

メイエルホリド演出『森林』(1924年)について

—演劇におけるアトラクションのモンタージュ—

楯 岡 求 美

演劇における革命を推進した演出家メイエルホリドが、A. オストロフスキイ原作の『森林』を上演したのは1924年1月のことである。本稿では、彼の演出に応用されたサーカスやモンタージュの手法を具体的に考察し、演出の意図が人間関係の固定的な政治的図式化ではなく、演劇性の徹底と人間関係の動的なモデル化であったことを明らかにしたい。

I. メイエルホリド演出『森林』の構成

舞台には幕がなく、絵画的な背景もない。舞台の左半分にはつり橋があり、右半分に小さな鳩小屋がある。右手舞台手前には「地主グルムィシュスカヤのペニキ（Пеньки）屋敷」と表示されたアーチがついていた。舞台中央には回転ぶらんこ用の高い棒があり、その棒と鳩小屋とに縄を渡して洗濯ものを干せるようになっている。つり橋は左手舞台奥の上層から始まり、ゆるやかな螺旋状の弧を描きながら右手のアーチへ続く道のようにのびていた。場面に応じてシーソーが一度持ち込まれる以外、この他に装置は特になく、椅子やテーブルといった日用品が必要に応じて運び込まれ、使われる。場面転換も照明を半暗転にして行ったため、客席からすべて見えた。

女地主グルムィシュスカヤのもとで暮らす遠縁の貧しい娘アクシューシャが女地主の身勝手を逃れて恋人と結ばれたいと願っているところに、悲劇役者と喜劇役者が旅の途中に訪れるところから『森林』の物語は始まる。この悲劇役者は女地主の甥であるが、叔母を心配させないようにと退役軍人の主従のふりをしている。この主従（実は旅役者たち）が森林売買のトラブルや、娘と恋人、女地主とその友人の息子で屋敷に居候する若い男ブラーノフとの関係など、屋敷で展開される事件に割り込んで、解決しようとする。メイエルホリドはオストロフスキイの五幕の戯曲を33のエピソードに分割し、休憩をふたつ入れた三部構成にしている。各エピソードが演じられる前にメイエルホリドがつけた小題がスクリーンに投影されるなど、エピソードはのちに述べるように閉じた

構造をもつ自律性が強調されており、また、演じられる順番も原作の筋立てに関係なく互いに最も効果的なコントラストをなすよう、新たに組み直された。

メイエルホリドは『森林』のセリフを書き換えてはいないが、身振りや効果音などによって、原作とは異なる登場人物の性格の読み換えを行った。もっとも変化が大きく、またその変化が劇全体の変質に大きく関わったのは女地主のもとで暮らす貧しい娘、アクシューシャである。原作のアクシューシャは女地主の勝手に屈しないものの、涙もろく、その行動はあくまで受動的で無力であった。メイエルホリドは彼女に意志の強さと積極的な性格を付与し、この変化が、先取りしていえば、劇の構造にダイナミズムを与えている。また演劇としての完成度を高めるため、戯曲に多く含まれている説明的なモノローグを演劇性を疎外する文学的な言語としてできる限り排除している。

以下、演出における演劇的な表現の追及をサーカス性およびモンタージュ手法の応用の二点を中心に考察をすすめる。

II. 演劇のサーカス化

馬鹿げて見えるほど体を締めつける女地主の乗馬服や、相槌を打つ代わりに笑い声を立てたり、握手する度に相手がそのあまりの痛さに叫びたりしゃがみこむ（エピソード6：以下（Э. 6）と表記⁽¹⁾）、といったサーカス・クラウンがよく使うコミカルで誇張した表現を繰り返すことによって登場人物が性格づけされており、メイエルホリドは劇全体を徹底的にサーカス的な動きやリズムで統一している。

とりわけ劇中で重要な役割を担っている二人の旅役者たちがクラウンとオーギュストというサーカスに登場する一組の道化の関係を保っていることが、メイエルホリドの『森林』演出におけるサーカス様式の応用を特徴づけている。田舎役者ながら『ハムレット』の有名な独白を吟じる「芸術家らしい、ロマンチスト風に見えた」⁽²⁾悲劇役者と、着古したズボンに破れたシャツをまとして舞台中を走り回る喜劇役者の関係は、粋な身なりや方言を使いながらも基本的には規範的な喋りをする優雅なクラウンに対し、だぶついた服装にふざけた仕草や突発的な叫び声に特徴づけられるオーギュストの関係そのもの⁽³⁾である。

