

観客とは何か

一九二〇年代メイエルホリド劇場における観客論争

伊藤愉

一

一九一七年の社会主義革命以後、ロシアの芸術は、その需要者を広く「一般大衆」と設定し、労働者や農民といった「新しい観客」に対してどのように芸術を受容させるか、という問題を積極的に議論した。演劇社会学者のB・ドミトリエフスキーが「レーニン演劇を、(地主貴族的、ブルジョア文化の残滓)と呼ぶ一方で、そこに社会の調節弁としての機能も見ていた」と書いているように、演劇は社会における価値基準たる規範の設立と普及のプロセスをコントロールできるもの、と位

置づけられていた。こうした視点は、演劇の役割と国家的イデオロギーへの隷属を前提とし、新しい体制という条件下での芸術家の立場を定めた。演劇は大衆を教育するもので、社会主義国家建設のために、大衆の「集団化」と「国家主義」の普及の任務が演劇に課せられる。

一方で、固有のイデオロギーを主張し、権力を志向する構造が、既に象徴主義やモダニズム運動の中に内在していたことも指摘されてきている。B・グロイスは『全体芸術様式スタールン』の中で、「アヴァンギャルドの実験を経たきわめて教養ある、経験豊かなエリートたちが大衆の名を借りて社会主義リア

リズムを創りだし、大衆の実際の嗜好やニーズとはなんの関係もないアヴァンギャルドの方法そのものの内在的な発展の論理に従って社会主義リアリズムへと移行した」²と述べている。

あるいはH・ゴロムシトクは、「芸術の国家的組織化とイデオロギー的管理の必要性は、実にさまざまな志向をもつ芸術家たちによって信じられていた」³と記し、それゆえに「芸術の領域での嚴重な行政指導と、芸術活動への管理の集中化は、〔……〕革命的アヴァンギャルドの芸術家や理論家を持ち込んだものだったのである」⁴と書いている。確かに演劇分野においても、例えばA・ボグダーノフを代表とするプロレトクリットの理論家たちは、演劇を通して「感情を組織化」することこそが「集団主義社会」において不可欠であり、「集団の成員が同じ感情を共有することによって、個人は集団のなかに溶解し、新しい集団的な人間が生じてくる」⁵と考えていた。

革命後ロシア演劇では頻繁に「観客も創造者である」あるいは「創造活動への観客の参加」という発言が見られたが、こうした発言は、一つのイデオロギーを指す「集団創造」に接続し、演劇は体制のイデオログたちのメディアへと容易に転じた。前述のドミトリエフスキーはこの状況について、「新たな社会政治的コンテクストにおいて個人的人間性の自由意思表示の範囲、文化や芸術との関係性の選択範囲は、厳しく狭まった。

〔……〕観衆の〈集団化〉と平行して発達したのは文化と芸術施設の〈国家主義（ナショナルリズム）〉と〈集団化〉のプロセスだった」⁶と述べている。例えば、この時代の代表的な理論家の一人であるH・ケルジュンツェフは、「創造的演劇」のなかで「将来の観客は劇場に出かけるとき、〈芝居を観に行く〉とは言わず、〈芝居に参加しに行く〉と言うようになるだろう」⁷と書く。ケルジュンツェフの理想は、ワグナーも賛美

したギリシャ悲劇の合唱であり、大勢とともに合唱することによって、集団的な熱狂の中に個が集団の中に溶解していくことだった。「ヘレニズム期には、合唱団は観客の化身であった、合唱団をつうじて、群衆は上演されているスペクタクルに参加した。ブルジョアの、階級的な演劇では、当然のことながら、劇場全体を一つの感情で結びつけ、役者と観客とを融合させるのに必要な雰囲気を作ることができない」⁸と述べる演劇観は、単一的イデオロギーに観客を従属させる構造を確かに備えていた。

こうした解釈は、演劇文化一般に敷衍され、同時代の代表的な演劇人であるB・マイエルホルドもまた同様の思想を備えていた、と近年の研究史ではしばしば論じられる。例えば、L・クレバークは「演劇における社会主義リアリズムは、〈全体的〉な統一された大衆演劇の旧モデルの復活だと理解することがで

