

変容するコロンビーナ

象徴主義を無力化する装置としての『見世物小屋』

楯岡 求美

はじめに

ブロークの処女戯曲『見世物小屋』（《Балаганчик》）がメイエルホリドの演出により、ペテルブルクのコミッサールジェフスカヤ劇場において初演されたのは、1906年12月30日のことである。それは「ロシア文化史上輝かしい大事件」であった（1）。

芝居は次のようにはじまった。

幕が上がると青い麻布で壁が覆われた舞台空間に、さらに小さな芝居小屋がしつらえられてある。その小さな芝居小屋にも、舞台や幕やプロンプター・ボックスなどの芝居に必要な設備が一通り揃っている。小屋の照明器具用の簀子（すのこ）やワイヤーなどといった芝居の仕組みが丸見えである。M.クズミン作曲の音楽が流れ、観客の见ている前でプロンプターが小屋のプロンプター・ボックスに入る。それから小屋の幕が上がり、小舞台で芝居が始まる。

黒い布で覆われた長いテーブルに、客席を向いて神秘家たちがすわっている。神秘家たちは黒い洋服が描かれているボール紙から頭と手を突きだしているのので、彼らが驚いたりがっかりしたりして首や手をひっこめると、胴体だけが抜け殻のように残る（2）。彼らは美しい死の訪れを待っている。かたわらで白ぬりのメイクに白い上衣を着た夢見心地のピエロが、恋人のコロンビーナを待っている。作者と称する人物が時々舞台袖から飛びだしてきては「自分の著作が蹂躪されている」と抗議するのだが、その度に舞台の外の何者かの力で引っ込められたり、邪魔しないように柱に縛りつけられてしまったりする（3）。

真っ白な衣裳に身を包み、押し黙ったままの女が登場する。ピエロは彼女が自分の恋人のコロンビーナだと主張するが、彼女こそが待たれていた死だと主張する神秘家に言い込められてしまう。しかし、ピエロが失意のまま退場しようとする、コロンビーナはピエロの後をついていくそぶりをする。そこにピエロの恋敵であるアルレキンが突然登場し、

彼女を連れ去る。

場面は仮面舞踏会に転換し、仮面を着けた男女が滑るように踊っている。舞台中央のベンチにピエロが腰掛け、「連れ去られたコロンビーナはボール紙の人形になってしまった、アルレキンと自分とはそれを笑い、踊り、慰めあって、雪の街をさまよった」のだと詩に託して語る。

ピエロが退場し、舞踊会の群舞のなかから三組の恋人たちが次々と現われる。自称作者の主張するメロドラマがようやく演じられることになったのだろうか。第一の組は高いドームのある教会でロマンチックな愛を語り、二組目は赤と黒のマントを翻しつつ互いに後を追いかけていながら情熱的に愛を語るのだが、いずれの恋人たちも、男の影法師のような分身に脅かされながら退場する。三組目は宮廷風のイメージで、ボール紙の兜をかぶり、木の剣を持つ騎士が、彼のセリフの末尾をエコー（こだま）のように繰り返すだけの女性に愛を語っている。そこへ道化が飛びだしてきて、恋人たちを愚弄する。怒った騎士が道化を木剣で叩くと、道化は「こけももの血（つまり血糊）が流れる」と叫びながら倒れ、倒れたかと思うとまたすぐに飛び起きて舞台袖へ引っ込む。

かわって舞台には松明をもった仮面行列が騒がしく登場する。その中からアルレキンが現われると、「外はもう春なのにここでは誰もそれをわかろうとしない、誰もここでは愛し方を知らない、ここでは夢に生きている」と言って芝居が虚構であることを批判し、窓の外へ向かってジャンプする。しかし窓は紙に描かれた舞台装置の一部に過ぎず、アルレキンは窓を突き破って真逆さまに落ちる。

破けた窓が薄明るくなり、肩に鎌をしまった死が現われる。ピエロが近寄ると死はコロンビーナに変わる。二人がいよいよ結ばれるか、と思われたとき、作者が飛びだしてきて、ようやく自分の作品通りハッピーエンドになったことを喜びながら二人の手を合わせようとする。その途端、コロンビーナも見世物小屋も、すべてが吊り上げられ、舞台上から引き揚げられてしまい、広い舞台の上には力なく倒れているピエロだけが残る。慌てた作者が逃げ去るように引っ込むと、ひとり取り残されたピエロが起き上がり、ボール紙になってしまった許婚のコロンビーナのことを詩にし、観客一人ひとりの目を見るようにして(4「私にとっては悲しいこと、あなたにとってはおかしいことですか?」)と問いかける。やがてピエロは笛をとりだし、悲しげなメロディーを奏でる(5)。

芝居の内容は、ブロークが夢幻劇（Феерия）と名付けた（6の）にふさわしいメルヘンを漂わせるような内容であるが、上演の方は絶大な反響を呼び起こし、その後の様々な文化的テクストに影響を及ぼした（7）。初演の後の客席の様子をセルゲイ・アウスレンデルは次のように記している。

客席はまるで本物の戦場さながらの大騒ぎであった。立派な尊敬すべき紳士が今にもとっくみ合いの喧嘩をはじめかねない形勢であった。

憎々しげな口笛や叫喚に、かん高い号泣の声が交錯する。それは熱狂であり、挑発であり、怒りであり、絶望であった。「ブローク、サプーノフ、クズミン、メーイーエールーホーリード、ブーラーボー」。まるで溺れているか、死にかけているのだけれども決して諦めないでいる者たちにむかって叫んでいるかのような騒ぎだった。一分のすきもないフロックコートに身をつつみ、手に白いユリをもって、まるで素晴らしい記念碑みたいに光り輝いているアレクサンドル・アレクサンドロヴィッチ・ブロークが、この喧騒うずまく群集の前に佇んでいた。その青みがかった目には、哀愁と嘲笑の色がたたえられている。彼の横では白づくめのピエロがまるで幽霊かなにかのように、はたまた骨も体もないもぬけのからの様子で、身をよじってかがみ込み、上っ張りの長い袖をはためかせているのであった（8）。

ユーゴーの『エルナニ』（9）や、アルフレッド・ジャリの『ユビュ王』（10）が初演されたときにもみられたように、それまでの演劇手法を過去のものとして葬り、演劇史の転換点となる作品は、敵意と賞賛の混ざりあった騒々しさに迎えられるものである。

