

遊戯する「灰色の服の何者か」

—— ソログープの演劇観とアンドレーエフの戯曲 ——

竹 内 ナターシャ

1. はじめに

「灰色の服の何者か」は未だに誰からの一騎打ちへの呼びかけにも応じない。女の子も自分の人形たちと喧嘩したりはしない、——人形たちを引き裂いて壊すのも、自分が笑ったり泣いたりするのも、気分次第なのである。(T. 2. C. 501.)⁽¹⁾

これは、ソログープが1908年に自身の演劇観を著した重要なエッセイ「一つの意志の演劇」の一節であり、全てを支配する「運命」と「人間」の関係を、「遊戯する子供」と「人形」のそれになぞらえるものである。文中の「灰色の服の何者か」⁽²⁾が指しているのは、レオニード・アンドレーエフの『人の一生』（1907年2月にメイエルホリドの演出により初演）の登場人物の名であり、「人」の命の瞬きを表現する蠟燭を手にしながらい生を眺め、物語る、運命の象徴のような役割を担っている⁽³⁾。『人の一生』の初演は大きな成功をおさめ、当時アンドレーエフは大きな注目を集めたが、ソログープも「演劇と芸術」誌でアンドレーエフの芝居に言及しており⁽⁴⁾、既にボーエヴァが指摘しているように⁽⁵⁾、アンドレーエフの戯曲に強い関心を寄せていたのは確かである。そもそも、ソログープとアンドレーエフについては、同時代人である M. ヴォローシンや II. グレーヴィチなどがいち早く両者を比較して論じており、その「研究史」は決して短くない。ヴォローシンは、ソログープとアンドレーエフの類似や決定的な差異を、シンボリズムとリアリズムの本質にかかわる問題と捉え、その結果シンボリストのソログープの文体をより高く評価している。しかし、二人を比較した結果何が明らかになるのかという点までは辿り着いておらず、限られた紙数での考察の限界を認めている⁽⁶⁾。グレーヴィチは、結果的に両作家の作品を批判的に論じているのだが、目に見えているものに対する不信、「世界から切り離され、自身の『我』と二人きりになった人間」が、あらゆる矛盾に直面する、その苦しみを彼らの作品から感じ取ることが出来るという、本質に迫った指摘を行っている⁽⁷⁾。グレーヴィチも示したように、表現のスタイルにおいて大きく隔たっているが、自我の存在にまつわる不安や苦悩、外面的な世界への不信といった、世界観の本質的な部分で共鳴し得るものがあるという見方は、二人の作家を比較した場合にしばしば指摘される特徴といえるだろう。

こういった同時代の見方を参照しつつ、ポーエヴァは独自にテキスト外の作家同士の関係にも着目し、双方が互いを意識していたという事実を書簡のやりとりなどから詳細に論証している⁽⁸⁾。彼女は二人を、同時代の演劇に関してかなり近い問題意識を抱いていた「演劇の改革者」として比較し、本論で後述するように、ソログープの改革案とアンドレーエフの戯曲との関連性について具体的な指摘を行っているが、なぜソログープにとってアンドレーエフの戯曲が殊に強い関心の対象となったのかまでは説明していない。

そこで本論では、ソログープが自身の演劇観を披歴した重要なエッセイにおいてアンドレーエフの戯曲の登場人物を引用した理由とその意味について考えてみたい。まず、戯曲『人の一生』に見られる構図の中に、ソログープが自身の演劇観の理想形を見出していたという先行研究の仮説の不十分な点を、ソログープの演劇観を掘り下げることによって確認する。その上で、ソログープが「灰色の服の何者か」を「一つの意志の演劇」の中で、どのような役割を担うモデルとして組み込んだのかを論じていく。このようにアンドレーエフの戯曲に対するソログープの見方を再検討することで、ソログープの演劇観の中で不可欠である「運命」、「遊戯する子供」といった概念の本質を掘り下げることが出来るはずである。

2. ソログープの演劇観の原型「影絵遊び」とのつながり

戯曲『人の一生』の特徴の一つは、登場人物が特定の名前を持たないことである。「灰色の服の何者か」、不吉な老婆たち、「人」とその妻、息子やそれ以外の人々など、地位や関係はある程度定められているものの、数ある人の一生の内の一つとしての普遍的なドラマであることがその特徴によって解りやすく提示されている。勿論、名前を持たぬ登場人物によって構成されるドラマはソログープ自身も後に執筆しているし、そのことで他と比べてこの戯曲が特別な意味を持つとは言い難い。しかし、最初から最後まで一貫したもう一つの特徴は、無名性と相まって、この戯曲を極めてシンボリックなものにしている。それは、無名性をまとった「灰色の服の何者か」という人物が、「人」の祈りにも呪いにも、幸福にも不幸にも無感動に、文字通り人の一生を眺め、時に語り手となるだけで、他に何もしない、ということなのである。

通常、言うまでもなく戯曲は上演される度に演出や俳優など諸々の条件によって様相を変えるものであり、舞台がテキストにどこまで忠実であったかは断定できない。実際、アンドレーエフ自身が「彼は印象の全体性を損ない、芝居全てを闇で貫いてしまった。この芝居には光と闇がなくはならなかったのだ」⁽⁹⁾と語ったように、作者はメイエルホリドの演出に不満を持ったのである。しかし、出演した女優ヴェリギナ（1882-1974）の回想によると、演出や舞台美術の工夫に支えられた視覚的な効果は大きかったようだ。