きる。それは、一九二〇年代の観客の〈感情的組織化〉もしくは〈加工〉というコンセプトのネガとして、新たな集団的イデオロギー、そして〈人々の思想を建設する〉という名高いスローガンに基づいている。¹³⁾と述べ、「メイエルホリドやトレチャコフ、その他の多くのアヴァンギャルティストたちがスターリンの犠牲になったという事実は、我々がこの結論に至るのを妨げはしない。見方によれば、彼らは自分たちが建設を手伝った機械の犠牲になったのである」¹⁴⁾と結論づけている。またE・ナイマンは、メイエルホリドがC・トレチャコフ作『子どもが欲しい』の上演計画において、9・リッツキーが設計する立体的な透明の円形舞台を螺旋階段が貫通している舞台美術に、有名なポスター「赤い楔で白を穿て」と同様の構図を読み取り、赤軍による白衛軍への突入、気鋭なポリシェヴィキ・イデオロギーによる伝統的なロシアの社会生活への完全な貫通をも表わしていると論じる。それゆえ、ナイマンは「もしボリス・グロイスが正しく、ロシア・アヴァンギャルドとスターリン政治が直線で結ばれるとしたら、その線は間違いなくメイエルホリドと『子どもが欲しい』を通過しているだろう」と述べる。ナイマンは、メイエルホリドがこの芝居を観客の自由な発言を許容する〈討論劇〉として計画していたにも関わらず、その〈討論〉についてメイエルホリドの考えはオーウェリアンの観点を含ん

でいると記し、それゆえ「すべての問題は正しく扱われる」ことを保証するため、討論は慎重に操作され筋書きが用意されると指摘している¹⁵⁾。

こうした言説が出て来る背景には、同時代の演出家、理論家たちと同様、メイエルホリドが演劇における「観客」の重要性を指摘していたことが挙げられる。一九〇七年の時点で、メイエルホリドは「作者、演出家、俳優について第四の創造者を演劇のなかに招き入れる。それは〈観客〉である」¹⁶⁾と記し、革命後になっても「演劇の法則——それは観客への働きかけだ」¹⁷⁾と頻繁に「観客」に言及していた¹⁸⁾。こうした発言と革命直後にアジテーション演劇とも言うべきプロバガンダ的表現を行っていた事実¹⁹⁾とを結びつければ、確かに前述のような結論が導きだせる。だが、こうした限られた事実と「観客」への発言から、メイエルホリドの理論のなかに〈観客の集団組織化への志向〉があったと結論づけるのは短絡にすぎない。「観客」は、同時代の演劇研究、演劇実践の文脈にあって、単純に指定できる対象ではなく、様々な議論が起こっていた。一九二〇年代の演劇史を考察する際には、政治的文脈とは異なる、美学的あるいは実践的言説の側から見た観客像も確認しておくべきだろう。

まず、単純なプロバガンダや集団主義には回収されない議論が、当時のロシア演劇界にあったことを確認しておきたい。観客を巡る議論の背景の一つに、国立芸術学アカデミー（通称ガフン）の活動があった。ガフンは、一九二一年から一九三〇年まで活動した研究者組織である。当時A・ルナチャルスキーが代表を務めていた教育文化委員会の下部組織として形成され、分野を横断して芸術活動全般を分析することを目的としていた。様々な学者、芸術家から構成され、演出家のK・スタニスラフスキーやメイエルホリドも出入りしていた。音楽、哲学、社会学と様々なセクションが形成され、その中に演劇セクションもあった¹⁶。

演劇セクションの中には観客研究に関する委員会が作られ、一九二二年から一九二八年までの間に、演出家、社会学者、哲学者、演劇学者らによっておよそ二〇の発表がなされ、同時代演劇に関する問題が論じられた。一連の議論における彼らの関心を、演劇研究者のB・グトコヴァは次のようにまとめている。「新しい観客」は生まれたのか、否か。もし生まれたというならば、どのような特徴や独自性があるのか。どのように彼らを見つけ出し、区分けし、研究すべきか。彼らを私

たちの物とし、教育することは必要だろうか。あるいはその逆に、彼らの要求を理解し、すなわち従うことは果たして必要なのだろうか¹⁷。

ガフンでは、演劇における観客を作り手と考えるか否か、という問題が主に次の二つの立場から論じられた。すなわち、1、見世物の無言な参加者ではあるが積極的な、つまり創造的な要素。2、出来事の受動的な観察者、の二つである。