このような騒ぎをブローク自身は肯定的に捉えていたようである。A.ギッピーウスに宛てた手紙のなかで、ブロークは、『見世物小屋』について触れ、次のように書いている。

コミッサルジェフスカヤ劇場で『見世物小屋』の（今頃はちょうど五回目の）公演が行われています。公演は成功だと申し上げたい。

なにしろ私（ブローク）は第一回、第二回の公演で、何回となくカーテン・コールに呼びだされ、口笛を浴びせられ、野次り倒されたのですから…（11）

『見世物小屋』の上演が、詩人として、演劇人として、共に象徴主義を代表する立場にあったブロークとメイエルホリドの合作であったことが、作品が神秘主義及び象徴主義に対するアイロニカルな批判であるとか、裏切りであるという印象をよけいに強く与えることになった（12）。友人であり、象徴主義詩人であるベールイは、この作品に非常に反発した（13）。

初演の演出を担当し、かつ自らピエロを演じたメイエルホリドは、「演劇観を大きく変えたのは『見世物小屋』の公演だった」と自ら著した演劇論のなかで述べている（14）。一方で、ブローク自身は「象徴主義を否定したつもりはない」（15とのちに書いている。ひとつの戯曲がなぜこのように様々な反響を生んだのだろうか。本稿では、戯曲『見世物小屋』の構造分析をすることによって、この戯曲が当時の象徴主義演劇の流れにおいてどのように機能し、なぜ象徴主義演劇の転換点となったのかを考察する一助としたい。

I 互いに異なる世界を有する登場人物たち

『見世物小屋』の導入部を見るだけで、その登場人物たちが、同じ小屋の舞台上に居ながら、お互いが直接に関わりあうことなく存在していることがわかる。戯曲の中で、登場人物が他の登場人物に言葉をかけることは極めて少ない。わずかに神秘家たちのささやきあい、三組の恋人たちの会話を除けば、登場人物が互いに意見を交わすのは、コロンビーナの登場に際して、神秘家の代表とピエロとが、現われた女性が死なのか、それとも恋人のコロンビーナなのかを主張しあうときぐらいである。つまり、この戯曲の中には複数の独立した世界が存在し、それぞれの世界は、他の世界との関係に影響されることのない、独自性を有していることがわかる。

劇中に異なる複数の世界が存在することをもう少し詳しく検討してみたい。世界がどのように区分されているのかを検討するために、まず、

作者の扱いに注目してみよう。幕が開いて芝居が始まる。神秘家たちが死の訪れを待ちわびる会話と、ピエロが恋人のコロンビーナを待ちこがれるモノログとが交互に聞こえることによって、なにかしら神聖なものの登場へ期待が高まる。すると突然、作者を自称するものが上手の舞台袖から飛びだしてきて、「この役者は私の作者としての権利を愚弄しているのです。 (...中略...) こいつはなんだって窓やギターなんぞ持ちだしたんでしょう？ 私は見世物小屋の出し物なんぞのために書いたのではありません… 本当なんです…」と客にむかって訴える [9]。

観客をあっと驚かすこのような混乱にもかかわらず、「ピエロは作者には注意を向けない」そして「もの思いに耽けたままため息を」つき、恋しいコロンビーナの名を呼ぶのである [9]。

作者は都合三回、舞台に飛びだしてくるが、いずれの時にも無視され、ないがしろにされる。最後にコロンビーナとピエロの手を繋ぎあわせようとすれば、たちまち舞台装置は引き揚げられ、人形のようにぐったりとなって倒れているピエロだけが作者に残され、なすすべの無い作者は逃げるように退場するほかはない。作者がピエロたちの世界に介入することは許されないのである。

ピエロと神秘家たちもまた、同じ舞台上にいるにもかかわらず、コロンビーナが登場するまでは互いに言葉をかわすこともなく、相手の存在に注意を向けることもない。

それぞれの世界は、使われる言語の観点からも互いに異質である。神秘家たちのセリフはホレイ（強弱格）の混じる短文で構成され、確信に満ちている印象を与える。ピエロの流れるようなアムヒブラヒイ（弱強弱格）の韻文は夢見る詩人のイメージを醸し出す。K.ルドニツキイが指摘するように、「神秘家たちのもったいぶった調子とピエロの子供っぽい、というよりも人形の様な純朴さとのコントラストが非常に強く感じられる」(16)。また作者のセリフが散文であるということは、彼がリズムカルに流れる芝居を自らの勘の鈍さによって阻害するものであることを暗示している。

このように登場人物によって異なるスタイル（世界）が重なりあうさまは、音楽でいえば、それぞれの登場人物たちが、セリフや身体の動きの持つリズムに支配された独自の、互いに異なる旋律を奏でているのだ、と例えることができるだろう。そして旋律は、互いに混ざりあうことは

ないが、ある種のハーモニーを醸しだしながら奏でられ、ひとつの楽曲を形成する。『見世物小屋』の芝居において、登場人物たちはそれぞれ固有の虚構世界を有して、介入しあうことなく、しかし互いにハーモニーを保ちながら全体の虚構世界を形成する要素となっている。

劇中では、**神秘家たち**と**ピエロ**と**作者**とが、三つの大きな世界を有している。彼らと**コロンビーナ**以外の登場人物たちは、この三つの世界のいずれかに属していると考えられる。例えば、**アルレキン**は**ピエロ**の悲恋の物語に付随し、三組の恋人たちは、おそらく作家が書いたと主張するメロドラマを演じているのだ、とみることができる。そしてこれら複数の独立した世界が交互に、ときには組みあわさって舞台上にひとつの虚構世界（иллюзия）を作り上げている。そして、**コロンビーナ**は、この世界と世界との接点に像を結ぶかのように、現われる。神秘家にとっては死、**ピエロ**には永遠の恋人**コロンビーナ**、作者には純愛物語のヒロインとして現われるのである。

II 変動する関係のなかに現われる人物像

複数の世界の間に現われる**コロンビーナ**がなにものなのか、本当は死なのか、浮気的な**ピエロ**の恋人なのか、永遠の女性なのか、ボール紙の人形なのか、**神秘家**と**ピエロ**と**作者**と、いずれの見方が正しいのか、幕が降りるまで、いや幕が降りても謎はそのままに残される。

コロンビーナの役割は非常に受動的であり、存在感は希薄である。**コロンビーナ**が最初に登場した際、彼女は死なのだ、と神秘家の代表に説得されて**ピエロ**は退場しようとする。そのあとを追いかけて、「あなたを見捨てないわ」と声をかけるのが彼女の戯曲中唯一のセリフである〔12〕。あとは、「あれは死だ！」（神秘家たち〔11〕）と言われれば死のように見え、「これは**コロンビーナ**だよ！」という**ピエロ**のセリフ〔11〕には**コロンビーナ**に、**ピエロ**から恋人をさらう役回りの**アルレキン**が彼女の手をとれば〔12-13〕彼女は浮気的な恋人となる。彼女自身がなにものなのかを断定する要素は戯曲中、一切与えられていない。彼女の役割はあくまで相対的なものであり、彼女を視る（認識する）者、例えば神秘家や**ピエロ**など、との関係によって変わっている。