シーズン最後の上演はレオニード・アンドレーエフの『人の一生』で、メイエルホリドはこ

遊戯する「灰色の服の何者か」

れで決定的な勝利を掴み取ったのだ。〔……〕ありふれた舞台袖というものはなかった。無涯のように思われる暗い奈落、円柱、照明の斑の中の家具——ソファ、机、椅子あるいはベッドがあって、その周りとはといえば際限のない暗闇だった。ブロークは、自分がまるで「球体の中にいる」ように感じたと話していた。〔……〕

演出家は作者のト書きを拠り所とした。「全ては夢の中」だ。実際に、夢の印象はうまくいっていた。というのも、すべての登場人物が舞台を退出する際、暗闇が彼らを飲み込んでいたからだ。照明がシャンデリアの光の中に人間の姿かたちが現れ、動揺し、行動して、突然どこかに隠れてしまうのだが、彼らの言葉は現実的であるほどより恐ろしく、イメージが明るくはっきりしているほど、彼らを待ち受けている闇は恐ろしく思われた⁽¹⁰⁾。

ソログープが、このような舞台の工夫についてどう感じたのかは劇評を書いている以上不明である。しかし、「俳優がより上手に『人』の役を演じるほど、より熱情的に『楯を、剣を打ち鳴らそう』と叫ぶほど、彼の場違いな演技は滑稽になり、役柄の無理解が明らかになる」(T. 2. C. 501.)と劇中の台詞を用いて、具体的に演技の様子を描いていることから、ソログープは実際に舞台を見て、少なくとも俳優の演技には不満を持ったと言えよう。では、なぜ、ソログープは俳優の演技に不満を抱きながらも重要なエッセイである「一つの意志の演劇」において『人の一生』を取り上げたのだろうか。少なくとも、ソログープは戯曲そのものに重要性を見出していたはずであり、それは、まさに「灰色の服の何者か」が眺め、物語るという一貫した構図にあったのではないだろうか。更に、メイエルホリドが影や闇を効果的に用いて「人」の一生という、生きた人間の世界を敢えて「夢の中のよう」に演出したことによって、先述のアンドレーエフの希望とは異なっている、「人」の生そのものに重点が置かれていないことが示されていたと見ることもできる。以下に、『人の一生』における「灰色の服の何者か」が、「人」に起きる最も大きな悲劇を片隅で無感動に傍観し、蠟燭を手にしながら物語る場面を引用する。

妻退場。「人」は、「灰色の何者か」が微動だにせず立っている片隅に頭を向けてソファに横たわり、そのために後者は殆ど手で「人」の乱れた髪に触れんばかりだ。「人」はあっという間に眠りに落ちる。

灰色の服の何者か：深く、喜ばしげに、希望にそそのかされて「人」は寝入った。彼の呼吸は幼子のように静かで、穏やかに規則正しく老いた心臓は休息を取りながら脈打っている。彼は知らないのだ、あとほんの少しすれば彼の息子は死に、そして眠りの神秘的な夢想の中では、彼の前に叶わぬ幸福が立ち現れよう。

彼は、自分が白いボートに息子と共に乗っていて、美しく静かな川を行くところだと思っている。彼には一日が素晴らしく思え、青い空、水晶のように透明な水を見て、船の先でカヤがかさかさ言いながら道を開けていくのを聞いている。彼には、自分が幸せに思え、喜び

を感じているのだ——すべての感情が、「人」を欺いている。

しかし突然彼は不安になり、恐ろしい真実が夢の濃密な覆い越しに彼の思考を焦がした。

「なぜこんなにもお前の黄金色の髪は下の方まで刈ってあるんだい、我が子よ？なぜ？」

「僕は、頭が痛くて、父さん、それで僕の髪は下の方まで刈ってあるんだ」

そしてまた、彼は騙されて幸福を感じ、青い空を見てカヤがかさかさと言を立てて道を開ける音を聞く。

彼は、もう自分の息子が死んでいっているのを知らない。彼には聞こえないのだ、子供の信頼と大人の力によって息子が、彼を心の叫びで呼んでいるのを。「父さん、父さん、僕は死んでいく！ 僕を捕まえていて！」深く、喜ばしげに「人」は眠っている、そして神秘的なまやかしの夢想の中で、彼の前では叶わぬ幸福が立ち現れる。

目を覚ますのだ、「人」よ！ お前の息子は——死んだ。

「人」は驚いたように頭を上げて立ち上がる。

恐ろしい。誰かが俺を呼んだようだ⁽¹¹⁾。

また、「人の数は、壁や天井をさまよう彼らの影によって増していく」⁽¹²⁾とト書きに見られるように、人々は無個性的で、人形、あるいは「影」のようでもある。テキスト上でも、舞台演出上でも、先述したアンドレーエフの言葉の通り、光と闇の効果が要であったことが確認できる。このことから想起されるのが、ソログープの初期短編『光と影』（1894年）である。同作は、ソログープの演劇観の萌芽が明確に現れているものとして捉えることが可能である⁽¹³⁾。シンボリズム演劇の興隆期になると、ソログープは運命によるマリオネットとの無邪気で残酷な遊戯として「悲劇」を定義していたが、それ以前の散文作品にも、彼の演劇観の元型と呼べるものはすでに現れていた。その元型のひとつこそ、子供の影絵遊びにはかならない。何かしらの光源の側から影たちの戯れを眺めている存在が、観客に向かって、人の生死や幸不幸などの様々な場面を説明し、物語る——このような構図が、ソログープの『光と影』のなかの影絵遊びとよく似ているのである。

