

## ポグレブニチコ演出チャーホフの『かもめ』について

楯岡 求美

モスクワの中心地にありながらひっそりとした佇まいの小さな劇場で、不思議な『かもめ』が演じられている。演出家がこの場所に招かれた最初の作品（1987年初演）であるから、もはや10年の月日が経っている。各シーズンごとに少しずつ演出に新しく手を加えながら、作品は現在のモスクワっ子たちを揺さぶる力を持っている。そして言葉や社会状況を超えて通用する作品であることは、フランス等での高い評価がそれを物語っている。

クラスナヤ・プレースニヤ青年劇場から「スタニスラフスキイの家の近くの劇場」といういっふう変わった名前に改称した劇場で上演されているユーリー・ポグレブニチコ演出の『かもめ』について、その特異な演出方法を紹介しながら論じてみたい。

(1997. 9. 5. 観劇)

### §1 舞台装置

クヴァルチャーラ軒分ほどのスペースを縦長半分に割り、椅子の背もたれほどの高さに張られたワイヤーが、舞台と客席とをわけている。客席は80席ほど。ワイヤーの所々に濃いピンク色のレースのカーテンが、幕の変わりに掛けられている。

舞台は赤錆に蔽われたトタンの壁に三方とも囲まれていて、舞台中央に、天井までの電柱が立っているだけの簡素な空間である。柱の下には白い砂地。柱には人の背より少し高いところにチャーホフの写真が掛けられ、贈り物用の花形のリボンがつけられている。写真の上には銃口を上に向けて猟銃が、そしてその上にカモメのはく製が、柱に縛りつけられている。(銃口はカモメを狙っている)。

中央の壁に、左右に長く丸太が下がっている。また、それと平行に柵がつけられていて、(顔を見るための)鏡が置かれている。

舞台奥の左右の隅を利用して、ちょうど三角形の物置にでもなるように、それぞれ扉が作られている。上手(客席からみて右手)の扉はもっぱら人の出入りに使われる(物置の上に白いレースで蔽われた台があり、その上に白いクリスマスツリーと電飾)。上手客席寄りの舞台袖からも出入りが行われる。

下手(客席から見て左手)の扉は、開演時には大きく開かれており、中が砂地になっている。砂は隅にむかって小高くなるよう敷かれ、背もたれのない椅子にアコーディオンが置かれている。こちらの物置のうえには銀色のバケツ大の筒が6個置かれ、その上に、大きくはない湖の油絵が掛けられている。

下手の客席よりの壁にも扉があって、出入りができるようになっている。

このような空も森もなく、湖も小さな絵に閉じ込められ、赤錆びに覆われた壁に閉ざされ、ほとんどなにもない舞台空間で、『かもめ』は演じられる。

### §2 プロローグ

右手から黒の上下に白いシャツのトレイプレフが登場、ワイヤー上の赤いカーテンを「開幕」、芝居が始まる。上手からソーリンとアルカージナ登場。アルカージナ、下手の物置の

中の椅子に腰掛け、アコーディオンをもつ。あとのふたりが扉を閉める。トレープレフ、柱の下の砂を手で掻き、柱の台についている鼠とりを使って、台を測る真似をする。タンゴの音楽。

ライオンのように逆立った髪のマーシャ、黒い服を着て登場、決められた言葉を読み上げているかのようにセリフを始める。

この芝居においては、登場人物の誰もがある決められた役を演じている、もしくは演じさせられていることが意識されている。セリフはおぼつかなく、とつとつとして、記憶を手繰り寄せながらのように発話される。誰もが自分のセリフをなぞるのに精一杯で、他者の言葉に耳を傾けてはいない。トリゴーリンは、ニーナに作家の生活がどんなものであるのか語って聞かせる際に、彼女に対してではなく、自分に言い聞かせるかのように語っていく。その様子から、彼が自分のことを語りながら、それをまるで初めて聞いているかのような印象さえ受ける。人間関係はバラバラに切り離されており、自分とそれ以外の関係でしかない。トレープレフの新しい形式の芝居へのトリゴーリンのほめ方が、露骨なほどとってつけた「いつもどおり」のお世辞は、まるでパロディーのようにさえ響く。無視とまでいえるほどのはっきりとした会話の行き違いに、「Тихий ангел пролетел。」というセリフが挿入されることで寸断された人間関係が明確にされている。