コロンビーナの多面性は複雑かつ動的である。彼女の役割は、ただ単に他者との関係によってのみ変化しているのではない。彼女に視点を提供するものすら肩透かしを食らう。コロンビーナの変化を、彼女の役割を決定している側から再検討すれば次のようになる。

神秘家たちが待ちに待った死は、彼らの面前で（ピエロが彼女を認識することにより）コロンビーナとなってしまう。ピエロにとってのコロンビーナは、自分の婚約者であると同時に、神秘家たちとは別の意味で救いをもたらす永遠の女性、崇拜する対象である（ト書きに「興奮状態のピエロ、祈るようにひざまづく」[11]）。しかし、彼女はアルレキンによって浮気的な女として、ピエロのもとから連れ去られる。アルレキンはコロンビーナを連れ去ったものの、彼女はボール紙の人形になってしまう[14]。

このように、コロンビーナは、ある要素との相互関係によってその役割が決定されるやいなや、すばやくその世界から抜けだし、新たな世界へ移行している。コロンビーナは、視る側の意識によって、多様な姿を見せるだけではなく、彼らの認識をすり抜ける。コロンビーナは、Aでもあり、Bでもあり、同時にAでもなく、Bでもなく、どれか一つの世界の見方によって決定され得ない。コロンビーナは、そうであることによって個々の世界を成り立たせている価値観を相対化する機能をもっているのである。

しかし、コロンビーナだけが多面性をもつのではない。コロンビーナに翻弄されるピエロ、「他のすべてのピエロと同じように夢見心地でぼおとしていて青白く、髭も眉もない」[8]、「鐘をついたときの最初の音のように響きのよい喜びに溢れた声で」[11] 喋る無邪気そうなピエロもまた、幾つもの顔をもっている。

ピエロはまず第一に、先にも指摘したように、コロンビーナの中に永遠の女性を見るシンボリスト、象徴主義詩人の性格をもつ。第二にはもちろん、コロンビーナを純粹に愛する恋人の役である。この恋愛は、コロンビーナを誘惑するアルレキンとの三角関係を成している(17)。

一般に定着したイメージとして、アルレキンはピエロとコロンビーナとの恋路を邪魔をする役割であり、ピエロは恋人のコロンビーナを失う哀れな恋人という役割を担っている。つまり三者は、コロンビーナの隣

に彼女を失うことになる哀れなピエロがいて、その傍らにピエロの不幸を笑うアルレキンがいるという関係になる。

この関係式を使って『見世物小屋』のピエロたちの関係を検討してみよう。コロンビーナをアルレキンに連れ去られたピエロは、「ソリ遊びをしているアルレキンとコロンビーナの様子を彼が遠く街灯の間に立って見ていたこと、そのうちコロンビーナがボール紙となって倒れてしまったこと、それを見て笑いを押えることができなかったこと」を、舞踊会が始まる前のモノログで語っている〔14〕。ここで、互いの役割が他者との相互関係によって決定されるのだとすれば、三者の関係はコロンビーナとの相対的な関係によって決定されることになる。ということはつまり、恋人たち（コロンビーナとアルレキン）を街灯に隠れて見ているピエロが、ここでは嘲笑うアルレキンの役を演じていることになる。コロンビーナの傍らに居るアルレキンは、逆に、彼女のそばにいないピエロの役回りを埋めなければならず、ピエロとなったアルレキンは恋人を失う（コロンビーナがボール紙になってしまう）はめになる。つまりピエロとアルレキンは、コロンビーナを介して互いに役柄が入れ替わってしまい、一方が他方の影法師（двойник）となっているのである。このときのピエロのモノログでは、「私（я）」「彼（он）」という代名詞が先行し、ピエロとアルレキンは一体となって見分けがつかなくなるにいたるまで、どちらがコロンビーナと共にいたのかに言及することは巧妙に避けられている〔13-14〕。

この三角関係における役割の互換性は、三組の恋人たちの関係のなかにより明確に示されている。この三組は、いずれも、愛を語りあいながら男の分身のような影法師に脅える三角関係をなしているが、中でも二番目の組では、恋人同士の間柄も相対的に描かれている。

二番目の恋人たちについてト書きは、「先に黒い仮面をつけ、からみつく赤いマントをまとった女、その後から男、全身黒づくめでしなやか、赤い仮面をつけ、黒いマントをまとっている。動きは迅速。男、女の後を追いかけて、追い付き、追い抜いたりする」〔15〕と説明している。情熱的な恋愛の典型であろう。男と女は舞台上を互いに前になったり後になったり、抜きつ抜かれつの追いかけてっこをすることになる。四行ずつの韻文で書かれたセリフは、男からはじまり、男と女と交互に語るようになっている〔15-16〕。

動きを考慮に入れつつセリフを検討してみると、「追う・追われる」の立場が科白の上でも入れ替わっていることがわかる。最初の男のセリフ「僕をほうっといてくれ！ 苦しめないでくれ、追いかけてないでくれ！」の部分では男が追われる立場であるが、その後の女のセリフ「私についていらっしゃい！ 追いついてごらんなさい！」では、男が女を追いかけるようになっている。追われる立場の男は女を疎んじているが、追う立場となると、女を非難しながらも積極的に相手を追いかけている。

女性のほうは、立場の変化によって性格までもがはっきりと変わってしまっている。男の最初のセリフ、「暗い運命なぞ僕に予言しないでくれ！」では男が追われていることから、悪い運命を語るのは追うほうの女である。追う立場の女は男にまとりついて破滅へと導く女であり、追われる時には輝かしき勝利へ男を導く。ここでは位置の変化が視点の変化をもたらしている。特に女の三番目のセリフでは、「私は自由な女！ 我が道は勝利へとつづく！／ 私についていらっしゃい、我が導くほうへ！」という言葉に続いて「ああ、あなたは火の跡を行き、／ そして私と一緒に悪夢へと行くのね！」とあるので、ひと塊のセリフの中で「追う・追われる」の立場が逆転していることがわかる。

ここでは女性を脅えさせる影の存在が「彼の分身（двойник）」であることがはっきりと言及されている〔16〕。あとに続くト書きには、「二人が退場するあとを追って、うり二つの影が踊っている人々の中から現われたようにみえる（Кажется）」〔16〕とあるが、影は分身の存在を視覚的に象徴しているのであって、実質的には、二重の人格を演じる男が自ら影法師の役割をも演じている。そして彼の人格の変化に応じて女も変化している。