「ママ、僕新しい形を思いついたんだよ」と、興奮した様でヴォロージャはランプを置きながら話した。「見て……分かるでしょ？これはね、大草原、すっかり雪に覆われてしまっている。雪が降ってる、吹雪」

ヴォロージャは両手を上げて組み合わせる。

「今度はね、見て、歩いているおじいさんだ。膝まで雪に埋まってるんだ。進むのが大変だ。

遊戯する「灰色の服の何者か」

一人ぼっち。まっさらな草原だ。村は遠い。おじいさんは疲れてしまって、寒くて、恐ろしい。すっかり腰が曲がってしまっているんだ……それくらい歳をとってる」

母はヴォロージャの指を直してやった。

「ああ！」ヴォロージャは歓喜で叫んだ。「風がおじいさんの帽子をもぎ取って、髪の毛を吹き乱して、雪に埋めてしまう。雪だまりがどんどん高くなっていく。——ママ、ママ、聞こえる？」

「吹雪ね」

「あの人は？」

「おじいさんね？」

「呻きが聞こえる？」

「助けてくれ！」

二人とも蒼褪めて、壁を見詰めていた。ヴォロージャの両手が震えると、おじいさんは倒れた。(T. 1. C. 383.)

当然、影とマリオネットの特質は一見異なるが、上記の場面における影も、「一つの意志の演劇」におけるマリオネットも、自由な意志を持たず操られるままという本質を共有しており、ゆえに「悲劇的遊戯」の基本的な理念に変わりはなく、影とマリオネットは対応するものと見るべきだろう。また、引用した箇所について、断っておかなければならないのは、子供は能動的に影絵を創り出す存在であるが、一方、「灰色の服の何者か」は傍観者であり、ゆえに構図としては似ていても決定的に異質なのではないかという指摘がありえることだ。しかし、それこそが、本論にとって重要な点である。「遊戯する子供」の形象はソログープの悲劇の理念においては要であるから、子供とマリオネット、「灰色の服の何者か」と「人」という関係がはっきりと並置されていることは無視できない問題だからだ。この点については、「遊戯」の本質を問う必要があり、次の項の中で検討していきたい。

3. 「朗読者」の役割——物語ること、あるいは朗読による「変容」——

倉石義久は「ギリシア劇の構造と没個性化」という観点から、『人の一生』についてシンボリストや未来派のモノドラマ演劇の先駆け的な意義を指摘しており⁽¹⁴⁾、筆者が先に引用したヴェリギナの回想を併せて考えても、当時の上演を見た芸術家の多くが強い印象を受けた事は確かである。しかし、ソログープが特定の作品、特定の場面を引用した理由はそれだけでは説明できない。

ここでポーエヴァがどういった指摘をしているか見ておこう。彼女は、新しい演劇の可能性を探ろうとする20世紀初頭の大きな流れの中で、両者とも同時代のリアリズム演劇を改革する必要

を痛感していた事など、共通の基盤があったことを確認した上で、「一つの意志の演劇」の中でソログープがアンドレーエフの『人の一生』の登場人物である「灰色の服の何者か」をとりあげていることの意味について、つぎのように説明している。

彼[ソログープ]が自身の論考において、アンドレーエフの『人の一生』(1906年)で、「灰色の服の何者か」の形象に向って「人」が浴びせる悪口の無意味さについて想起させていることは、驚くには当たらない。なぜなら、この戯曲は「朗読者」すなわちデミウルゴスト、その「俳優」すなわちマリオネットとの関係を理想的にモデル化しているのだから⁽¹⁵⁾。

この指摘の通り、ソログープがエッセイで示した演劇観を知っていれば、『人の一生』の中に、ソログープが理想的とした演劇の在り方の一端を見出すのは自然ではある。しかし、問題は、ソログープが「一つの意志の演劇」において「朗読者」をどのように用いたかという点にある。

ポーエヴァは、アンドレーエフの『人の一生』には「一つの意志の演劇」に書かれたソログープの演劇観が適切に表現されていると考えているようだが、実際のソログープのテキストでは、『人の一生』の「灰色の服の何者か」に関する議論の前に、俳優の演技を批判する次のような言葉が綴られているのである。

私が思うに、この道程において克服すべき一番の障壁は、すなわち演技する俳優である。演技する俳優は過度に観客の注目を自分に集めすぎて、それによってドラマも作者も遮ってしまうのだ。才能ある俳優ほど、彼の恣意は作者にとって鼻持ちならず、悲劇にとって有害になる。この、魅力的ではあるがやはり有害な恣意を排することは、二つの方法によって可能である。上演の中心を観客のほうに、棧敷席に移すか、舞台袖にいる作者のほうに移すかである。(T. 2. C. 494.)