演劇学者のB・サフノフスキーは「演劇学の対象としての演劇」というガフンでの報告で、「芝居は常に時代の精神に対してあるいは協和音的で、あるいは不協和音的である。もしこれらがなければ、芝居は意味がない」と述べ、「我々は同時代的な存在」であり、「演劇には時代の精神がしみ込む。時代の精神はいたるところに影響を与える」という¹⁸。それゆえサフノフスキーは「観客は劇場で積極的であると考える。芝居に観客は参加しないが、積極的にそれを生きているのだ¹⁹」と述べる。こうした考えは、「観客」を対象とした演劇関係者の議論のなかで、一般的なものだった。例えば、この時代の演劇批評家であるΠ・マルコフは、劇場を訪れ、「大きな思想、力強い感情、赤裸々な真実」を求める新しい観衆のなかに、「演劇を正常化」させる力を見て、次のように書く。「俳優は毎晩大衆観客のために演じ、たとえ俳優にとって決定的な形で影響を与えること

はない客席からの素朴な反応であったとしても、熱烈な反応を極めて具体的に感じていた」²⁰⁾。こうしたマルコフの言葉に対して、ドミトリエフスキーは「観客は、無意識ではあったが、粘り強く二〇年代の世界観の変革、現実認識と俳優技術の再編を促進していた」²¹⁾と書くが、こうした認識は同時代にすでに疑問視されていたことは指摘しておきたい。

哲学者のΠ・ヤコブソンは「演劇とはなにか」というガフンでの報告で次のように異論を唱えている。「演劇の観客の役割に関する問題における不明瞭さと先入観はそろそろ終えるべきだ。観客は芝居を作るといふ考えは、不正確かあるいはメタファーだ。もちろん、芝居は観客のためにあり、観客への働きかけも考えられる。観客なしの芝居は、聴衆なしのコンサートとおなじく存在しない。(……)「だが」どのように観客は芝居に参加しているのか？ 自らの反応によって彼は俳優の追体験に影響を与え、まさにこれによって俳優の演技にニュアンスを呼び起こす。しかしこれをもって芝居を作っているとは言えない」²²⁾と指摘している。彼は、この時代の演劇人・理論家がしばしば口にする、「創造者としての観客の位置づけ」が、実のところ観客を思想伝達のための「対象／受容者」としてしか見ておらず、そこで語られる「創造者」というような主体性は虚構のものである、と看破している。このように、イデオロギー

優位の理論構造はこの時代に既に指摘されていた。

ガフン演劇セクションの観客研究では、活動後期の一九二八年になってからも、「観客は常に偶発的な存在で、劇場に来る人々は、みな観客だという困った問題がある」²³⁾と、観客の定義付けの難しさが相変わらず論じられた。体制側からの要請に応えるならば、二〇年代の観客研究の課題は、観客の「自発的な感情」を「特定の形」で導くことが目指され、そのための観客の姿を認識する必要性に迫られていたが、捉えきれない不規則な実際との乖離に悩まされていた。このような問題意識が同時代に共有されていたのである。

三

こうした文脈を背景に、メイエルホリド劇場の観客調査に関する論争を見ていきたい。この論争は二〇年代半ばのロシア演劇界に幅広い議論を呼んだが、中心となったのは、一九二〇年代前半にメイエルホリド劇場文芸部で働き、後に演劇批評家・劇作家となるM・ザゴルスキーと、ザゴルスキーの後にメイエルホリド劇場に入った俳優・演出家のB・フォードロフだった。観客をいかに認識し捉えるか、という問題に関して、この時代にメイエルホリド劇場で採用された二つの観客調査「アンケート

ト調査」と「客席の反応調査」を巡っての論争だった。

端緒となったのは、一九二四年に既にメイエルホリド劇場を抜けていたザゴルスキーが『レフ』誌に発表した「観客はいかに反応するか?」という論文である²⁾。彼は次のように指摘し、課題を述べる。

我々がことのほか好んで口にするのは、〈我々観客全員〉とか、〈新しい観客〉あるいはとくに〈労働者の観客〉という言葉だ。(……) 観客や聴衆の立場でものを言うことがとごとく説得力に欠け軽薄だと指摘するつもりはない。われわれはこういうとき、多くの個人的意見があり、観客を引き合いに出すのは単なる独特の悪しき〈言い回し〉にすぎないと各自十分承知している。(……) しかし、舞台上で進行する芝居に対する客席の態度は、芝居そのものの後世にも、その劇場や演劇の傾向の先行きにも決定的要因である。(……) 観客層がどんな人間で構成されているか。その属する階級は。任意の一人一人の観客ではなく、これらの社会的諸グループは、芝居にどのように反応するのか。戯曲、演出、劇場、傾向への反応はどうか。(……) 一方の客には〈わかる〉のに、〈わからない〉という客がいるのはなぜか。戯曲と演出の何が観客を落ち込ませたり盛り上げたりするのか。また、