エイゼンシュテインがこの前年に演出した、オストロフスキイの戯曲を原作とする『賢人』においても、サーカスとモンタージュの手法が応用されていたが、ストーリーは再三中断され、物語とはまったく関係のないサーカス・クラウンの演技にとってかわられ、劇全体の構成を考えるというよりも、「題名

と表面的な筋立てが、焦眉の政治的テーマに対するアジテーションや風刺の口実として利用されて」⁽⁴⁾いた状態であった。

これに対し、メイエルホリドの『森林』では、クラウンとオーギュストが、部分的に芝居に乱入したり、挿入されたり引用されたりしているというのではなく、劇中の事件を激化する触媒として機能しているため、劇の展開に深く関わっている。つまり、『森林』は、最小限の道具を使いつつ、可能な限り過剰ともいえるほどの表現をするサーカスや民衆芸能に固有の構造や様式（условность）に基づいているのである。

メイエルホリドは、ハイカルチャーの芸術に民衆芸能風のアレンジをほどこすといったような、見世物小屋的な趣向を表層的に取り込むだけに終わるのではなく、サーカスの手法そのものの再生をめざしていた。サーカス性は、舞台上に祝祭的な空間を創出する重要な機能を担っており、演劇に見世物小屋的なものを“利用する”というだけの考えを逆転させ、古典作品の方をサーカスに取り込み、サーカス化した。オストロフスキの原作と異なり、アクシューシャがめめめしない、明るく活発で意志の強い性格であり、より前面にでて、強い印象を与えることも手伝って、サーカスの要素に満たされた舞台は陽気さ、にぎやかさに満ちている。メイエルホリドは極力「笑っている人物と笑われている人物が舞台上にのっているように」⁽⁵⁾工夫していた。

この陽気さは、バフチンの言葉を借りれば、カーニバルなどにおける民衆の力による「生活上の厳格さからの完全な解放」⁽⁶⁾を舞台上にもたらす。メイエルホリドの演出においては、このサーカス的な形態こそが、「アクシューシャを女地主の権力（つまり生活上の厳格さ）から解放する」という『森林』のテーマを実行可能にするものなのである。物語の筋立ての展開によって解放が用意されているのではなく、祝祭のメカニズムの力によってアクシューシャは解放されるのである。

Ⅲ. アトラクションとモンタージュ

サーカス性と並ぶ『森林』演出のもうひとつの柱は、モンタージュ手法である。メイエルホリド自身、『森林』に「モンタージュの原理を応用した」⁽⁷⁾と上演直前のインタビューで述べている。

劇を構成している要素をそれぞれ劇の筋に従属しているのではなく、個々に自律した構造を持ち、独自に一定の効果（感情の高揚など）を与えることができるものとして捉える。エイゼンシュテインはこのような劇の構成要素をアト

ラクションと呼び、『賢人』を演出する際に、「アトラクションのモンタージュ」と題した論文（1923年）の中で論を展開し、次のように書いている。

アトラクションというのは（演劇の観点からすれば）、演劇のあらゆる攻撃的契機〔モメント〕のことだ。つまり、受容する側にある一定の情緒的なショックをあたえるよう経験的に選りすぐられ、綿密に計算された感覚的ないし心理的作用に観客をさらすような、演劇のあらゆる要素のことである⁽⁸⁾。

アトラクションという言葉は、本来サーカスなどの演し物等の意味に使われるが、ここではもっと広い意味に使われている。つまり劇に内包される小さなストーリーとしてのエピソードから、音響やセリフ、衣裳にいたるまで、演劇を構成するあらゆる要素が大小にかかわらず個々に独立したアトラクションであり、独自の閉じた構造をもっている。中でも最も重要とされる性質は、他のアトラクションと関連することによって新たな効果を生み出すことである。アトラクションは互いに結びつくことで、個別には生み出せなかったような効果を観客に与える。最も効果的なコントラストを成し、観客に衝撃を与えるようアトラクションを新たに組み立てるのがモンタージュである。この際、異質な要素がただ並列されるのではなく、衝突や衝撃が生まれることが重視される。

以上のことを踏まえた上で『森林』のアトラクションの種類を三つに分けてとりあげることにする。

Ⅲ. 1. エピソードを構成する要素としてのアトラクション

メイエルホリドの演出では、セリフの内容が頻繁に視覚化、もしくは、聴覚化され、言葉が帯びるイメージが多重化されるよう、モンタージュされている。例えば、女地主が「もうすぐ死ぬ」と言いながら、気を失ったかのように死ぬ真似をする（㊦. 6）場面や、キシニョフから贈り物が届いたという話題に、話の情景を具体的にイメージさせるようなモルダヴィア民謡の伴奏がつく（㊦. 6）といった場面に顕著な手法である。