しかし俳優は見栄っ張りなものだ。俳優は自分の偶然の解釈、予期せぬことと自身の日常茶飯的かつ心理的な観察の不統一によって作者を遮り、ドラマ自体をも様々なはまり役のための役柄の作品へと変貌させてしまった。今度は演出家がやってきてト書きを取り去ってしまった。するとドラマの場の運命、支配するモイラの声は劇場監督の意志によって狭いプロンプターボックスに隠されてしまう。(T. 2. C. 497.)

このような、俳優が作者の意図を台無しにする様子についてのことこまかな描写は、『人の一生』を含め、ソログープ自身が目にしたのであろう数ある実例に依拠するに違いないが、彼は単に批判をするだけでなく、この問題について幾つかの解決法も提示している。けれども、その

遊戯する「灰色の服の何者か」

一連の文章からは、率直な意見の表明というよりは寧ろ皮肉が感じられるのである。

例えば、演技の場自体を思い切って観客が参加したり主導したりできるように変えてしまえばいいのではないか、幕や照明を取り去るのはどうか、見世物と遊戯の要素を併せ持つ仮面舞踏会にしてしまうのはどうか、とソログープは提案する。だが、その直後に、仮面舞踏会には「秘密」の要素はあるが、「神秘」には至らない事を認め、それまでの提案が不完全であることを自ら示している。まるでソログープ自身が未だ理想形を見つけられないでいるかのように、ひとまず遊戯と見世物の要素を近づけることを提案するのである。その末に、「悲劇において行動し、意図する者は常に一人でなくてはならないが、それは、その者が合唱の場を率いるからではなく、その者が不可避の、悲劇の主人公ではなく、その運命の表出であるからだ」(T. 2. C. 495.)として、観客参加型の野外劇も、仮面舞踏会も、一つの意志に統一された悲劇の実現には繋がらないことを認め、一般的な劇場の形態を前提とする改善案へと移ってしまう。提案は以下に示す通り、戯曲作品における場の説明のようなスタイルで、極めて具体的に記されている。恐らくポーエヴァはこの部分を参照したものと見ていいだろう。

私には、演劇の見世物というのはこんな風にイメージされる。作者かそれに代わる朗読者——寧ろ、冷静で沈着な〔……〕朗読者のほうが良いだろう——朗読者は舞台の近く、どこか端っこに座っている。彼の前には机があり、卓上にはこれから上演される戯曲がある。朗読者は順番に従い、最初から読み始める。

ドラマのタイトル。作者の名前。

あるのなら、エピグラフ。〔……〕

それから登場人物の列挙。

あれば、序言や作者からの意見。

第一幕。状況。舞台にいる人物の名前。

俳優たちの出入りを、ドラマのテキストに示されている通りに。

すべてのト書きを、どんなに些細なものでも取りこぼさずに、たった一言でも。(T. 2. C. 497.)⁽¹⁶⁾

確かに、「朗読者」はここで大きな役割を果たしている。しかも、ソログープの「一つの意志の演劇」における「朗読者」は、冷静で沈着であることが望ましいのであるから、「遊戯する子供」というイメージよりは「灰色の服の何者か」により明確に当てはまるように見える。しかし、少なくともこの「朗読者」の存在は、「俳優」を克服するために必要であるに過ぎない。何より、理解しておかなければならないのは、本論の冒頭での引用で語られているように、運命と人間の関係は決して対等ではなく、子供が人形を弄ぶように運命が人を弄ぶのであり、哀れな人形＝人

間が、弄ぶ子供＝運命を呪った所で、意味がなく、俳優もまたその人形と変わらない、というのがソログープの主張であることだ。つまり、「運命／子供」と「人形」の遊戯が悲劇の本質を示すのに対して、ここでの「朗読者」と「俳優」の関係が単純に対応している訳ではないのである。

しかも、文字通り作者のテキストに従って進む上演の詳細な描写にかなりの分量を割いた後で、ソログープは、それが日常世界と何も変わらない、私たちの世界そのものであることを明かす⁽¹⁷⁾。「生きるように演じるがいい、生活を舞台に移すがいい、それこそが日常的な演劇の欲するところではないか？」(T. 2. C. 499.) という、この皮肉な調子によって、提案したばかりの演劇の在り様も本当のところは理想的ではないことをソログープ自らが暴露しているのだ。演劇が「見世物」の域を脱しない限り、作者の意図に統一された演劇は上述したような形でしか実現できないのだとすれば、ソログープがここで表明しているのは理想ではなく、妥協か、もっと言えば諦観に近いものなのではないだろうか。「朗読者」(運命、デミウルゴス、灰色の服の何者か)と、「俳優」(人形、人)の構図は、確かによく似て見えるが、「朗読者」の存在をソログープが絶対視していた訳ではない以上、理想的なモデル化と言い切ることはできない。なにより、実際の悲劇の上演方法として、このような形式が明示されることが「理想的」なのだとしたら、ソログープ自身の戯曲においてもその理想が反映されていてもおかしくはない。しかし、実際はそこまで明確な、全てを見聞かし、語る超越者的な朗読者・語り手に合致する存在が想定されているわけではないように思える。