ある観客には重苦しく作用するものが別の客には生きいきとした印象を与えるのはなぜか。

そして結論として「統一された観客は存在せず、統一された芝居もない。舞台から流れ出す革命の興奮は観客を分割し、肯定する人々と否定する人々に分けてしまう。逆に観客席から流れる興奮は、今度は舞台を分割し、それぞれのグループは舞台の上に、自分たちの社会的出自が表わすものを見るのだ」(傍点はザゴルスキー)と書く。こうした不明な観客を捉える手段として、彼はアンケート方式を推す。「観客の問題を調べる者に残された唯一の方法、それはアンケート調査だ。劇場の客にアンケートを配り、幕間や芝居後に記入してもらう。観客についての新しい学問が生まれ、独自の方法論ができあがるまでは、この完璧とは言い難い武器を使うほかない」。

こうした「アンケート調査」は一九二一年から一九二八年にかけて広くロシア演劇界で採用された手法でもあり、最も早く導入していたのが、メイエルホリド劇場だった。ザゴルスキーは、一九二一／二二年のシーズンにメイエルホリド劇場における『曙』や『ミステリア・ブッフ』上演時のアンケート調査を手がけていた(しかしこの論争が起きた一九二四年の時点で、メイエルホリド劇場ではアンケート調査を中止していた)³⁾。

アンケート用紙は、観客の入場時に配られ、幕間あるいは上演後に記入することが求められた。ここでは、「芝居が気に入ったかどうか」とともに観客の職業や年齢を訪ねる項目もあった。

ザゴルスキーの論文が公開されてから間もなく、メイエルホルド劇場演出部のフォードロフが、『芸術生活』誌に「客席調査の試み」という記事を載せ、一九二四／一九二五年シーズンの劇場における客席反応の調査結果を報告した²⁶。その年の演目『森林』、『プルス先生』、『委任状』、『DE』、『大地は逆立つ』において、予め設定した観客の反応を、上演中に劇場の関係者が調査し、統計に落とし込み、客席を数字で理解しようとする試みだった²⁷。

この中で、フォードロフはとりわけ「笑い」に注目し、全体の中で笑いの比重がどれほどだったか割り出そうとしている。「重要だったのは、笑いの数を定めることと客席の別の感情との比率を割り出すことだった」として結果を報告する。

タイトル、上演中何回観客が笑ったか、一時間中の笑いの数・①『委任状』36、96／②『森林』201、67／③『プルス』143、41／④『DE』90、30／⑤『大地は逆立つ』40、27
反応全体のうち笑いが占める比率（70から98%）…①『委

任状』98%／②『森林』77%／③『大地は逆立つ』75%／④『DE』73%／⑤『プルス』70%

フォードロフの報告は、ザゴルスキーへの批判が目的だったわけではないが、ザゴルスキーはすぐさま反応し、同雑誌上で反駁した²⁸。彼は、「(フォードロフの)大きな誤りと思われるのは、芝居の一連の瞬間に対して、客席をまったく同じに反応する統一されたものとして捉えたことにある。(……)『委任状』では最も笑って、『大地は逆立つ』では最も笑わなかったというのが、なんなのか？」と批判し、重要なのは、「いかなる社会層から客席が構成され、どのようにに個々のグループが反応し、当の芝居において彼らがいいたい何に反応したのかということを知ることはないだろうか？ 誰が、いつ、どのように、なにに反応したか——これこそ我々が、現代の観客研究について語る際に知りたいことだ」(傍点はザゴルスキー)と主張する。そして、それが可能なのは、アンケート調査のみである、と。

ザゴルスキーの一方的な批判に対して、レニングラード学派の演劇学者A・グヴォズジェフが参加することで議論は論争へと発展する。同誌上でグヴォズジェフは、「メイエルホルド劇場は芝居の際に何回観客が笑ったかという統計的な総数に甘ん