ジェスチャーや音といった一般的なコミュニケーション手段に限らず、劇を構成している要素はすべて、あらゆる機会を捉えて情報を発信し、アトラクションとしてイメージの形成に寄与している。空間もまた例外ではない。喜劇役者は橋の上方へ駆けのぼり、悲劇役者に対して空間的に（つまり文字どお

り) 上から、「私にだって誇りがありますからね！」と言葉を投げかける (㊦. 13)。ここでは高さが誇りの「高さ」を、両者の距離が「拒否」の意思を明らかにしており、空間が言葉を裏打ちしている。同様な空間の使い方はエピソード5にあり、悲劇役者が『ハムレット』の朗唱をする時、彼は橋の上の方へのぼっていき、視覚的 (空間的) に悲劇役者が喜劇役者より「上」であることを示している。

直接にはその場のセリフとまったく関係がないように思われる演技をモンタージュすることで、セリフの発話者の心理状態や状況を暴露する手法は、例えば、女地主が「ブラーノフのかわいそうな運命」を語りながらトランプゲームに興じる場面 (㊦. 6) に表れている。ここでは、運命がゲームに暗喩され、もて遊ばれるブラーノフの立場が浮き彫りになる。

モンタージュによって生み出されるイメージは単一なものばかりではない。多くの場合、複雑にからみあった複数のイメージが一度に生みだされる。同じくブラーノフに関するモンタージュでは、彼が椅子を積み重ねた上でバランスを取りながら立ってみせたり、椅子を並べてジャンプをする場面 (㊦. 18) があるが、そのサーカスのアクロバットの動きが、女地主とその甥 (悲劇役者) のご機嫌をうかがうことで自分の立場を“バランスよく”するために必死の努力をしている (椅子を飛び越える労働をする) ことを示すとともに、ブラーノフの調子よさや愚かさをも曝け出しているといえるだろう。

セリフが直接意味するものではなく、発言者の性格やセリフを取り巻く環境を象徴するものをモンタージュすることによって、セリフに言外の意味をもたせ、言葉に裏の意味をもたせるこのような方法のなかで、劇構造上の変化に深く関わるものは、貧しい娘のアクシューシャと女地主のやり取りのシーンである。グルムイシユスカヤの (原作通りの) 言葉による高圧的な問いかけに対し、メイエルホリドは (原作のセリフを変えることなく) アクシューシャに動作や音で返事をさせている。アクシューシャは砵を叩く音を女地主の言葉に真っ向から勝負を挑むかのように大きく響かせ、擦れ違いざまに女地主を突き飛ばす。しまいには「お前なんかより立派な人たちが私の笛に踊ったんだから」というグルムイシユスカヤのセリフを面とむかって笑い飛ばす行為によって、瞬間的に人間関係の構図が明確に示される (㊦. 12)。原作では徹底して受動的なアクシューシャを前面に押し出した構図が、言葉で説明されるよりもはるかに際立つのである。

パントマイムや仕草、音などが絶え間なく舞台上にあふれ、過剰なほどの情

報を観客に与えている。劇を構成しているあらゆる要素は多様なアトラクションとして、動作をはじめ衣裳の形、色、俳優の立つ位置、音や照明に至るまで独自の意味を持ち、セリフと同様に観客に作用することが期待されている。いずれも背景説明や伴奏のためといった補助的な要素ではない。個々に独立したアトラクションであり、互いにモンタージュされ、さらに新たなイメージを生み出している。セリフで説明するのではなく、視線や動作、笑いといったアトラクションをモンタージュすることによって、観客に状況判断をする機会と材料とを与えている。舞台上の事件（アトラクション同士の衝突）に関して固定化された「正しい解釈」を拒否する、つまり言葉の説明を廃し、モンタージュによってニュアンスをつたえる試みである。結果、判断はすべて観客に委ねられることになる。

Ⅲ. 2. アトラクションとしての33に分けられたエピソード

33に分けられたエピソードは、以上検討してきたようなセリフや動き、音など、アトラクションによって構成されているわけだが、このエピソードのひとつひとつもまた、小劇として独立したストーリーをもっているともいえるほど、自律性が強調され、独自の閉じた構造を有したアトラクションになっている。これらエピソードは、原作の筋立てに縛られることなく、互いが効果的に作用するように計算されて配置し直されている。