例えば『賢いミツバチの贈り物』、『死の勝利』のような、劇作初期にあたる1900年代の古代的モチーフの作品から、1910年代の『生の虜』のように現代を舞台にしたドラマに至るまで、確かに共通した語り手的な役柄は存在する。初期の作品では「アフロディーテ」「ドゥルシネア」といった、超越的な「美」が最後に勝利を謳い、後の作品においては、「美」であるリーリトは勝利を成し遂げられずに彷徨い続けるといったように、「美による勝利」を求め続ける、一貫した超越的な存在が確認できる。しかし、彼女たちは作中の出来事について俯瞰的に眺めていたかのように語るけれども、同時に当事者でもあるため、ドラマの外側に限定された存在ではない。つまり、第一に、ソログープの演劇論においては、飽く迄も上演方法の改革として「朗読者」が必要なだけで、外側から語る役柄が最初からドラマに設定されている必要はないということになる。第二に、ソログープの特定の戯曲においては語り手的な存在が組みこまれているように、彼自身は「朗読者」を戯曲の外側に想定して書いていた訳ではないことが分かる。従って、無感動にドラマのナレーションをする「朗読者」が、その役柄と、「俳優」との関係において理想的であるとはいえないのだ。では、何がソログープにとって重要であったのか。

主体性を奪われた俳優について、ソログープは次のように書いている。

では、俳優の演技からは何が残るといえるのか？ それでは俳優はただの喋るマリオネット

遊戯する「灰色の服の何者か」

になってしまうのではないか——そしてこれは、当たり役や〔……〕彼の名前を巡る誌上の騒ぎが好きな俳優のお気に召さないだろう。〔……〕俳優は侮蔑的にこう言う。

それは演劇の上演ではない、会話と動きを伴ったただの朗読会じゃないか。それならば堂々と子供の気晴らしのためのマリオネット劇場を設立したほうがマシだ、と。〔……〕

ではなぜ、俳優がマリオネットのようであってはいけないのだろうか？ 人間にとってそれは屈辱的なことではない。全世界的遊戯の法は、人が奇跡的に仕上げられたマリオネットであるように、揺るぎないのだ。人はそこから逃げられないし、忘れることもできない。(T. 2. C. 499.)

俳優は自由に振る舞うべきではなく、人の運命に従うように作者の意志に従うべきであり、また従わざるを得ない筈であることを断言し、ソログープは「朗読者の明瞭で冷静な声に従い」(T. 2. C. 500.) 俳優はマリオネットになるべきだと結論づける。「運命との戦いなど無意味である——ただ悪魔的遊戯が、運命の、マリオネットを使った気晴らしがあるだけ」(T. 2. C. 501.)なのであり、その本質を無視して俳優が様々な「個」を見せつけようとするのがいかに馬鹿げているかが語られ、その克服すべき演技の例として、『人の一生』の一場面に言及されるわけである。観客に伝えられるべきは、「悲劇の企図」なのであり、大袈裟な身振りや過剰な表現は「道化か放浪芸人の領分」(T. 2. C. 502.)に任せればよいのであり、悲劇を演じる俳優は飽く迄も落ち着いて、過不足なく演じていればよい、とソログープは一連の俳優批判を締めくくる。

このことから、『人の一生』の実際の上演では、「人」の役を「マリオネット＝俳優」が「道化か放浪芸人」のように演じてしまった為、作者アンドレーエフの意図が台無しにされたのだと、ソログープが考えていたらしいことがわかる⁽¹⁸⁾。「一つの意志の演劇」で、ソログープが『人の一生』を取り上げたのは、自身の理想とする演劇の上演形式のモデルとしてではない。寧ろ、「灰色の服の何者か」は、「悲劇が台無しになった一例」の最も尖鋭化した具体例の中で引用されていたのである。しかし、それならばソログープは作者の意図が台無しになった、反面教師的な一例として『人の一生』に言及しただけであり、そのなかに、自分の演劇観の奥底にあるものとの共通性を何も感じとらなかつたと見做すべきなのだろうか？

この疑問を解くには、台無しにされた悲劇の「運命」と「灰色の服の何者か」との間にある共通性や相違点を、ソログープがどのように捉えているのかを改めて考えてみる必要がある。「一つの意志の演劇」の中で、ソログープは、「運命」を、人形を弄ぶ子供になぞらえている。「一つの意志の演劇」において、人形を壊してしまう子供は積極的に遊戯する存在であるが、「灰色の服の何者か」は、一見そういった意味では遊戯せず、見たままを語る、まさに朗読者のような存在だ。では、ソログープの演劇観における遊戯の本質とは何であったか。

遊戯の本質とは、「変容すること／変容させること」である。「変容」は、「一つの意志の演劇」

においては、ごっこ遊びに興じる子供が椅子を馬に見立て、あるいは自身が馬になりきるといったレベルの遊戯の段階から始まる。それが神秘劇の段階になると、個人と個人、舞台と観客といった境界が消え、誰もが、子供であった頃遊戯に興じていたように秘儀の参加者になるという到達点に収斂されるのだが、ソログープの小説の数々においては「変容」の形は多様であり、その本質は、創造的な意志に従い、自分自身をも含めて世界を創り変えるという働きにあるといえよう。それはとりもなおさず、『創造される伝説』の冒頭で語られるような、「愚かで貧しい生活の断片」から「伝説を創造する」(T. 4. C. 7.) 詩人の本分に直結している。