じているわけではない」と述べ、重要なのは「いつ何に観客が笑いで反応したかということ」だと言う。そして、ザゴルスキーが指摘する「誰が」という問題に関しては、「雑多な社会的構成の客席」と応える。そうした客席を前提とした上で、「毎日の体系的な観察、毎年行われる観客の観察は現在のところ雑多な構成に則してのみ、重要なのだ。なにしろ、そうしたシステマチックな観察のみが科学的な意義を有している。〔……〕

観客研究の必要性は長らく、何度も語られてきたが、メイエルホリド劇場がこれを初めておこなった」と書く。ザゴルスキーの主張に関しては「彼が提示するこれらのアンケートに基づいた結論は、〈観客の異なる社会グループは、舞台から全く異なる印象を受ける〉というもので、これは、劇場の訪問者それぞれがアンケートなどなくとも知っていたし、いまでも知っていることだ」と退けている²⁰。

フォードロフもまたザゴルスキーに応答した。彼は、アンケートに書かれた文章が常に正しいものだとは限らないことを指摘し、「アンケートは、それが責任のない物である限り、意味のない戯言になる」と科学的根拠の欠如を批判する²¹。こうした無根拠性の指摘に対して、ザゴルスキーは「本当に全ての回答者、特に労働者たち誰かを混乱させるためにわざわざ書くだろうか。なぜアンケートから得られる結論が必ず無根拠で、正

しくないのだろうか」と述べ、「客席のあらゆる客観的、科学的、社会学的分析の基本的な問題、すなわち、誰が芝居に訪れて、どのような観客を我々は研究していて、というような質問への答えはグヴォズジェフにもフォードロフにもない」と反論した²²。フォードロフは再び「ザゴルスキーの論文全体に対して指摘すべきは、筆者は論じているテーマに則した最も重要な問題にまったく触れていないことだ〔……〕。それは、【Ⅰ】芝居を研究する必要がある、客席の研究はこの課題の一部分。

【Ⅱ】観客について研究し結論を出す。観客の行動を客観的データに基づいて追いかける。【Ⅲ】観客の研究は所与の芝居と隔てて行ってはならない。【Ⅳ】アンケートの適用に際しては、一連の条件を守る必要がある——別の適用は意味をなさない」と反論する²³。

論争の最後にザゴルスキーは、いかに反応を調査しても「客席の観客がどのようなものだったか」は分からないと再び反論し、例として「作業台を離れた労働者たち」が客席に座った時、「雑多な構成の客席が笑っているところで、彼らは黙っている」状況を仮定する。続けて、「誰が入り交じった客席で当のフレーズに笑ったというのか？ コムソモール員か、ブルジョアか、インテリゲンツィアか？ 知らない、とグヴォズジェフは答える。笑ったのは〈客席だ〉と。誰が〈作業台を離れた労働者た

ち」なのか？ プロレタリアートか、街で育った、あるいは最近街に来た農民か、最近工場の共同炊事場で働き始めたものか？（……）なぜ客席が笑っているところで彼らは黙っているのか？ この沈黙はなにを意味しているのか？」と追及し、「これらの質問すべてにグヴォズジェフは答えていない。なぜなら、彼が勧める〈科学的メソッド〉にはそうした答えがないからだ。彼は〈客席〉あるいは〈作業台を離れた労働者たち〉のフィクションを操作し、彼らの表面的な反応を操作し、その観客の具体的な性質、彼の感情の内的な意味を明らかにしようとはしない。（……）ここにはいかなる社会科学的なメソッドに関する言葉もあり得ない。我々は観客を、〈全体〉としてではなく、空っぽの統計学のためでもなく、完全に具体的な目的のために研究する必要がある」と指摘する³³。

論争は、「アンケート」と「客席の反応調査」どちらが有効かという議論に終始し、平行線を辿っているものの、「観客」という演劇における実際的な問題に関して、個別具体的に対象に向かう試みとして注目できる。ただし、論点が両者で異なっている点は整理しておきたい。

ザゴルスキーのアンケート調査は、「誰が」という問題を重視しているように、演劇における社会的・階級的な分析を目的

としている。その一方で、「反応調査」は、上演の状況を問題としてしている。フォードロフの言う、「芝居を研究する必要がある」とは、上演後の観客への影響ではなく、上演の時間と空間がどのようなものだったのか、という実地的な観点に基づいている。つまり、両者の手法はそもそもその射程が異なっている。指摘しておくべきは、アンケート調査は、ザゴルスキー自身も述べているように、「統一的な客席は存在しない」、「反応はバラバラである」という以上の結論は導いていないことである。