アトラクションとしてのエピソードを組み合わせるモンタージュの方法には、大きく分けて、同時進行を表わすモンタージュと、エピソードが内包するストーリーが互いにコントラストを成す場合のふたつがある。劇の冒頭から三分の一までを占める第一部では、同時進行を表すモンタージュが使われている。舞台上の橋の上と下に同時に異なる場面を演じる役者が登場し、暗転を利用しながら交互に演じることによって、複数のエピソードが同時に進行しているようにみせる手法である。二つの異なる筋が同時進行であることを強調するために、色々な仕掛けがなされている。例えば、エピソード3はエピソード1との繋がりを強調して、喜劇役者のルーラード（рулада：オーギュスト風の叫び声）の続きから始まり、他方、エピソード4ではエピソード2の最後から続けて歌っていたかのようにアクシューシャは同じ歌を歌い続ける。

これまではこの同時進行を示す手法ばかりがモンタージュ手法の応用として指摘されてきた。しかし、すでに検討してきた、コントラストを重視するモンタージュの機能を考えれば、コントラストを重視したもう一方の手法こそが、

演出のテーマに深く関わっている。そこで具体的に「愛」を扱った五つのエピソード（3. 14, 15, 21, 22, 23／原作の〔幕, 場〕は順に〔Ⅱ, 1／Ⅰ, 15／Ⅳ, 5／Ⅳ, 1／Ⅳ, 2-3〕）を取り上げ、分析することにする。

『森林』には、三組の恋愛関係が表されているが、原作では、女地主の召し使いであるウリータと喜劇役者の逢い引きの場面（Ⅳ幕）にもうひとりの召し使いカルプの打ちあけ話が導入部としてつけ加えられており、退役軍人の主従をきどっているふたりが実は旅役者だということが喜劇役者の「告白」によって暴露されてしまうための仕掛けでしかない。

これに対し、メイエルホリドはカルプのセリフを削除し、3つの「愛」の形態を次のように並べてモンタージュしている。

- 3. 21 若いふたりの恋人たち（アクシューシャ）のあいびき
- 3. 22 女地主のブラーノフに対する恋慕についての旅役者たちの会話
- 3. 23 ウリータと喜劇役者のあいびき

エピソード21と23とのコントラストを強調するため、メイエルホリドはエピソードの23を、次に挙げるように、21の冒頭部分のパロディーから始めている。

エピソード21

ピョートル（中略）橋をよじ登る。アコーディオンでポルカを演奏する。橋の下からアルカーシュカ（喜劇役者の名）、這いでてくる（中略）。ピョートル、演奏を止めて、口笛をふいてアルカーシュカを呼ぶ。彼にささやく。アルカーシュカ、手を伸ばす。ピョートル、彼に小銭をやる。アルカーシュカ、ハンカチを引っ張りだし、見せる。「振るからね！」ハンカチを振り回しながら走り去る。

エピソード23

激しい犬の鳴き声。アルカーシュカが現れる。（中略）

（アルカーシュカは）足でカルプに立ち去るよううながす。カルプ、シャスリフツェフ（アルカーシュカのこと）に手を出す。シャスリフツェフ、その手を取ると、じっとその手を眺め、ハンカチを引っ張りだして手を拭き、振り回してから、カルプに足を差し出す。カルプ退場。

エピソード23は、欲情を暗示する犬の鳴き声をはじめ、ことごとく愚弄され

た形にひっくりかえされ、両者の落差が誇張されている。

しかし、モンタージュされているのは、このように単純に並列されたエピソード同士ばかりではない。より多面的なモンタージュを構築し、多様なコントラストを強く印象づけるための隠れた仕掛けとして、さらに14, 15の二つのエピソードが、この三つのエピソードに対し隠れたアトラクションとして複雑にモンタージュされている。

第二部の冒頭のエピソード15「ペディキュア」では、ウリータが女地主の足の手入れ（ペディキュア）をしながら、「愛すること」を話題にする。

このエピソードは、（幕間をはさんではいるが）その直前の、回転ぶらんこを使って演じられた若いふたりの美しさ、純粹さが強調されたリリカルなエピソード14とすでにコントラストを成している。ペディキュアというセクシャルなイメージをもつ言葉が題に選ばれ、ウリータが女地主の身づくろいの世話をしながら若い男の子の品定めをし、ウリータは女地主の内心を代弁する化身としてのイメージを持つことになる。

つまり、女地主の話題が出されるエピソード22をはさんで若いふたりとウリータのあいびきがモンタージュされれば、当然その後ろに女地主が隠されているわけで、それが間接的に若い恋人たちとモンタージュされていることになる。