ここで、もう一度『光と影』のヴォロージャに立ち返ってみよう。この子供は、自ら積極的に影の世界を構築し、時に影の老人を吹雪の中で気まぐれに破滅させてしまうような残虐な遊戯に興じるが、彼は日頃から影たちの声を聞き、その語る所を理解し、影たちのドラマを物語る朗読者ともなっている。つまり、必ずしも人形を壊してしまうような行為ばかりを遊戯とみなすことは出来ず、「物語る」こともまた遊戯なのである。

確かに、ソログープの作品において、「子供(あるいは、童心に帰った大人)の遊戯」というモチーフは際立った特徴である。例えば、母と娘が二人の世界に閉じこもり、かくれんぼに耽る様が描かれた短編「Прятка」(かくれんぼ)や、老人が童心に帰って他人の目を避けながら一人でフープ遊びに興じる「Обруч」(フープ)では、大人のほうが我を忘れて熱狂し、自分たちだけの世界に引きこもることで大人らしい分別をなくし、単純に子供に戻ってしまったかのようである。しかし、これらに描かれている「子供の遊戯」の本質とは、自由な変容を可能にするというものであり、大人が退化して、無邪気で、羞恥心のない、未発達ないわゆる「子供」に戻って遊ぶことではない。つまり、「遊戯する子供」の形象は必ずしも、いわゆる子供らしさと一致しないのだ。つまり、この点から、ソログープが、「遊戯する子供=運命」と、「灰色の服の何者か」という、一見似ていない形象を対応させていることの説明が可能になる。次節で詳述するが、「灰色の服の何者か」は、物語ることによって変容させる存在であるからだ。

「子供の遊戯」の本質である「変容」を可能にする存在としての「灰色の服の何者か」という観点から、『人の一生』の全体像を捉え直してみると、人が生まれてこの世を去るまでの諸々の出来事(誕生、生活の苦勞、成功、不幸、死などといった、誰にでも起こるような人生の一場面)を、この作品のプロットとして一つの意志に統一し、特に魅力的な悲劇に仕上げているのは、少なくともソログープの演劇観から見れば、語り手としての「灰色の服の何者か」なのであり、この存在が「人」とその一生について語る言葉に変容の力が働いているのだ。それは、例えば先に引用した「息子の死」の場面で「灰色の服の何者か」が淡々と、しかし細やかに語る内容の豊かさに顕著に表れている。息子の命が助かるように願いながら眠りに落ちる「人」の夢と、別室で死にゆく息子の今際の心の声は「灰色の服の何者か」の言葉によって、詩的に繋ぎ合わされ、第四景の題となっている『『人』の不幸』という日常的な素材は変容し、一貫した「運命による悲

劇的遊戯」という本質を顕わにするのである。気儘に人形を弄ぶ子供も、壁の前で影絵遊びに没頭する子供も、舞台にいながらもドラマの外側にいる「灰色の服の何者か」も、ソログープの演劇理念の中では、「日常茶飯的な素材から伝説を創り上げる」詩人と役割を同じくしているのであり、「詩人＝作者」と最も近い存在といえるだろう。

4. 「詩人」に最も近い「灰色の服の何者か」

ソログープが、人間を弄ぶ「運命（遊戯する子供）」に、冷静沈着な「灰色の服の何者か」を対応させたことが、「遊戯」の本質を考慮すれば決して不自然ではなく、寧ろ必然的であることは確認できた。しかし、それだけではまだ、「一つの意志の演劇」に「灰色の服の何者か」が登場する理由を十分に説明することはできない。「灰色の服の何者か」以外にも、プーシキン、シェイクスピア、ヴェデキントらの戯曲の登場人物、ゴーゴリその人、王、イサドラ・ダンカン等、「一つの意志の演劇」にはあまりにも多くの人物が登場しているが、初めて自身の演劇観を明らかにするエッセイで、ソログープがそれらを偶然的に選んでいたとは考えにくい。従って、ほかならぬ「灰色の服の何者か」が、遊戯する運命として描かれる必然性を理解する必要がある。これまで、「一つの意志の演劇」は、ソログープの演劇観の根拠の一つとされてはいるながらも、そのテキスト自体に取り組む研究は殆どなされてこなかった。その一因は、「踊る観客の男女は劇場を訪れ、敷居で自身の馬鹿げた、俗物的な衣を脱ぎ捨てる。そして軽やかな踊りに駈け出すのだ」（T. 2. C. 509.）と、とても実現不可能に思われるようなヴィジョンが描きだされているように、同作が決して実践的な演劇論とはいえないことだろう。しかし、実践的ではないからこそ、ソログープの創作理念全体に関わるような演劇観が「舞台」という制約に収まらずに反映されているはずであり、核心的な「悲劇的遊戯」の構図において登場する「灰色の服の何者か」がどういったモデルであるのかという細部を突き詰めることは、更にソログープの演劇理念の全体像を明らかにしていく上で不可欠である。