それは、ソクーロフ同様、喪失のドラマである。ジンゲルマンはチェーホフの世界を評して、「失われたもの、実現しなかったものを嘆いている」と指摘している<sup>1)</sup>。しかし、ソクーロフが失われたものへのノスタルジックな執着、失ってもはや手に入らないことへの後悔や嘆きに傾きがちなものに対し、ポグレブニチコが提示する世界では、失ったものがなんであったのか、はたしてそもそも失うようなものを持っていたのかどうかさえ、不確かな状態になっている。失われたことへの確信さえない。すべては虚に過ぎないあやふやさからくる不安に満ちている。

一言一言思い出すように、定められたことをなぞるように、自分が今語っている言葉の意味を理解しようと努力しながら語っていく。それはベケット的な記憶であり、登場人物はまるで他者によって作られた「記憶」をそのとおりに語るべく外部から強要されているかのように、とつとつと語っていく。つまり、記憶をたどることで自分がなにものなのかというアイデンティティーを確認しようという作業であるが、それは同時に、みずからの記憶のはずなのに、与えられた記憶を演じ、過去を追体験することで初めて知る自伝のようである。人生の模索でさえない。ヴァイリ・ゲニス、彼らは「自らの演ずる役を探している」のだと指摘する<sup>2)</sup>。

錆びた鉄板によって閉ざされた空間。しかし、今存在しているということ、存在しているはずの場所一点を強調し、あいまいなみずからの存在を感じ取ろうとする一点に固執することによって、逆に外在する世界は味気のない錆びた壁を越えて無限大に広がっている空間として感じられる。茫洋とした宇宙に放り出され、漂う点である。人物は記憶があいまいで、自分の存在についてすら確信が持てない、宇宙を漂う一個の点に過ぎない。記憶の不確実性が、ものごとの関係性をあいまいにし、しまいには、自己と他者の境界さえも突き崩していくのである。

ポクロフカ劇場で上演されているゴゴリの『結婚』(アルツイバーシェフ演出)もまた、クヴァルチーラ程度の空間に客席をしつらえているのだが、古めかしい鏡台をならべ、観葉植物で埋め尽くした舞台空間は、長い寝椅子を使って横長に、客席間近で幕開ければ仕切りもなしに演じられ、まさに他人の家に上がり込んで覗き見ているかのようである。俳優とのあまりの近さに動揺しながらも、観客は、“他人の”生活のおかしさを鑑賞し、俳優の名演技を堪能し、古き良きロシアの香を楽しむ至福の時を得る。

これに対し、ポグレブニチコの登場人物は、同じくおかしみを誘いながらも、自我を失った登場人物と自分との立場が入れ替わりうるのではないかという不安に観客を陥れる。支えも方向も失って漂う心もとなさを、観客も共有する。

ジンゲルマンが論じているように、チャーホフの芝居は時間がテーマである<sup>3)</sup>が、ポグレブニチコの演出では、時間は、経過するものから、すでに経過してしまったもの(過去の記憶)になっている。記憶の中のように、時は止まり、思い出すことに順番がないように、時間的な順序はあいまいになっている。登場人物の外見が止まってしまった時間を表わしている。演じられているのは過去の記憶の世界であり、クロニカルな時間の経過は意味を成さない。

舞台上で展開されているのは、時間の順序を失った心象世界である。年齢は、登場人物それぞれの心理に従う。トレープレフは悩みに病んで冒頭から老けた顔をしているが、アルカージナはいつまでも若い少女のようである。自分の若さについて彼女は、「パスポートがないので、本当の年も自分がどこのなにもものなのかもわからない」という『桜の園』第二幕、シャルロッタのセリフを引用し、時間における漂泊感を表わしている。また、自殺未遂で負ったはずのトレープレフの傷は、彼を思うマーシャの額に赤絵の具と包帯で表わされる。

不安げで弱々しいセリフが羅列される中で、セリフが輝き、力を持つ一瞬は、二幕の最後でトリゴーリンがニーナに己の人生のつまらなさを語る後半部分である。しかし、彼が自分の言葉に自信をとり戻したのは、決して彼が自我を取り戻したからではない。彼が見ているのは、ニーナの憧れに映し出される自分の姿である。セリフを話す際に椅子の上に立って、“高さ”を得たのは「偉大な」トリゴーリンではなく、大都会モスクワとトリゴーリンとを重ねあわせ、憧れのイメージを膨らませるニーナである。この直前の場面で、トリゴーリンは「ニーナ(若い娘)に成り代わってみたい」といいながら、毛皮のコートを脱いで「若返ろう」とするが、下男のコバコフが出てきて、また着せ直してしまう。彼の言葉だけでは力を持たない。ニーナは、目の前のトリゴーリンではなく、トリゴーリン以上の、彼女の憧れが作り上げたトリゴーリンの姿を見ており、トリゴーリンは、ニーナが夢見ている虚構を自分の姿として受け入れることにより、自信を回復する。虚のイメージが自己にとってかわっている。