同時に、ウリータと喜劇役者があいびきをするエピソード23自体にも、若い恋人たちのエピソード14が隠れたアトラクションとしてモンタージュされている。この二つも離れて演じられてはいるが、若いふたりの回転ぶらんこ（9. 14）と視覚的に対比されるシーソーを使ってウリータのあいびき（9. 23）が演じられることから、二つのエピソードが対比されていることがわかる。吊り橋と鳩小屋以外、特に舞台装置を使わない舞台では、大きな装置を使っていることで、この二つのエピソードは視覚的にも他のエピソードから切り離され、特徴づけられている。ルドニツキイも指摘しているように、回転ぶらんこの美しいシーンが暗い現実を忘れ、明るい未来を夢見る精神的なイメージをもついっぽう、シーソーはまったく逆のイメージを、シーソーが上下する度に、召し使いが喘ぐという、露骨で猥雑なイメージを生みだしている⁽⁹⁾。このシーソーのエピソードが、時間の経過によって観客の記憶の中でさらに美化されたであろう回転ぶらんこのエピソードと間接的に対比されるため、両者のコントラストはさらに強調される。

このように、純愛と欲望という二つの相対立する愛の形は、いくつものエピソードが直接・間接に、しかも複雑にモンタージュされることによってコントラストが多面的に提示され、立体的なイメージとなって生み出されるのである。

Ⅲ. 3. 劇全体を通して構成されるアトラクション：人物像の立体的な造形

以上のように、エピソードや、動作、道具といった劇の構成要素が、各々独立したアトラクションとして繰り返しモンタージュされている。そして最終的には、劇全体を通してアトラクションの集合体が登場人物のイメージを立体的に構成している。

たとえばアクシューシャをめぐるアトラクションは、アクシューシャが常に活発に働き、自分の意志を尊重するというイメージの形成に集中しているが、ブラーノフの行動には対照的に、いつも子供っぽさのイメージがついてまわる。

劇を通してアトラクションの集合体が、登場人物のイメージとして立ち現れ、人物イメージ同士もまた、互いにコントラストをなしている。本論ですでに取り上げた人物間の関係を例にとれば、以下のような対比を考えることができる。

- a. 女地主の屋敷に居候するアクシューシャとブラーノフとは、女地主に対する態度が対照的。アクシューシャが反発すればするほど、擦り寄るブラーノフの態度が強調される。
6. アクシューシャと恋人にはウリータと喜劇役者、そして女地主とブラーノフの関係が対比される。
- b. 悲劇役者と喜劇役者の反発しあう（偽装の）「主従」には女地主とウリータという分身のような組み合わせが対比されている。

このようなコントラストは劇中いたるところに散見できるわけだが、劇中の主要人物を浮かび上がらせ、このようなコントラストをクローズ・アップし、強調するために、登場人物のグループ化、群衆の導入が行われている。

まず、女地主を浮かび上がらせるようにするために、彼女側の登場人物がグループ化されている。グループ全体が彼女の取り巻きというひとつの役割を担うよう演出され、彼女を前面に押し出すように後ろの方へ配されている。セリフは大幅に削除された上、残りのセリフも共有し、次のように合唱形式に変えられた。

グルムイシュスカヤのセリフ「皆さん、私はもうすぐ死ぬのです。死を望んでさえおります」のあとで、全員飛び上がってグルムイシュスカヤを覗き込む。(中略) ミローノフのセリフ「なにをおっしゃるんですか！ 生きてください！ 生きてください！」をメイエルホリドの演出では、そこにいる登場人物全員で言う。(Θ. 6)

他方、メイエルホリドは、原作にはない多数の民衆役を後方に導入している。このことによって、舞台上に広場の雑多で祝祭的な世界が形成されると同時に、主要な登場人物たちが群衆とのコントラストによって、前面に浮かび上がるようになる。例えば、喜劇役者が皿など舞台上の物を手当たり次第にひつつかんでは人々の群に追いかけられ (Θ. 20)、舞台中を走り回る情景は、彼の性格を印象づけると同時に、彼が劇中において特別な（個性的な）人物であることを印象づける。

つまり、登場人物たちは、まずセリフの「ある／なし」で背景の人物と主要人物とに区別され、次にその人物が舞台上で演じる場所（「前景／後景」）によって強調される。背景に群衆というアトラクションがモンタージュされることにより、ちょうどルボークの絵に表れる独特の遠近法のように主要人物がクローズアップされる。