三組目の邪魔をするのは道化である。道化といえば「リア王」の道化などがあまりにも有名だが、主人の気づかない姿をうつしだす鏡のような働きをするという意味から、ここでもまた影的存在である（18）。

このようにピエロやアルレキン、そして恋人たちの役割は、コロンビーナとの関係において相対的に決定されている。彼らの役割は、任意の視点によって意味づけられており、したがって、視る立場（視点）が変われば、見えるもの＝視られるものも変わってしまう。前述したように、ピエロの目にはコロンビーナであるものが、**神秘家たち**にとっては死であり、さらには「ボール紙の人形」に変わってしまう。なにひとつとっ

でも絶対的真理というものはなく、すべて他者との関係において相対的に決定され、恒常的に変動し続ける登場人物間の関係にしたがって、イメージも変わり続けているのである。

Ⅲ 相対化する機能としての風刺

これまでの多くの研究家は、神秘家に対する風刺ばかりを『見世物小屋』のテーマとして重視し、『見世物小屋』は、作者ブロークの意図も含めて、象徴主義を揶揄し、否定するものとして扱ってきた(19)。もちろん風刺の技法が神秘家たちの権威を引き摺り下ろす効果をもっていることは否定できない。しかし、神秘家を愚弄するだけがこの戯曲の主眼ではない。そうでなければ相対化の網の目をこれほど巧妙に仕掛ける必要はないだろう。

メーテルリンクなどによるそれまでの象徴主義的な戯曲とブローク作品とは、前者がひとつのモノローグであるのに対し、後者は複数の異なる思想を担うモノローグの複合体であるという点で大きく異なっている。前者ではひとつのテーマ（『タンタジールの死』ならば忍び寄る「死」への恐怖であり、『聖女ベアトリーチェ』ならば神の奇跡と愛(20)）を複数の登場人物に割り振って、ひとつの変奏曲を奏でているのに例えられる。それに対して『見世物小屋』では登場人物それぞれが独立した主体であり、相対立する内容の主張を異なる旋律にのせて、それでいて全体にある種のハーモニーが生まれるポリフォニックな（但し本論中でも指摘したように異なる意識間に交流や対話は起こらない）構成になっている。

ブロークは序文で次のように主張している。

（これら抒情詩的戯曲には）心の苦しみ（переживание）や、疑念、情念、（……）が劇の形をとって提示されているだけである。思想的、道徳的、その他に結論は一切出されていない(21)。

ブロークによれば、抒情詩（лирика）は感性を鋭敏にしたり、問題を解きほぐしたりする一方で、ただ問題を羅列するにとどまらず、読者や観客の内面において議論を起こさせようとする仕掛けである。このよう

な抒情詩をめぐる作者の態度は、確かに真理を示そう（教えよう）とするそれまでの象徴主義演劇への鋭いアンチ・テーゼとなっている（22。

しかし、韻文（モノローグ）が芝居全体の雰囲気を決定的にしていること、音楽的な構成であることなど象徴主義演劇の要素を色濃く残しており、「滑るように踊っている」「袖をはためかせているピエロ」（23など動きを意識的に制約する演出もまた、それを意識したものであった（24。つまり象徴主義演劇をパロディー化する要素を多々含んでいるとはいえ、この戯曲自体も、K.ルドニツキイが指摘しているように、「象徴主義演劇」（25なのである。T.ウエストファーレンによれば、V.ソロヴィヨフの象徴主義的戯曲『白い抒情詩（Белая лирика）』においても、三組の恋人たちを風刺することを通して、硬直化した象徴主義の再生が試みられているという。ウエストファーレンはさらに、「ブロークは、『見世物小屋』に登場する三組の恋人たちを『白の抒情詩』に登場するロマン主義的な愛、情熱的な炎と冷笑的な水に例えられる愛、古風な愛の三つの類型とパラレルに描いている」と論じている（26。

芝居の幕開き、登場から**神秘家**たちの風刺的扱いが続くので特に神秘主義や象徴主義に対する風刺性が注目されるのであろうが、ここで注意したいのは劇中において嘲笑されているのは**神秘家**たちだけに留まらない、ということである。虚構の世界に生きるものたちを批判し、「現実」を志向したアルレキンもまた、紙でできた作り物の窓を突き破って頭から先にまっ逆さまに落ちなければならなかった〔19〕。ロマンティックな恋人たちも歪められた形でパロディー化されているし、ピエロやアルレキンといった大衆娯楽演劇のキャラクターも、その出自からして、やはりある程度おとしめられた地位に甘んじている。

ここで『見世物小屋』において風刺が嘲笑や引き下げ以外のどのような効果を戯曲にもたらしているのかを検討するために、風刺がどのように現われているのか、具体的に取り上げてみたい。

舞台の仕掛けとして明確に風刺が現われるのは、ボール紙でできた衣裳であろう。この神秘家の衣裳の仕掛けを立案したのはメイエルホリドだが、ブロークのト書き（「フロックコートの袖がだらりと垂れて手首を隠してしまい、まるで手が無いかのように見える。頭を衿の中に引っ込める。まるで椅子の上には中身の空っぽのフロックコートが掛かって

いるかのよう」〔13〕）を非常に効果的に具体化したものである。自然主義演劇の本物らしい衣裳に慣れた目には、いかにもつくりものであることを主張しさえするボール紙は、当然奇異に見え、**神秘家**の權威を失墜させるのにはこれだけでも充分であっただろう。子供のままごとのような紙や木でできた小道具を持たされた恋人たちも、語る言葉が時代がかって莊嚴であればあるほど、ばかばかしさが助長される。さらに道化が滑稽な仕草で恋人たちを愚弄する。あかんべえをしたり、流れる血が実はこけもものジュースでできた血糊なのだと種明かししながら倒れたり、死ぬ真似をしたかと思うとすぐ、飛び起きて駆け去ったり〔18〕する。このようにめまぐるしく芝居（虚構）の仕掛けが暴露されることによって、愛の物語というストーリー自体が愚弄され、なにが本当なのかはあいまいにされてしまう。

仕掛けの暴露とともにパロディーも『見世物小屋』の風刺の重要な要素である。

神秘家たちが死を待っている場面では、音節が少なく、アクセントが強調されるような単語が使われた短文のセリフ同士が韻をふんでいる。セリフの刻むリズムに醸しだされる嚴かさや恐れの雰意気は、『タンタジールの死』をはじめとする象徴主義的戯曲のパロディー化である（27）。また**神秘家**は象徴主義詩人を体現するピエロに対して、あれはコロンビーナではなくて死なのだと忠告する。この**神秘家**は、自分こそが世界のすべてを理解しているかのような尊大な態度を取っているが、よりによってシンボリストその人（象徴主義詩人ピエロ）に忠告することで、その実なにもわかっていないのだ、という矛盾を自ら暴露してしまっている。**神秘家**の威嚴は、スタイルの面からも、セリフの内容からも引き下げられ、相対化される。