ザゴルスキーは「誰が」という問題を重視している。だがその一方で、「同時代の演劇が、自らの特性を示し、自己を明らかにし、いかなる社会的グループに所属しているのか示す必要がある」³⁴と体制側から要請されていたような、演劇の側からの「社会的な役割」、よりラディカルに言えば「所与の結果」を導く可能性をすでに否定しているのである（あるいは、だからこそアンケートによって個々の客層への「効果」を確定する必要があると考えていたとも言える）。

一方の「客席の反応調査」に関しても、統計的な記録は、観客の反応を「操作」する目的ではなく、あくまで「上演時の状況の把握」に留まっている。つまり、「なぜこのような反応をしたか？ なぜなら」という観客の構成に対応した問いと答えへの積極的な関心は、調査の機能上持っていない。それゆえ、

統一的な客席を指定している、というザゴルスキーの批判は、両者の目的が異なっていることに起因していると言える。そもそも「客席の反応調査」の目的は、グヴォズジェフが言うように、「客席の構成がバラバラ」であることを前提とした上で、客席の多様性を問わず、様々な「反応」という結果から上演の空間・時間の結果を把握するものだった。こうした「観客」という対象を捉えるまなざしのズレからメイエルホルドの言説を読み解いてみよう。

四

メイエルホルド劇場での観客調査を素材として行われたこの論争に、メイエルホルド自身は明確なコメントを残していない。だが、三〇年代に入ってから劇場で採用され続けていたのは、「客席の反応調査」であった³⁵⁾。この事実はなにを意味するのだろうか。問題は、いまだ獲得せざる観客の集団意識をメイエルホルドが求めていたかどうかという点である。

革命前の一九〇九年、メイエルホルドは革命期における社会と芸術の相互関係について語っている。メイエルホルドによれば、芸術は大衆の嗜好と望みに迎合するとき没落する。革命期は芸術にとって致命的である。なぜなら革命期とは常に、公衆

が完全に芸術家を支配する時代、演劇が「芸術の住家たることをやめ、不可避的に教義宣伝の講壇へと変貌する」時代であるからだ。「一国が平安な文化的創造によって新たな社会の相貌を鍛え上げようとする時、その時（……）芸術家の住家は手段たることをやめて、目的となる」と彼は述べている³⁶⁾。つまりメイエルホルドは、革命前一九〇九年時点では、芸術は芸術として自立したものであることを望んでいた。

そこには、ザゴルスキーが言うように、観客を「単一的な存在」と捉え、集団意識の構築に奉仕するという演劇の姿はない。だがメイエルホルドが演出家という立場からの観客の（感情的組織化）を意図したか、という問いはなお成立する。

一九三〇年代に入ってからメイエルホルドの聞き書きをしたA・グラトコフが残したメモの中の興味深い一節は、この点を考える上で、示唆に富んでいる。

もし全ての人があなたの作品を称賛したら、その作品がくだらないものだということはほぼ間違いない。もし全てのひとが非難したら、ことによるとその作品には何かがある。だもしある人は称賛し、またある人は非難したとしたら、もしあなたが観客を真つ二つに割ることができたら、確実にそれはいい作品だといえる。³⁷⁾

これは、三〇年代に入って社会主義リアリズムが横行し、メイエルホリドが政治的圧力を受けるなかで、秘かな胸のうちを語ったものだろうか³⁸。だが、メイエルホリドが、二つに割れる客席を理想の状態と考えていたと判断できる言説は、一九二〇年代にも確認できる。一九二二年、ルナチャルスキーから『堂々たるコキュ』を非難されたことに対する反論の中でメイエルホリドは次のように述べている。

どうやら、誰もがわれわれの芝居に満足したわけではなく、われわれを非難する人もこの通りいたのである。そのことがわれわれを喜ばせた。つまりわれわれは、完全な勝利をおさめたのではなかったということだ。(……)俳優と演出家は、観客席が真っ二つに割れたときに、はじめて勝ち誇るべきだ。われわれは憶えている、ブロークの『見世物小屋』がいかかなる分裂を観客のなかに引きおこしたか。一方が喝采するかと思えば、別の一群はしこたま持ち込んでいた腐ったりんごを投げ、鍵をがちゃつかせて、そのとき劇場内で進行していた新しい演劇形式に対する怒りに荒れ狂った。³⁹