### § 3 言葉遊びと視覚化

ポグレブニチコの演出最大の特徴は、芝居の基調を支えているとっていいほど徹底した言葉遊びである。劇場のパンフレットには、各国の批評が引用されているが、そこにも、ポグレブニチコを言葉遊びの мастер であると書かれている。同じチャーホフの『三人姉妹』の演出にも顕著な手法である。これらは非常にプリミティヴな言葉の視覚化であるが、言葉がすべて引き下げられ、異化されている。

たとえば、一幕で劇中劇が不成功に終わり、憔悴していなくなったトレープレフを探すのに、マーシャは柱の下の砂地に手を突っ込んで「探す」。トリゴーリンが「私はいつも本を読んでいる」とセリフを言うと、ニーナは壁に張られた本のページを読む。(このページは実は第二幕で貼り付けられるモーパッサンの一節であり、時間の順序があいまいである。また、ここでもトリゴーリンの言葉をニーナが表現している。) 医者ボタンを女たちがむしりと、医者「ほっといてくれ (Оставьте меня в покое.)」と言わせる文字どおりの状況を作る。ニーナとトリゴーリンが二人きりで話をしていると、ヤコブがトリゴーリンのセリフを邪魔するように出てきては砂地の上に一枚ずつコートを重ねていく。四枚ほどコートが重なった頃に、「荷作りはできたの? (У тебя все усложнено?)」というアルカージナの声が舞台裏から聞こえ、積み重ねられた (укладываться) コートを見つめながら、トリゴーリンは肯定の返事をする。トリゴーリンはニーナに誘いをかけながら、かもめの羽でニーナの両頬をたたき、「小さな話を思いついた」と言いながら、胸から小さな羽を取り出してみせる。最終幕では、教師が穴の空いたズボンをワイヤーにカーテンのようにさげると、女たちがそれを見て *Занавеска* だと言う。

これらの言葉遊びは、観客の笑いを誘う。きめこまかい言葉遊びの羅列と繰り返しは、言葉の意味を引き下げながら、文字どおりの意味を視覚的に提示することで言葉を異化し、ひとつひとつの言葉へ観客の注意を向けさせる。セリフの表面的な意味だけではない、複数のイメージの体系を形成し、最後にシンプルながら重層的な世界の構築を可能にする。

#### § 4 自己劇化の排除

大きな事件はいつも舞台の外で起きていて、劇中ではほとんど事件が起きないというチェーホフ劇の特徴は、しばしば指摘されてきた。ポグレブニチコの場合には、いわばクライマックスを排除とでもいうべき、非事件性が極端なまでに徹底されている。登場人物が激しい感情表現や自己表現を試みる場面では、彼らを下手の物置に閉め込んでしまうのである。アルカージナは物置の中で自分の若さを自慢し、馬車を出さない管理人に対する不満をわめき、内側から扉をたたく。トレープレフが母をなじる場面、ニーナがしばらく滞在できる喜びを語る場面、そしてソーリンの発作までも、物置に閉じ込められ、ほかの登場人物たちは、嵐が過ぎるのを待つように、その時間が過ぎるのを待つ。

まるで当人が「激しい感情に捕らえられた振り」を演じている劇中劇であるかのように冷やかに捉え、感情の高ぶりが去るまで閉じ込めてしまう。自己劇化を徹底的にずらし、無力化してしまうのである。

#### § 5 創造と創作

先に触れた言葉の視覚化の手法でありながら、象徴の機能をになっているのが、握りこぶしぐらいのネズミのぬいぐるみと「かもめ」の羽、そしてナポレオン、シーザー、シェイクスピアの挿入である。ネズミは、第二幕の冒頭で読まれるモーパッサンからの引用であり、三人の歴史上の偉人たちは第一幕で上演されるにトレープレフの劇中のセリフにある。ネズミ、かもめ、そして三人の人物は、芸術、特に作家活動に深く関わる象徴として、現われる。幕開きから、トレープレフはポケットのあちこちからネズミを取り出してみせ、トリゴーリンもネズミを取り出してみせる。

ナポレオンやシェイクスピアたちの登場の仕方は、まるで時空間が歪んでしまってそこに出現してくるとでもいうように、おもむろに現われる。ポグレブニチコの描く偉人たちは、登場人物たちの不安感とは対照的に、いたくのんびりとくつろいでいる。