また、あるひとつのものをめぐってパロディー化が繰り返されると、何度も繰り返すずらされて、あいまいになっていく。三組の恋人たちは、作者が語るメロドラマ〔13〕を繰り返しパロディーするものとして、劇中劇に組み込まれている。恋人たちが教会のドームの下で顔を上に向けている一組目ではロマン主義的恋愛が類型化（28）され、まだ作者の理想的な形との関連を暗示しているが、二組目ではすっかり抽象化されてしまう。そしてともに影に脅え、愛を語り切れないうまま退場する。三組目になると、もはや二人の恋人を演じている役者の、どこからどこまでが

芝居の科白で、どこまでが地の科白なのかが不明である。例えば次のように会話が始まる。

男「あなたは私たちが演じているお芝居をわかっていますか、そう悪くない役を？」

女「役を」

男「いいですか？ 仮面が、私たちの今日の出会いを素晴らしいものにしたのですよ」

女「素晴らしい」

男「あなた、それじゃあ私のことを信じていますか？ おお、今日のあなたは美しい、常よりも」

女「常よりも」

男「あなたはこれまでになにが起きたのか、これからどうなるのかを知っています。ここに書かれた円の意味をわかっているのです。」

女「円の」

男「おお、あなたの言葉はなんと魅惑的なのだろう！ 我が魂の謎を解くものよ！あなたの言葉はなんとたくさんのことを語っているだろうか、我が心に！」

女「心に」 [17]

（注：原文では男のセリフが特に倒置されているわけではないが、女のエコーがわかるように訳出した）

男のセリフは混乱していて、俳優の地と役との境があいまいになってしまっている。女は男の語末を、セリフであるかないかにかかわらず、機械的に繰り返し、エコーを「演じて」いるのか、ぼおっとしているだけなのか、わからない。

一方で芝居の仕掛けが徹底的に暴露されることで、恋人同士の会話は舞台上の虚構であることが明らかである。道化が純愛劇を最終的に愚弄する。

いずれにせよ作者の目指すメロドラマの重点は「障害を克服した恋人たちが最後には結ばれる」 [13] というところにあるのに、各組とも邪魔者によって退場を余儀なくされ、愛の物語は歪められた上、次第に矮

小化されている。

特に三組目のカップルにおいて、セリフは大時代的であるのに衣裳はままごとのようである。ここでは、対極にある二つの性質が、それぞれ極端に拡大された上で意識的に結び付けられている。この他にも極端な状況の組み合わせによって、戯曲中の至る所に観客にとって思いがけない落差が仕掛けられている。例えば、ピエロに向かってピエロの精神の弱さを偉そうに説く神秘家〔12〕が、いざ死が訪れたときにはおびえてしまっていた〔11-12〕というギャップや、ひどい剣幕で自分の著作権を主張する作家の権威と舞台からつまみ出される作者の情けなさなどが誇張され、グロテスクに描かれている。

ここでいう「グロテスク」とは、奇怪さではなく、「観客を、いま理解したばかりの段階からまったく予期しない別の段階へ連れさる」（29 効果のことである。観客に不意打ちをくらわせて驚かすことにより、驚き、不快感、意外さを与え、観客に考えるきっかけを与えるのである。舞台上へ飛びだしてきた作者が引っ張り込まれることの滑稽さがグロテスクなのではなく、彼が道化的存在に落としめられることによって、作者は敬われるべきだ、といった常識が裏切られることがグロテスクなのであり、舞台上の出来事は舞台の中だけで完結していると思っていた観客の常識が、舞台の外の力を暗示することによって裏切られることがグロテスクなのである。

神秘家たちの紙でできた衣裳や、破ける窓など、戯曲の全編に仕掛けられている芝居の仕掛けの暴露や、芝居が虚構であることへの言及は、芝居の中にまで日常的な自然さを無意識に求める観客の感性が裏切られる、という関係において「グロテスク」なのである。

風刺も、ただ対象を嘲笑する効果が生まれることを期待されているだけなのではなく、観客を動揺させ、観客の持つ硬直した概念を異化し、相対化するための一手段だと考えたほうが戯曲の本質により近づけるだろう。風刺によってこれまでの硬直した考え方やイメージを揺り動かすことによって観客のイマジネーションを柔軟にする。風刺もグロテスクも、観客の意識を挑発し、動的にする機能を担っているのである。

このように観客に対して直接働きかけていくような芝居は、当時としては特異なものであった。『見世物小屋』までの象徴主義演劇において

も、自然主義の舞台と同様、スタニスラフスキイのいう「第四の壁」が厳然と存在していた。舞台を観客席という通常の世界から切り離すために、象徴主義演劇にとっても「額縁舞台は見えない壁で仕切られている」という考え方が好都合であった(30)。その「第四の壁」のシステムが『見世物小屋』では否定されてしまっている。

『見世物小屋』では、芝居が進行している最中に、作者を名乗る人物が舞台から観客に直接話しかける。ここでは舞台と観客席の仕切りがなくなっている。作者という、本来は表に出てこない、しかも芝居の虚構外にある実世界の存在が入り込み、観客の意識は現実に戻される。その上、作者は自分の権利が犯されていることを訴えて観客に直接助けを求めてくる。見えない壁に隔てられた世界の出来事を一心に眺めていた観客は、問題が急に自分の方に振り掛かってきて困惑させられる。観客は今起きている騒動（芝居）の中に突然引きずり込まれ、しかも舞台の上の世界は真実正しいことであるという常識を覆されてしまうのである。

スタニスラフスキイは俳優自身が舞台上で役の人生を生き直すこと（переживание）を求めた。この方法では、なにを感じたのか、如何に生きるべきか、という劇中で生まれる問いに対する回答が舞台上において与えられてしまっていることになる(31)。ブロークは、ロシアにおける文学の役割を評して、「ロシア人は常に人生の道を指し示してくれることを文学に求めている」(32)と書いている。この「文学」という言葉を「演劇」と言い換えることができるだろう。観客はその回答を読み取っているにすぎない。しかし、ブロークが『見世物小屋』で試み、メイエルホリドが後に理論化し、発展させていったグロテスクの手法は、演劇が人生の答えをただ与えるためにあるのではないことを示した。そして、日常に埋もれている問題を掘り起こし、誇張した、グロテスクな表現によって観客の感性を揺り起こし、問題に対処する土壌を作りだすことを可能にしたのである。グロテスクによって観客は次々と期待を裏切られ、緊張を強いられ、舞台に立ち現われる虚構世界からの攻撃に晒される。幕切れには独り残ったピエロが駄目押しのよう観客に直接問いかける。「私は悲しいのに、あなたにはおかしいのですか？」[20]。『見世物小屋』は、観客自身が、舞台上で展開される、日常とは異質な人生を体験すること（переживание）が期待された、精神的にも動的な