前節で触れたように、「灰色の服の何者か」は、「人」の一生を傍観し、時に物語ることで遊戯する存在である。影絵芝居に興じるヴォロージャとは、物語るという点で共通しているが、「灰色の服の何者か」は、冒頭に引用した通り誰からの呼びかけにも応じないのであり、子供と違いドラマへの不干渉を貫いている。「灰色の服の何者か」は、何よりも、物語ることによって「素材」を変容させる、つまり詩人のモデルなのである。そして、詩人こそが演劇の場という世界を支配する意志であるということが、「一つの意志の演劇」では強調されている。

大いなる世界を一つの「我」の意志が支配しているように、演劇の見世物の小さな輪の中ではただ一つの意志——詩人の意志が支配しなくてはならない。（T. 2. C. 496.）

否、私の言葉は堂々と、大きく響かなければならない。演劇の見世物への来訪者は、俳優よりも、まず詩人の言うことを聞かなくてはならないのだ。(T. 2. C. 497.)

こういった考えから、ソログープは、演劇において「詩人」が最も重要なのであり、演出家や俳優の恣意によってその意志や声が妨げられることがあってはならないと断じる。この見方に基づいて『人の一生』を見てみると、例えば息子の死の場面において、刻々と迫る絶望を知らずに眠りに落ち、幸せな夢を見ている「人」の夢、父に聞こえない息子の声を一人で語り尽くし、「『人』をすべての感情が欺いている」と事実を知っていて客観的に評する「灰色の服の何者か」の役割は、全てを見て語ることでできる「作者」に最も近い。勿論、アンドレーエフは詩人ではないが、「悲劇の『運命』、喜劇の出来事とはただ作者のみなのだ」(T. 2. C. 496.) と言っているように、恐らくソログープはエッセイにおいて「詩人」を創作者とほぼ同義で用いている。そして、「作者かそれに代わる朗読者——寧ろ、冷静で沈着な〔……〕朗読者のほうが良いだろう」と既に引用した部分で示される通り、朗読者は作者に代わり得る存在として想定されており、「詩人の意図」そのものともなりえる。つまり、『人の一生』における「灰色の服の何者か」は、語ることによって変容を司る「詩人」のモデルであるということができるとはならないだろうか。エッセイ中に組みこまれた他のどの作品の登場人物よりも、「灰色の服の何者か」の語りこそが、「遊戯する子供」でもあり「運命」でもある詩人の意志に統一された悲劇の構造を浮き彫りにできるのである。

従って、「詩人」の役目を務める存在が必要であるという前提に立てば、ボーエヴァの言うように「灰色の服の何者か」が場を統一する「朗読者」として理想的なモデルに当てはまるということは決して間違っていない。しかし、実際の上演で作者の代わりにテキストの端々までを読み上げる「朗読者」を組みこむことは、既に論じた通り、限定的な改善案の域を出ない。実際に、「灰色の服の何者か」という落ち着いた朗読者の存在が舞台にいたにも関わらず、ソログープの目からは感情的な「人」の演技が、作品の統一を壊したというように映っているのであり、「俳優」を克服しなければ「朗読者」を組み込んだ所で演劇の改革にまでは至らないことを、恐らくソログープ自身分かっていたのではないだろうか。何より、ソログープの戯曲を演出したのは主にメイエルホリドやエヴレイノフなど革新的な演出家であり、『死の勝利』ではソログープはメイエルホリドの提案に従ってプロローグを加えてもいる⁽¹⁹⁾。また、実現はしなかったがモスクワのタイロフの劇場で作品を上演する可能性があったことから⁽²⁰⁾、ソログープは寧ろ先駆的な演出家を認めていたと見ることができるし、単純に「詩人＝作者」の視点からのみで演劇的試みを進めていくべきだと考えていたと見做すべきではないだろう。

5. 結びと、今後の課題について

本論では、「灰色の服の何者か」がソログープの演劇観の中でどのような役割を担っているのかを論ずる上で、「遊戯」の本質が「変容」にあることが要となるのを確認した。「灰色の服の何者か」は、ソログープがエッセイの中で提示したような、「会話と動きを伴った朗読会」の朗読者に対応しているために理想的なモデルなのではなく、語ることによる変容を可能にする「詩人」のモデルとして相応しいのだといえる。

しかし、ソログープが理想とする演劇とはどういったものなのかといった疑問は残る。「我々が魂と肉体の変容の中で、聖体礼儀の場における、神秘的な儀式の中での忠実な統一に向かう時がやってくる……」(T. 2. C. 491.) と、ソログープは「一つの意志の演劇」において演劇の理想的な到達点を語っているが、それは、恐らく上演用ではない『「我」への聖体礼儀』(執筆は1906年、出版は翌年)に詳細に描きだされている。テキストには、勿論「朗読者」は登場せず、ドラマではないので筋書きもない。それは、言うまでもなく、舞台に俳優がいて観客席に観客がいるという一般的な上演形態は既に想定されていないからである。ここでは、詩人によって書かれたテキストの通りに聖体礼儀が進むのであり、役柄の個性、感情の起伏といったものは徹底的に廃されている。しかし、ソログープは上演されるための戯曲を書き、演劇批評を行い、同時代の演劇に積極的に携わっている。それは、一つには「劇作家、演出家、そして俳優という演劇人の課題は、演劇の見世物を、見世物で到達できるだけの全ての完成へと高めながら、[……] 神秘劇と聖体礼儀へと近づけることだ」(T. 2. C. 494.) と彼が自ら記しているように、自身にも新しい演劇の潮流の中でその役割を課していたからといえるだろうが、「我々の時代の演劇は、残念なことに、まだ何か異なるものにはなりえない」(T. 2. C. 493.) という前提が「一つの意志の演劇」においては明らかにされている。しかし、「よそよそしい見世物の交代に疲れた観客は、自分が遊戯の参加者であったいつかのように、神秘劇の参加者になることを欲している」(T. 2. C. 493.) のであり、前提以上のことを幾らかでも実現しようと努めていなかったとは言い切れない。ソログープ自身の、舞台と観客を繋ぐ試みの様相についてはまた稿を改めて詳細に検討していきたい。