こうした、分裂した客席、論争的な状況を好む姿勢は、メイ

エルホリドに特徴的なものだった。一九二九年にも、メイエルホリドは次のように言っている。「なにがしかのスキヤンダルがあるところ、そこに私はいる。というのもスキヤンダルには人々の性質の最も隠された部分が反映するからだ。そこでは、人間の最も素晴らしい特質や欠点というのが露わになる」⁴⁰。こうしたメイエルホリドの性格について、一九三〇年代にメイエルホリド劇場演出部で働いていたJ・ヴァルパホフスキーは、一九三四年四月三〇日、レニングラードの第一次五年計画文化会館での(メイエルホリド演出の)デユマ作『椿姫』に関する討論会における非常に象徴的な記録を残している。

討論は恙無く進んだ。出席者は順に芝居を褒め称え、演者たちを褒め称えた。徐々にメイエルホリドの態度が気怠げに、無関心になっていき、いまにも居眠りし始めそうだった。中年の女性が手を挙げ、発言を求めた。「私は短期制中学校の文学の教師です」と彼女は名乗った。「教授や皆に尊敬されている演劇学者の皆さんの発言を注意深く聞いていたのですが、全く理解することができませんでした。なぜ、現代のソ連人である私が、前世紀のフランスの娼婦の恋愛物語などに感情移入し、感動しなければならないのでしょうか。文学教師である私には、女性が解放されている我が国で、一体誰が

高級娼婦の運命に関心を持つのか、さっぱり分かりません。私は、舞台上で起っていることが本当にどうでもよかったんです。私はメイエルホリドを見て、その変化に仰天した。

夢から覚めた彼の目が激しく燃えていた。そして襲いかかる猛獣のように勢い良く立ち上がった。彼はすぐさま発言を求めた。彼は（……）フランス人とパリの街中で起こった事件に関して話を進め、その事件への反応に応じて、通行人を三つに分類した。一つ目、その事件に積極的に関与してくる人々。二つ目、黙って経緯を見守る人々。三つ目、無関心あるいは通り過ぎる人々。最後にメイエルホリドはこれぞという台詞をもってきた。「この三つ目のカテゴリーに、尊敬すべき文学教師さんは属しておられる。私たちの劇場は、このカテゴリーの人々を対象とはしていない」。メイエルホリドは最後まで喋りきることができなかった。会場は大騒ぎになり、客席はまっぶたつに割れた。「無礼だ！」「正しいぞ！」「侮辱じゃないか！」⁴¹

そして、この討論会の後、ホテルへの帰り道にメイエルホリドは「にやりと目配せをし、〈今日は本当に退屈だった。でも最後に観衆を引っ掻き回すことができたのは良かったな〉と言った」という。

こうした記録、言説は、メイエルホリドにとって、スキャンダラスな客席の「状態」こそが求めるものであり、一定の観客に一定の影響をもたらすことに関心はなかったことの証左となる。この点で、同時代の演劇批評家B・アルペルスによる「メイエルホリドの」演劇の力強い合理主義によって、彼は観客に対する欺瞞をやめた。彼の演劇は客席に自分の意見を押した付いたり、〈客観的な〉自然主義的な戯曲やイリュージョン、現実の模造品を用いた詐欺まがいの手法で自分の世界観を押し付けたりしない。メイエルホリド劇場の観客は芝居の評価において最大限に自由になる⁴²という評価は適切だろう。こうした彼の姿勢から、「観客は創造者である」という言葉をイデオロギー優位の言説に回収するのは難しい。

では、「客席の反応調査」にあるような、上演の時間、空間を把握しようという意識は、ガフンで議論されていたような「観客の参加は能動的か受動的か」という問題の「フィクション」(ヤコブソン)になってしまふのだろうか。これはおそらく「芝居」という用語が意味する範囲に関わってくる。レニングラードの芸術史研究所のH・イズヴェコフは、一九二九年にメイエルホリド劇場の「客席の反応調査」に関して書いている。「反応調査の」結果からは、劇作家や演出家が鏡に映った自分を見るだけではなく、俳優が自分の演技の反応を非常に正確に