芝居なのである。

リアルな芝居を書いたと主張する作者に対する風刺にしても、自然主義演劇という権威化された対象を批判する、という受動的な行為のためだけに風刺が機能しているのではない。『見世物小屋』のように演劇独自の法則に基づいたグロテスクな演劇の手法が可能であることを、自然主義を誇張して対照させることによって、まさにグロテスクに提示しているのである。

IV 重層化される虚構

芝居の間中、次々とグロテスクな関係が繰り広げられ、そのグロテスクが生み出す違和感によって、観客は、期待を裏切られ続けることになる。戯曲中に与えられるすべての要素は、絶対的な意味を付与されることを一切拒否し、徹底的に際限なく相対化され、それが虚構でしかないことが暴露されるや、またすぐに、暴露さえもが、新たな虚構にすぎないことが明らかにされていく。

つまり、『見世物小屋』の舞台では常に劇中劇が演じられているのである。芝居の任意の場面は、必ず別の虚構世界の中で演じられている、または物語られている、という仕組みになっている。

劇中劇が作中に組み込まれている芝居として最も有名なのは、『ハムレット』であろう。義父の父王殺しを疑うハムレットは、旅役者に殺しの場面を再現して演じさせ、義父に見せる。このように劇中劇とは、劇中で芝居が演じられることである。『見世物小屋』という戯曲では、開演から幕が下りるまでの芝居全部が一種の劇中劇であるといえるだろう。作者は、はじめて飛び出してきたときに「私は見世物小屋のために台本を書いたんじゃないんです」[11]と言う。つまり、『見世物小屋』という題名はこれから演じられる芝居のテーマを象徴するのではなく、戯曲の手法だということが明かされる。

例えば『聖女ベアトリーチェ』や『タンタジールの死』などの戯曲は、ベアトリーチェの身に起きた物語であったり、タンタジールが死んでしまうことをめぐる物語であって、戯曲の題名はそのままドラマのテーマを象徴している。ところが『見世物小屋』では、幕が開くと、舞台上には「見世物小屋」そのものが舞台装置として出現してしまう。観客はそ

こでいきなり題名と芝居内容のグロテスクな謎めいた関係に異和感を感じさせられる。これから見せられるのは“「見世物小屋」について”の芝居ではない。舞台上で、いわば見世物小屋の仕組そのものが演じられていて、観客は、ブロークの芝居の観客であると同時に、小屋の見世物芝居を見る観客でもあり、二重の役を担わされている。芝居の虚構世界は、観客席にまで広がり、観客までもが劇中に取り込まれてしまっている。つまり、観客の方が「見世物小屋」そのものに放りこまれてしまったのだ、ということを、『見世物小屋』という題名は意味している。メイルホリドは小舞台の照明装置の仕掛けが丸見えになるようにして、さらにそれを強調した。

芝居全体が劇中劇のスタイルを取っているので、ピエロが語るモノローグも、三組の恋人たちのエピソードも、劇中劇（小舞台上の仮面舞踏会）のなかでさらに演じられる劇中劇ということになり、虚構は幾重にも仕組まれている。

もう一度ピエロとコロンビーナとアルレキンのエピソードに戻ってみれば、「そり遊びにいったコロンビーナがボール紙になってしまった」こと、「アルレキンとピエロと二人でボール紙となった彼女を笑い、そして慰めあった」ことが語られるのは、芝居中盤で仮面舞踏会が始まる時と、芝居の終わりに舞台の幕が降りてしまった後で、ピエロひとりが残された時との二回である。どちらもピエロのモノローグという形で語られている。ということは、エピソードの要ともいべきコロンビーナの変容は、舞台上では起こらず、ピエロの語りだけによって舞台に導入されていることになる。

舞踏会はアルレキンが窓をつき破って終わりを告げる。破け目から見えるのは空っぽの空間である。芝居の最後では舞台装置もはぎ取られた裸の舞台が残り、幕が下ろされる。入れ子細工のように幾重にも組まれた虚構世界の中で最後に残るのは文字どおりピエロただ一人である。ピエロははたして純真で哀れなピエロなのだろうか、という疑問が湧いてくる。舞台上で起きたことは、実は全部ピエロの語る物語（作り話）のようにも思われる。

ピエロが騙されているのか、ピエロの繰り言に観客が騙されているのか、すべてはあいまいなまま残されている。

どこまでが神秘家たちの持ち込んだ世界なのか、作者の書いたハッピーエンドのメロラマに介入し、歪曲してしまうのは誰なのか、それとも結局のところすべてはピエロの夢の中なのか、演じられるすべてが芝居が進行するにしたがってずらされ、あいまいになっている。目の前に「在る」見世物小屋は引き揚げられてしまう舞台装置でしかない。かといって、虚構をすべて否定すれば真実が現われる、というわけでもない。アルレキンは、「外（現実）はもう春であることをこの（芝居の中の）人々は理解することもできず、ここではだれも愛することもできない、ここでは悲しい夢の中に生きている」〔18〕（注：括弧内の注は筆者）と言って、劇中人物たちが舞台設定として冬を装っていることを批判し、芝居の仕掛け（約束事）を暴露し、舞台上の空想の産物（иллюзия）を批判するが、彼が現実へ逃げ出すために飛び込んだ「窓」は、背景に描かれた絵にすぎない。

A. フョードロフは、劇作家としてのブロークを論じた著書の中で、「紙の破れ目から輝かしい空だけが見える」〔19〕というト書きを手掛かりに、「破れた窓の外には生きた（つまり本物の）非演劇的世界がある」（33と述べているが、アルレキンが破った「窓」からは照明をあてた背景幕が見えるだけであり、舞台上の見世物小屋の中を支配していた虚構性が破られたところで、その外は舞台全体を支配する約束事に律せられた虚構世界にすぎない。さらに、ブロークがこの戯曲をはじめて発表したのが1月、メイエルホリドが初演したのが12月、という「劇場の外の冬」という現実を重ねあわせれば、アルレキンの発する「春」という言葉さえも、虚構の一つに過ぎないのだ、ということもできるだろう。