注

- (1) ソログープの著作の底本は、雑誌にのみ掲載されたものを除き *Сологуб Ф. Собрание сочинений в 6 т. М., 2000–2004.* により、引用直後に巻・頁数のみを記す。尚、ソログープ、アンドレーエフ共に和訳は筆者によるが、既存の邦訳も参考にした。
- (2) 「灰色の男」などと訳すほうが一般的かも知れないが、筆者の解釈では男女の区別は不要と考えるので、飽く迄も灰色の衣に身を包んだ謎の存在という扱いで訳した。
- (3) しかしアンドレーエフ自身は、「灰色の服の何者か」は、何かの象徴ではなく、書いてある通りの存在であ

- る旨を明言している。(Андреев Л. Собрание сочинений в 6 томах. Том 3. М., 1994. С. 554.)
- (4) Сологуб Ф. Приземистые судят // Театр и искусство. 1913. №7. С. 162-164.
- (5) Боева Г. Н. Сологуб и Андреев как реформаторы театра: эстетический и рецептивный аспект // Сибирский филологический журнал. 2014. № 2. С. 61-67.
- Боева Г. Н. К вопросу о творческих взаимосвязях Андреева и Сологуба // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология и журналистика. Воронеж. 2013. № 2. С. 15-19.
- (6) Волошин М. Леонид Андреев и Федор Сологуб // Сологуб Ф. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. М., 2002. С. 639-645.
- (7) Гуревич Л. Оторванные души. О Леониде Андрееве и Федоре Сологубе // Гуревич Л. Литература и эстетика. М., 1912. С. 62.
- (8) Боева Г. Н. К вопросу о творческих взаимосвязях Андреева и Сологуба. С. 15-19.
- (9) Андреев Л. Собрание сочинений в 6 томах. Том 3. С. 555.
- (10) Веригина В. П. Воспоминания. Л., 1974. С.114-115. また、『人の一生』を取り入れた内輪の演劇をブロークラと共に進めていたことも回想されており、芸術家同士の間では親しまれていた事が判る。
- (11) Андреев Л. Собрание сочинений в 6 томах. Том 3. С. 482.
- (12) Там же. С. 484.
- (13) 拙論「ソログープ『光と影』における影絵遊びとしての「演劇」の役割：『子供』と『変容』のテーマの繋がり」（『ロシア語ロシア文学研究』2015年、第47号、43-61頁）を参照されたい。
- (14) 倉石義久「アンドレーエフの『人間の一生』——古代ギリシア劇のフォルムと、個の解体——」（『ロシア文化研究』第6号、1999年、52-62頁）
- (15) Боева Г. Н. Сологуб и Андреев как реформаторы театра : эстетический и рецептивный аспекты. С. 62.
- (16) 下線は引用者による。
- (17) 代表作『小さな悪魔』の有名な序文でも、ソログープは、主人公ペレドノフのモデルが作者なのではないかなどといった、自身に対する批判を列挙した後で「これは貴方たちのことを書いたのだ」と、回り道をして答えるという態度をとっている。
- (18) 「二幕の『人』と『人の妻』（アルカーディエフとムント）は、荒々しい勢いで会話を進めた」（Веригина В. П. Воспоминания. С.114.）とヴェリギナは書いており、彼女は寧ろ「灰色の服の何者か」を演じたブラーヴィチに不満を持っている。「人」夫妻の演技は感動的であったという点が強調されており、ヴェリギナは女優であるから俳優の感動的な演技に着目するのは自然ではあるが、一方で、才能ある俳優ほど注目を集めすぎて作者の意図を妨げるというソログープの批判は幾らか当てはまっている。少なくともソログープにとって重要なのは、個々の登場人物がどれだけ感動を与えるのではなく、「悲劇的遊戯」の構造に観客の意識が向くことであるから、俳優側との演劇観の相違が浮き彫りになっている。
- (19) Любимова М. Ю. Драматургия Федора Сологуба и кризис символистского театра // Русский театр и драматургия начала XX в. // Сб. научных трудов. Л., 1994. С. 74.
- (20) ИРЛИ РАН (Пушкинский дом), ф. 289, оп. 3, № 664. л.1.
 タイーロフは、ソログープに新作があればカーメルスイ劇場で上演したいという旨の書簡を書き送っている。