彼らが初めて現われるのは、トレープレフの劇中劇の上演中である。アルカージナ等登場人物たちは皆舞台裏へ去り、赤錆の壁に囲まれた舞台全体が「湖の見える仮設舞台」となるのだが、ナポレオン、シーザー、シェイクスピアが舞台に出てきて椅子に座り、鑑賞している。

上手の扉からニーナが現われ、奥の壁に沿って紙を読みながら下手へ。次に上手の三角の中から照らすスポットの光にむかって上手へ。光、消える。ふたたび右から左へ。ゆっくりとした、しっかりとした足取り。しっかりとせりふを読み上げる。右手の壁に白い衣裳がハンガーに掛けられていて、それにしがみつく。上手の扉からシェイクスピアが出てくる。ニーナ、彼らの名を呼ぶ瞬間、彼らの方を見る。トレープレフが芝居を中止する際、シェイクスピアと目が会う。芸術について、トレープレフが芸術について語る際に、シェイクスピアに向かって話したりもする。

トレープレフも、トリゴーリンも、彼らが創作する以上、それは過去に書かれたもの、過去を生きて歴史を紡いだものとの闘いであり、過去に書かれなかったものを探すことである。

トレープレフは常に彼らに見られる立場にあり、逃れることができない。終幕のニーナが訪れてくる前の場面では、トレープレフはそれまでの書き溜めていた原稿を細かく切ってシーザーとともに砂地に散らし、シーザーが上手に退場した間にピンを壁で割って「ローズ」(ガラスのギザギザを利用した武器)をつくり、出てきたシーザーを追い払う。しかし、アルカージナのコートを着てニーナがあらわれると、出入り口を閉めてもしめても、彼らは「気にするな」とばかりにひどく気さくに進入してくる。トレープレフの一挙手一踏足すべてが創作であり、鑑賞し、批評するべきものかのようだ。

## § 6 結論

ニーナが去った後、トレープレフは撒いた紙片を持って、インクつぼを砂に埋め、上手の扉から出て行く。入れ替わりに他の人々が舞台に登場し、柱に括りつけられたカモメを取り囲む様にして眺める。そこへピストルの音が激しく場内に鳴り響く。

下手の扉を開けるとトレープレフがピンクの布をかぶって横たわっている。ナポレオンとアルカージナがタンゴを踊り、シーザーとシェイクスピアが上手前でカルタ遊びをしている。

横たわったトレープレフは人形にかわっている。シーザーがそれを引きずって上手袖へ引込む直前、人形の片手が助けを求めるように、突き出る。ナポレオンとシェイクスピア、扉を閉めて向き合う。再び開けるとアコーディオンを持ったアルカージナ。彼女に挨拶しながら、みな、上手から出て行く。(幕開けの状態に戻る)

ポグレブニチコの演出は、淡々と進む。彼の芝居は決まりきった状況の繰り返しだけで成り立っているといってもいい。自信なさそうに発せられる言葉、受け手のいない言葉、言葉遊びによって些末なイメージへとずらされていく言葉、決してかなえられない期待や希望、こんなはずではなかったという絶望的な無力感(ただし、無気力なのではない)。万華鏡のように対象や状況は変わっていくが、結末の不条理さは決まっている。

そして激しい感情がすべて括弧に括られてしまい、劇的なものがことごとく削ぎ落とされているのだが、芝居を支配するかすかなリズムに身を委ねることができたとき、見終わった瞬間、全身を揺さぶられるような衝撃が襲ってくる。劇中で語られたひとつひとつの言葉すべてにそれぞれ一つの宇宙が隠されていて、芝居の終わりとともにそれらがパズルのピースのように組み合わさり、その一瞬に、今まで見えなかったすべてのものが見えたような感覚に襲われるのである。

注 1)См., Зингерман Б. Время в пьесах Чехова.: в кн.:Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века. М., 1979. С.90.

2)См., Генис А., Вайль П., Все — в саду. Чехов.:В кн.: Родная речь. New York, Эрмитаж, 1990, с.174.

3)См., Зингерман Б. Указ. Статья. С.84 -147.

参考：岩田貴 「『三人姉妹』、一九九〇年の場合 — ユーリイ・ポグレブニチコ演出『三人姉妹』」//岩田貴著『街頭のスペクタクル』未来社、1994年所収。227—238p.  
Старосельская Н., “Мы не врачи, мы — боль...” в «Театральной жизни», М., № 11-12.  
Senelick L. *The Chekhov Theatre*. Cambridge uni. v. press. U.K. 1997. P.355-357.