芝居の登場人物であるアルレキンが芝居の約束事から抜けだすことはできない。演劇的世界は、現実世界と交わることのない、自律した存在なのである。アルレキンが飛びだした後の破けた紙の裂け目から死が現われ、ピエロがそれに声をかけると死からコロンビーナに変身する。観客が今度こそ本当に死からコロンビーナに戻ったのだ、とハッピーエンドを期待するまもなく、おせっかいな作者が飛びだしてきて、コロンビーナとピエロの手を結びあわせようとすれば、コロンビーナはボール紙となっていくってしまう。けれども先に述べたように、この「ボール紙の世界」もまた、幕切れのピエロが語る虚構に内包されたものでしか

ない。

また作者は、舞台に飛びだし、進行していることに対して思い切り抗議した後、ふと自分が場違いなところに出てしまっていることに気がつき、恥ずかしくなって引っ込む[11]。彼は「自分の戯曲を駄目にした」と舞台上で非難することによって、皮肉にも自分が誰よりも一層芝居を壊す結果を招いている。と同時に、幕がいったん開けば、止めさせようと飛び込んだ作者でさえ、逆に芝居の一部に取り込まれてしまう。芝居が上演されている間はあらゆる、ものが芝居の虚構に取り込まれてしまうのである。全てがことごとく歪められ、すりかえられていく舞台上において、虚構であることが唯一の絶対的存在である。

本論で最初に指摘したように、芝居の最初からピエロの世界、神秘家の世界、作者の世界という個々に異なる虚構が同時に小屋の舞台にのっていて、幾つもの芝居の筋がからみあっている。そしてそれらの世界が芝居の進行にしたがって目まぐるしく入れ替わる。どれが本当の目指す芝居なのか、どういう物語展開をしているのか、簡単にはわからない。それぞれのエピソードが互いに関連しているのか、それともまったく独立しているのか、はたしてこの虚構世界を支配しているのは作者なのか、作者を舞台の袖に引っ張り戻す見えない力なのか。次から次へとイメージをずらし、相対化し、あいまいにすることによって観客を迷路の中に放り込む。舞台上の虚構は、万華鏡のように姿（状況）を変える。観客は自力で考え、迷路の出口へ通じる答えを見つけなければならない。

無数の虚構が重ねあわさり、間断なく多様な状況が観客に突きつけられる。観客は瞬時の判断を求められ、しかし、その判断はすぐにまたグロテスクに否定される。多重化された虚構もまた、観客にある事象を多面的に考察することを体験させる(переживание)機能を担っているのである。

V 象徴主義を無力化する装置としての『見世物小屋』

「カーニヴァル・グロテスクとブロークの『見世物小屋 (The Puppet Show) 』」という論文(34で、T.ウエストファーレンは、バフチンのカーニヴァル論に従って『見世物小屋』の特徴を詳細に検討している。ウ

エストファーレンが指摘しているように、『見世物小屋』におけるカーニバルやその他の民衆芸能の影響はもちろん大きい。それは道具立てとしてだけではなく、戯曲の構造にも大きな影響を与えている(35)。

「死と再生」は『見世物小屋』が書かれた当時見世物でよく使われた手段であるし(36死んだものが生き返る(『見世物小屋』の場合ではピエロやコロンビーナ))という自然に反した意外さがグロテスクさを生み、虚構性を高めている。

しかし、『見世物小屋』にみられるカーニバル的な要素は、カーニバルというよりも、「変質しながら大衆娯楽として見世物に残った」(37ものといったほうがより正確かもしれない。それらは、ブロークによってあくまで象徴主義風にリメイクされている。これまで述べたように、『見世物小屋』は大部分が詩で書かれたモノローグで構成され、登場人物間の対話がほとんどなく、作品には、「笑い」や「陽気さ」(38などの言葉に象徴されるカーニバル的な猥雑さも、カーニバルのもたらす効果のうち最も主軸となる解放感、新たなものに生まれ変わる力といったものも、感じられない(39)。

確かにカーニバル論は『見世物小屋』を分析する上で非常に魅力的な方法であるが、カーニバルに期待される「解放感」や「再生」といった主要な効果が失われてしまっている以上、ウェストファーレンのように、この戯曲をカーニバルそのものとして解釈してしまうのには疑問が残る。

なによりも、再生されるはずの世界は、すでにみたように、芝居が進むにしたがって徹底的に相対化され、あいまいで不確定な存在になっていく。そして最後には全てが解体され、夢と消えてしまう(ピエロが独りで笛を吹く幕切れ)。

象徴主義は絶対的真理を認めてこそ説得力・効力をもつ。あらゆるものをどこまでも相対化する『見世物小屋』は、硬直化し、権威的になっていた象徴主義の権威を引き摺り下ろすことに留まらず、絶対善なるものを志向する象徴主義そのものを相対化してしまう仕掛けを内包していたのだといえよう。

ブローク自身は、『見世物小屋』に民衆芸能の手法を取り入れ、教条的な神秘主義と化してしまった象徴主義の権威を嘲笑し、格下げするこ

とによって象徴主義を再生することを考えていたようである。

ブロークが『見世物小屋』の上演に際してメイエルホリドに送った手紙の中に、次のような一節がある。

「あらゆる種類の見世物小屋は、もちろん私のも含めてですが、死体のような生気のなさに風穴を開けようとするものです。……実体なるものはだまされ、ばかにされ、無力化され、従順になる。この意味において《私は世界を受け入れる》のです。……道化や見世物師に抱擁されることによって、古い世界は良くなり、若返り、その目は限りなく澄むのです」(40)

しかし、戯曲『見世物小屋』は、ブローク自身の意図を越えて象徴主義を結果的に無力化、解体する装置であった。そしてそのために、戯曲『見世物小屋』は、演劇が象徴主義から離れていく転換点となったのである。

注

ブロークの著作に関しては、

Александр Блок, *Собрание сочинений в 6 т.* Л., Т.3, 1981; Т.4, 1981; Т.5, 1982; Т.6, 1983, を使用。() 内のローマ数字 が巻数、アラビア数字がページ数を表わす。戯曲『見世物小屋』からの引用は第Ⅲ巻を使用。本文中では[] 内にページ数のみを記した。

К. Л. Рудницкийの著作に関しては以下のように略す。

Рудницкий, Мейерхольд. - К. Л. Рудницкий, *Режиссер Мейерхольд*, М., 1968.

Рудницкий, 1897-1907. - К. Л. Рудницкий, *Русское режиссерское искусство 1897-1907*, М., 1989.

1 З. Г. Минц, "В «художественном поле» Балаганчика", в кн.: *Semiotics and the History of Culture, In Honor of Juri Lotman, Studies in Russian, UCLA, Slavic Studies*, vol.17. p.401.