主要な登場人物たちはひとつのアトラクションとして、必ず自分と対照的な人物とモンタージュされている。つまり人物像はモンタージュされた他者とのコントラストにおいて決定されていて、誰か独りが劇の中心人物となることはなく、脱中心化されるように複数の人間関係が組み合わされている。これは言葉の説明を廃し、モンタージュによってニュアンスをつたえる試みであり、舞台上の事件、つまりアトラクション同士が衝突した結果について、固定化された「正しい解釈」を拒否することを意味している。

細かく分断されたエピソードを重ねることによって登場人物をより立体的に見せるのは、コンメディア・デラルテにもみられる手法であり、原作でもかなり意識的に使われている。原作においても、幾つものパート（部分）に分割された複数の筋立てが交互に提示され、同時進行で展開していく形態が試みられている。十九世紀の戯曲の特徴として危機的に緊張が高まる場面にテーマが表れるというJ. ロトマンの分析⁽¹⁰⁾を手がかりに戯曲『森林』の争点部分を探せば、森林売買の料金を誤魔化そうとした商人を悲劇役者が責める、屈辱的な扱

いをうけた悲劇役者が毀れたピストルを振り回して女主人に対しひと芝居打つ、などのいずれの場面においても「人間としての尊厳（誇り）」がテーマとなっている。この倫理的なテーマについて登場人物それぞれが独自の解釈を展開し、そのような自分の考えどおりに相手を動かし、自らもその筋書きにそって演じようとしている。このような登場人物たちによる‘演出’を通して展開されるのは、彼らの考え方、つまり世界観である。

しかし原作では、これら登場人物たちの演技や演出を解説してしまう作用をするようなセリフの多用が、非常に演劇性の高い手法の効果を疎外してしまっている。‘演出’という演劇的メカニズムを利用した手法自体は、意識によって世界が変わる、つまり世界とは可変的なものであることを示すのに有効な手法であるのに、打ち明け話や告白といった説明のための言葉が、劇中の行為（または‘演出’）の嘘か真かを断定してしまい、あたかも客観的な基準に基づいた絶対的な真実（「正しい解釈」）が存在するかのような矛盾を起こす。

また、原作では、複数の入り組んだ筋立てが一体となり、『森林』というひとつの劇としてのまとまりをもつように各パートのテーマへの求心性が念入りに仕組まれている。しかしその念入りさゆえにかえって、劇の各部分をテーマと関連させるための伏線も、随所にちりばめられた打ち明け話も、筋立てを展開するための説明になってしまっていて、テーマへの求心性が無理につくられてしまう。その一方で森の代金をめぐる対立は、他のパートとの関連性が希薄なために劇全体における比重が軽くなってしまい、悲劇役者の正義感を説明するだけの機能になりがちである。よって、アクシューシャの弱さが悲劇役者の抵抗を動機付け、悲劇役者が彼女の代理人として女地主に対峙することになると、彼ばかりが前面に押し出され、人間関係の図式は結局、欲の女地主と正義の悲劇役者という二極対立に単純化されてしまう。メイエルホリドは「『森林』が与えるもの。本質的には簡単な戯曲の筋立てに長い説明部分（二幕）が先行していて、さらにもっと長い筋立ての展開がある」⁽¹¹⁾と分析しているが、五幕をとおしてこの筋立てがゆっくりと展開し、最後に解決策が提示されることになり、作品の構成は、一見複雑に見えるが、全体として直線的である。しかも、言葉による説明が多用されていて、分割されたパート同士の有機的な繋がりが緻密とはいえず、散漫になってしまっている。

メイエルホリドは、「ニエシャスリフツェフ（悲劇役者）は戯曲の中心ではない。（中略）ニエシャスリフツェフはアクシューシャに対して補助的な役を

演じている」⁽¹²⁾と述べ、劇中の誰かが独占的な中心となることを拒否している。主だってエピソードを展開していく人物にはそれぞれ自分と対照的な人物があり、その人物とのコントラストによって人物像が決定されている。登場人物間の関係も、誰かひとりが主役として劇の中心に居るという構成にはなっておらず、重心が一箇所に偏らない。原作ではまったく受動的な存在で、悲劇役者が正義を振りかざして活躍するためのアリバイか、女地主とブラーノフの欲望を際立たせるための存在でしかなかったアクシューシャを、主体的に行動を起こす存在として読み換え、前面に押し出したことによっても、互いに直接対峙する関係が増え、劇中の人間関係のコントラストは原作よりも複雑さを増している。

