるため、多くの記録メディアがオリジナルな出来事のドキュメンタリーとして機能と、何らかの一回的な出来事自体を構築する機能の双方を持っていることを勘案しても、<sup>29</sup> 戯曲はその他のテキスト依存的な文芸ジャンルに比べて出来事を構築するほうの機能に圧倒的な重点を置いているとすることができる。『イワーノフ家のクリスマス』はそのような戯曲テキストの持つ特性を利用することで、このテキストが舞台を構築するものだという前提から出発して、それとは背反する、同じテキストが舞台上の出来事を記録するものであるという解釈に至らせるものである。そしてそのことによって現前するものと記録されたもの、すなわち舞台上のパフォーマンスと戯曲テキストとの関係を、相互排他的に、かつ相互に依存しあうものとして浮かび上がらせる稀有な例と見なすことができるだろう。

## 結び

これまで見てきたように、アヴァンギャルド演劇においてはテキストからの脱却を目指す方向性が記録メディア全般からの脱却へと読み替えられることによって、複製メディアに保存されたものとは存在論的に区別されうる演劇のジャンル特性として現前性という価値が牽引されていった。『エリザヴェータ・バム』はハルムス自身が宣言しているように、このようなアヴァンギャルド演劇の実践のひとつと言えるが、このように現前性という価値を前景化する潮流は1960年代のアヴァンギャルド運動に受け継がれ、様々な新しい可能性と分野を切り開くものであったし、それは現代芸術に計り知れない多大な影響を与えるものであった。

それに対してヴェージェンスキーの『イワーノフ家のクリスマス』のほうは、戯曲形式の徹底した異化によって以上のような同時代の傾向に逆行する様式として解釈できる。この戯曲は上演を想定していないのみでなく、舞台の属する次元に対して極度に意識を向けさせるもので、舞台の属する次元が実はすでに「書かれた」虚構のレベルにある可能性を暴露するものである。この逆行は演劇が戯曲テキストからの脱却を目指す前の段階のものというよりは、テキストから脱却した「現実」の一部としてのパフォーマンスにドミナン

---

<sup>29</sup> Steve Wurtzler, “‘She Sang Live, But the Microphone Was Turned Off.’ The Live, the Recorded and the subject of Representation” in Rick Altman, ed., *Sound Theory, sound practice* (New York: Routledge, 1992) を参照。

トを置く同時代のアヴァンギャルド演劇への一種の抵抗の様式と見なすことができるだろう。もちろんこの解釈が唯一の作者の意図であると決定するつもりはない。むしろライブ性や現前性といった性質が何らかのメディアに記録されているという性質と単純な二項対立をなさなくなり、このどちらにも収まらない状態、すなわち時間的には同時でありながら同じ空間を共有していない場合（ラジオやテレビのライブ放送など）や、逆に時間的には先行するものが同じ空間を共有する場合（「ロパク」、スタジアムでのリプレイ画面など）<sup>30</sup> が大きく浮上することで既存の関係を崩壊させるような認識の転換が引き起こされている現代の文化的コンテキストにおいては、『イワーノフ家のクリスマス』をレーザードラマとして解釈することが、作品自体の背景を離れて、生産的な意味を持つと言えるのではないだろうか。そしてこの解釈において『イワーノフ家のクリスマス』は、さまざまな機械的メディアを活用することで役者の現前性を複雑にするメディア化されたパフォーマンスへとつながる系譜の萌芽と見なされうるだろう。

<sup>30</sup> Wurtzler による以下の図を参照。(Wurtzler, op. cit., p.89.)

	Spatial Co-presence	Spatial Absence
Temporal Simultaneity	LIVE	Telephone, “live” radio, “live” television
Temporal Anteriority	Lip syncing, Diamondvision stadium replays	RECORDED

## **Концепция «присутствия» в театральном искусстве 20-го века:**

Интерпретация «Елки у Ивановых» А. Введенского  
и «Елизаветы Бам» Д. Хармса

КАМЕДА Масуми

В данной работе рассматривается концепция «присутствия» (presentness) в жанре театрального искусства и, опираясь на эту концепцию, проводится анализ пьесы «Елка у Ивановых» Александра Ивановича Введенского и «Елизавета Бам» Даниила Хармса. Концепция физического приближения к зрителю, занимавшая важное место у многих представителей театрального искусства 20-го века, была центральной темой и в драматургии Хармса. «Елизавета Бам» Хармса отвечает этому принципу, поэтому в тех случаях, когда действующие лица рассказывают о чём-то, что происходит за пределами сцены, это событие в какой-нибудь форме повторяется и на сцене. В отличие от этого, в «Елке у Ивановых», если действующие лица рассказывают о каком-либо событии за сценой, это событие так и остается на уровне разговора и не оказывает влияния на ход сценического действия.

В работах о «Елке у Ивановых» исследователи отмечают, что это произведение сопротивляется конвенциям театра и драмы. В данной работе подробно рассматривается оригинальность этого произведения с точки зрения его драматической формы, в частности особенности сценических ремарок. Данная работа основывается на принятой точке зрения, согласно которой «Елка у Ивановых» рассматривается как текст, имеющий характер антитезы к конвенциям драматургии, и не предполагающий его постановки на сцене. Иными словами, это произведение рассматривается как драма для чтения. «Елка у Ивановых» не только ставит читателя перед вопросом, является ли это произведение текстом для чтения или для постановки на сцене, но одновременно показывает особенности самого процесса интерпретации как главную тему этого текста. В процессе чтения можно отметить, что этот метатекст вызывает у читателя ощущение того, что текст «Елки у Ивановых» и события на сцене зависят друг от друга. Иными словами, «Елка у Ивановых» противится тенденции авангардного театрального искусства 20-го века, и выражает взаимосвязанные «непосредственность» и «присутствие».