2 幕が上がってからここまでの仕組みはメイエルホリドの発案。ブロークの脚注は次の通り。幕開き「ごく普通の部屋の舞台装置、三方が壁に囲まれ、ドアと窓がある。照明の当たったテーブルに男女の神秘家が緊張した面持ちですわっている。フロックコートや流行の衣服を着ている」[10]。

また女性の登場や退場に神秘家達が恐怖し、がっかりする様子は「神秘家達、椅子の背にもたれ掛かる。足ががくがくしたり、手がおかしな動きをしているものもいる」[11]。「皆死んだように椅子にぶらさがったようになる。フロックコートの袖がだらりと垂れて手首を隠してしまい、まるで手が無いかのように見える。頭を衿の中に引っ込める。まるで椅子の上には中身の空っぽのフロックコートが掛かっているかのよう」[13]。

3 柱に縛りつけるのはメイエルホリドの演出。脚注では舞台袖に引き戻されるだけである。

4 *Встречи с Мейерхольдом*. М., 1967. с.41.

5 А. Блок, «Балаганчик» [Ⅲ,8-20] / Вс. Э. Мейерхольд, *Статьи, письма, беседы*, т.1, М., 1968, с.250./ В. П. Веригина, *Воспоминания об Александре Блоке*, в кн.: *Александр Блок в воспоминаниях современников в 2 т.*(Сост. Вл. Орлов), М., 1980. Т.1. с.424-6./ Рудницкий, Мейерхольд., с.91-93./ エドワード・ブローン『メイエルホリドの全体像』浦雅春訳、晶文社、1980年、72-76頁をもとに概要を再構成。メイエルホリドの演出は数箇所の変更(注で指摘したもの)を除いてほとんど原作通り。

6 Предисловие < К сборнику «Лирические драмы» > [Ⅲ,384]

7 З. Г. Минц, *Указ. соч.*, с.401-407.を参照のこと。

8 Н. Волков, *Указ. соч.*, с.280-281./ブローン、前掲書、77-78頁。

9 ユーゴー作『エルナニ』の初演は1830年。(田之倉稔著『ピエロの誕生』朝日選書、1986年、110頁参照) Волковは『見世物小屋』の初演を『エルナニ』に例えている。(Н. Волков, *Мейерхольд*, В 2 т., 1929, Т.1, с.280.)

10 ジャリ作『ユビュ王』

11 Письмо к А. В. Гишпиусу, 20 января 1907. [Ⅵ,111] /ブローン、前掲書、78頁。() 内の注は筆者

12 см. Рудницкий, 1897-1907., с.338.

13 см. А. Белый, *Обломки миров*. (О «Лирических драмах» А. Блока). *Весы*, 1908, №5, май.

14 Письмо к Вс. Э. Мейерхольду, 6 августа 1907. [Ⅵ,117]

15 Мейерхольд, *Указ. соч.*, с.103.

16 Рудницкий, 1897-1907., с.341.

17 ピエロが生みだされたフランスで1881年に出版されたJ.K.ユイスマンス作『懷疑的ピエロ』は、粗筋に『見世物小屋』と共通するものがある。「花嫁衣裳を着た広告用の人形が人間になり、ピエロが彼女を誘惑するが、彼のダンディな友人に女が飛びつくピエロは女を刺し殺す。友人が退場すると人形は再び立ちあがり、ピエロが求愛しても応じない。ピエロは笑いながら火をつけ、炎の中からボール紙の人形を抱えて出てくる」(田之倉稔、前掲書、226-233頁)。またピエロ、アルカンとコロンビーヌの三角関係が19世紀後半から定着してきたことについては同書及びフランシス・ハスケル「悲しき道化」土岐恒二訳、『ユリイカ』1973年6月号、119-134頁／ブロークが民衆演劇と親しんでいたことについては 3. Г. Минц, Указ. соч., с.401.等。

18 シェイクスピア全集7、筑摩書房、1967年、180頁。

19 Рудницкий, 1897-1907., с.338./ А. В. Федоров, Указ. соч., с.57./ ブローン、前掲書、78頁など。

20 メーテルリンク全集4、鷺尾浩訳、冬夏社、大正九年。

21 Предисловие〈К сборнику《Лирические драмы》〉[III,384]

22 演出の面でも、メイエルホリドは、それまで彼が様式演劇(=ここでは象徴主義演劇のこと)の特質として固執していた絵画的な、浮彫り細工のような舞台構成を止め、舞台の奥行を広く使うなど、『見世物小屋』は、メイエルホリドの演出手法に転機をもたらした。Н. Волков, Указ. соч., с.277-278. Мейерхольд, Указ. соч., с.103-143.を参照。

23 Мейерхольд, Указ. соч., с.250.

24 Н. Волков, Указ. соч., с.277.

25 Рудницкий, Мейерхольд. с.90./ Рудницкий, 1879-1907., с.340.

26 T. C. Westphalen, "The Ongoing Influence of V. S. Solov'ev on A. A. Blok: The Particular Case of *Belaja Lilija* and *Balagancik*," *Slavic and East European Journal*, Vol.36, No.4(1992), pp.435-451.

27 フョードロフは他にペールイやブリューソフの戯曲との類似点を挙げている。см. А. В. Федоров, Указ. соч., с.57-61.

28 T. C. Westphalen, *op. cit.*, p.440.

29 Вс. Мейерхольд, Указ. соч., с.227.

30 Рудницкий, Мейерхольд., с.90.

31 スタニスラフスキは演出家及び俳優が芝居を通して諸問題に対する回答を明らかにすることが重要だと考えていた。Пол ред. И. Виноградской, *Станиславский репетирует*, М., 1987, с.7-8.

32 Предисловие〈К сборнику《Лирические драмы》〉[III,383]

33 А. В. Федоров, Указ. соч., с.63.

34 T. C. Westphalen, "The Carnival-grotesque and Blok's *The Puppet Show*," *Slavic Review* 52, No.1 (Spring 1993).

35 Письмо к Вс. Э. Мейерхольду, 22 декабря 1906. [VI,108]

36 З. Г. Минц, Указ. соч., с.401.

37 М. Бфачин『ドストエフスキ論』新谷敬三郎訳、昭和49年、191頁。

38 例えばミハイル・Бфачин『フランソワ・ラブレーの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』川端香男里訳、せりか書房、1973年、41頁。

39 リベッリーノは次のように述べている。「ブロークが『見世物小屋』において、ペテルブルクの縁日の道化芝居を頭に置いていたのは確かである。が、彼の筆にかかると、これらの見世物に溢れている喜びは痛ましい皮肉に変わってしまう。」А. Рибеллино『Маяковский и Россия. Авангард драмы』小平武訳、河出書房新社、1971年、65頁。

40 Письмо к Вс. Э. Мейерхольду, 22 декабря 1906. [VI,108]