原作にみられるエピソード間の繋ぎ目の弱さや言葉に片寄った欠点を解消するために、メイエルホリドは個々のエピソードの独立性を強めた。言葉で立場や状況を説明することを避け、あくまで、立場の異なるもの同士の衝突を舞台上で徹底的にデモンストレーションすることを目指している。説明の機能をもつセリフ（多くの場合、モノローグによる告白）部分が削除され、原作では劇中劇のように演技が入れ子状になっているが、その中の部分だけが取り出され、事件が剥き出しにされている。つまり、登場人物同士が演技しているかどうか（本当か嘘か）ではなく、対峙している状況そのものの方に焦点が当てられ、舞台上で異なる立場同士がモンタージュされ、衝突するプロセスが観客の眼前で繰り広げられていることに重点が置かれている。

原作が対立する立場を並べただけの平面的な構成ならば、メイエルホリドはより多面的、立体的に人間関係を構築しているといえるだろう。そしてメイエルホリドの目指したこのような多面的な人間関係の提示をさらに動的にしているのが、旅役者たちの可変性である。

旅役者たちは、劇中で果たす機能から、性格上、ドン・キホーテの主従に見立てられている。これは原作の特徴を発展させたもだが、原作では、ドン・キホーテの機能が全面的に正義を行う悲劇役者の動機となっていたのに対し、メイエルホリドの演出では、事件に巻き込まれながら、騒ぎを大きくし、人物間の衝突を激化させる触媒の働きの方が強調されていて、機能上、大きく違っている。また彼らは状況を判断し、その時々に応じてあくまで主観的に正しいと思う方に加勢するため、人間関係の秤の上を動く分銅のような役割をしている。

メイエルホリドは、リハーサルしていた1923年の暮れに登場人物を四つのゲ

ループにわけた際、役者たちを中間のグループとして、「階級から脱落した要素で、極めて様々な理由によって、いずれかの立場に傾く」⁽¹³⁾と分析している。たとえば、森林を売買するシーンでは商人を非難して女地主の味方となり、女地主と若い恋人たちの間では娘の方に味方し、居候の青年をいい奴だと思えばやはり味方となる、という具合に、旅役者は常に舞台上を動き回り、対立する人間関係を見つけては間に割って入り、衝突を大袈裟にする役割を担っている。その際、誰が正しいのかは、その時の相手との関係に応じて変わっており、その場の状況によって登場人物は持ち上げられたり下げられたりする。

その結果、主要登場人物が互いに対等となり、互いの対立関係も関係が変化するにしたがって変化し、固定された図式にはならない。舞台には、次々と多様な条件を提示するエピソードが繰り出され、そのたびに、登場人物同士の対立が繰り返されている。それぞれの位置が移動しながら、風刺の世界の中で格上げされたり、格下げされたりする様を、エイゼンシュテインがアトラクションのモンタージュを遊園地のジェットコースターに例えたことにならって例えれば、馬が音楽にあわせて場面が変わる毎にそれぞれ上下しながら回っている「メリー・ゴー・ラウンド」⁽¹⁴⁾に例えることができるかもしれない。

結論

メイエルホリドは十九世紀の古典作品にサーカスやモンタージュを応用し、演劇のスタイルとしても、テーマとしても新たな世界を創造した。しかし、メイエルホリドは原作をゆがめることなく、戯曲全体がいくつかの独立した部分に分割されるという原作の特徴を発展させ、各部分の自律性を誇張し、原作自体が内包している特徴に基づいたエピソードへと作りかえている。原作の性質に逆らうのではなく、もともと原作にある要素をさらに飛躍的な効果を発揮するように活用したのがメイエルホリドの演出方法であった。オストロフスキイの原作に強かった説明という文学性を最小限に押さえ、身体性を重視し、演劇性を徹底し、二項対立の平面的な原作の構図を脱中心化された立体的、動的な人間関係のモデルに組み替えることによって、メイエルホリドは『森林』の質的な転換をはかり、オストロフスキイの古典的作品を新しい時代に甦えらせることに成功したのである。

- 注(1) メイエルホリドの演出については, Вс. Э. Мейерхольд. *33 эпизода «Леса»* (Публикация В. А. Максимовой). В кн.: Под ред. Рудницкого К. Л. *В поисках реалистической режиссуры 20-30-х годов*, М., 1981, с. 318-358. を使用。本論文中のエピソードに関する言及はこの資料による。
- (2) И. Ильинский. *Сам о себе*, М., 1984, с. 261.
- (3) クラウンとオーギュストについては次の文献を参照。Е. Кузнецов. *Цирк*, М., 1971, с. 163-165.
- (4) С. М. Эйзенштейн. *Избранные произведения*, в 6 т., т. 2, М., 1964, с. 525.
- (5) К. Рудницкий. «Лес» Мейерхольда, *Театр*. М., 1976, №12, с. 99.
- (6) ミハイール・バフチン, 川端香男里訳『フランソワ・ラブレーの作品の中世・ルネッサンスの民衆文化』せりか書房, 1973年, p. 216.
- (7) См. *Правда*, 19 декабря 1923 г.
- (8) С. М. Эйзенштейн. *Монтаж аттракционов*. В кн.: С. М. Эйзенштейн. *Указ. соч.* т. 2, с. 270.
- (9) 回転ぶらんことシーソーのエピソードに関するルドニツキイの見解の詳細は, 以下の論文を参照。К. Рудницкий. «Лес» Мейерхольда, *Театр*. М., 1976, №11, с. 102 и №12, с. 97.
- (10) См. Л. Лотман. *Предисловие к кн. История русской драматургии, вторая половина XIX-начало XX века. (до 1917 г.)* М., 1987, с. 7-9.
- (11) Сост. М. М. Ситовцевой. *Мейерхольд репетирует*, в 2-х т., М., 1993, т. 2, с. 10.
- (12) Вс. Э. Мейерхольд. *Статьи, письма, беседы*, в 2-х т., М., 1968, т. 2, с. 55.
- (13) *Советский театр. Документы и материалы 1921-1926*, с. 217.
- (14) サスノフスキイが上演当時, 批判的に使用した言葉ではあるが, 思いがけずの確な表現といえよう。См. Там же. с. 217.

戯曲は А. Н. Островский. *Лес*. В полн. соб. соч. В 12 т. М., 1974, т. 3, с. 250-338. を使用。

«Лес» в постановке Вс. Э. Мейерхольда (1924 г.)

—— Монтаж аттракционов в театре ——

ТАТЭОКА Куми

В январе 1924 г. Мейерхольд поставил пьесу А. Н. Островского «Лес». Мейерхольд разбил пьесу на 33 эпизода, разделенных на 3 части с двумя антрактами.

Он ввел в спектакль элементы циркового представления: клоунаду, акробатику. Актеры смешно бегали и прыгали по сцене. В спектакле без перерыва продолжались жесты, мимика, звуки, музыка и т. д.. Характеры действующих лиц были приукрашены особыми странными манерами как у клоунов в цирке. Мейерхольд переполнил спектакль разнообразными смыслами и образами, и создал хаотичное пространство, как на карнавале.

Среди многих цирковых элементов с акробатикой, особенно были заметны образы двух странствующих актеров. Эта пара трагика и комика в спектакле играла роль в качестве типичной цирковой пары 'клоуна и авгу́ста'. Мейерхольд не украсил спектакль цирковой техникой, а устроил его в условиях цирка.

Вместе с цирковой условностью, Мейерхольд применил монтажный принцип. По словам Эйзенштейна, теория монтажа означает столкновение аттракционов. Аттракцион определяется как самостоятельный закрытый элемент, составляющий спектакль. Все элементы в спектакле, в том числе жесты, слова, звуки и даже пространство, передавали значение и были условно связаны. Они сталкивались друг с другом, и эти столкновения рождали новые образы. Например, прыжки мальчика, в связи с его репликой, показывали его простоту, а звуки, раздаваемые девушкой при катании бедья, звучали как отрицательный ответ хозяйке.

И каждый эпизод выполнял назначение аттракциона. Мейерхольд связывал эпизоды не по фабуле пьесы, а так, чтобы эпизоды контрастировались друг с другом. Например, показывали друг за другом две разные серии эпизодов поочередно, будто эти разные истории производят одновременно, но в разных местах. В другом случае, демонстрировали эпизоды разных любовных историй один за другим, особенно подчеркивая контраст позиций между ними. Всякие такие аттракционы, сталкиваясь с другими, через весь спектакль образовывали контрасты характеров амплуа действующих лиц, и они сами, как аттракционы, тоже были смонтированы друг с другом, чтобы определялись по характеру в отношении, т. е. в конфликте.

Мейерхольд ввел в спектакль группу народа, которой не было в пьесе, чтобы они увеличивали площадную атмосферу на сцене и, подчеркивали схему конфликтов, создавая лубочную перспективу. В пьесе Островского схема отношений между людьми сжимается одним главным конфликтом. По контрасту с этим в режиссуре Мейерхольда главные лица связывались разными конфликтами. Поэтому на сцене поочередно появлялись разные конфликты и качество отношений между лицами постоянно менялись. Они образовали разносторонне—динамические отношения.