知ることができる」⁴³。こうした解釈を見ると、「反応調査」は単に、俳優が演技を向上させるための素材として機能していたようにも思える。しかし、マイエルホリドにとって、観客が一樣ではないこと、どのような反応を示すかは予測不可能であることはより重要な意味をもっていた。三〇年代、マイエルホリド劇場演出部で働いていたJ・ルドネヴァは書いている。「彼（マイエルホリド）は、客席が一樣でないことも分かっている、非常な関心をもって芝居中に客席の反応を追っていた」⁴⁴。そしてマイエルホリド自身、俳優と観客の関係について次のように言う。

俳優芸術の特性は、俳優と観客がある種の関係のなかでお互いを発見した結果として、観客の目の前で展開するという事実に基づいている。これは俳優の妙技のあらゆる頭われに對して反応する生きた共振装置^{レゾネータ}という立場に観客を置く。逆に言えば、耳をすませて共振装置を捉え、俳優はすぐさま即興の技術でもって観客席から寄せられるあらゆる要望に応え

る。一連のサイン（ノイズ、動き、咳払い、笑いなど）全てによって、俳優は作品に対する観客の態度を正確に把握しなければならぬ。⁴⁵

マイエルホリドは、上演の後に客席の反応を確認するというよりは、上演中の客席への意識に重きを置いている。彼は一九二九年に「芝居の細部をすべて最終的に完成し、決定するのは俳優と客席である」⁴⁶と述べているが、これはある意味で演出の「限界」を意識していたことを示しているだろう。「観客を創造者に」という言葉は、マイエルホリド劇場において、「反応調査」という具体的な手段でもって、理論から実践へと展開している。

論争で提起された「観客」の問題に対して、単一的な集団化が不可能であることを認めつつ、反応そのものを演劇に組み込もうとするマイエルホリドの姿勢は、すでにヤコブソンの言う「メタファー」を遙かに越えた、極めて具体的な形での関わりだったのである。

- (1) В. Дипривекский. Формирование отношений сцены и зала в отечественном театре в 1917–1930 гг. М. 2010. С. 6.
- (2) ホリス・タロース『全体芸術様式スターリン』亀山郁夫・古賀義顕訳、現代思潮社、二〇〇〇年、二六頁。
- (3) イーヴォリ・コロトシコフ『全体主義芸術』貝澤哉訳、水声社、二〇〇七年、六九頁。
- (4) 同上、七〇―七二頁。
- (5) 佐藤正則『ホリッシュェヴィズムと〈新しい人間〉』水声社、二〇〇〇年、一六〇頁。
- (6) В. Дипривекский. Формирование отношений сцены. С. 7.
- (7) П. Керженцев. Творческий театр. 5-е изд. М. 1923. С. 72. ナルシエンツェフの理論に関しては、佐藤正則『ホリッシュェヴィズムと〈新しい人間〉』二〇四―二〇七頁を参照。
- (8) П. Керженцев. Творческий театр. С. 113.
- (9) Kleberg, I. *Theatre as Action: Soviet Russian avant-garde aesthetics*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan, 1993. p. 190.
- (10) Kleberg, I. p. 195.
- (11) Naiphan, E. *Sex in Public: The Incarnation of Early Soviet Ideology*. Princeton, 1997. p. 112–114 参照。
- (12) В. Мейерхольд. Огэрти. пиэрма. рэчи. беседы. В 2 ч. Ч. 1. М., 1968. С. 164.
- (13) В. Мейерхольд. Стэрти. пиэрма. рэчи... Ч. 2. М., 1968. С. 55.
- (14) めいへいおつ ひろしためいへいほりどりの 観客への言及に関して、永田靖は「メイエルホルリの考えと実践の中心は、舞台と観客が集団的な単位として融合する一方で、個人のレベルでは俳優と観客は決して一体化せず対峙し合う」という二つの矛盾する概念が存在している」と的確に指摘している。(永田靖「俳優と観客の対峙・メイエルホルドの観客論」『待兼山論叢 美学編』三〇号、一―二四頁)永田はメイエルホルドの演出方法が「俳優と観客」がともに理性的であることを要請していると述べ、それゆえ、それぞれが個々人として対峙すると論じている。本論ではメイエルホルドの演出には踏み込みます、メイエルホルド劇場における観客論争から得られる「観客」という言説の考察、およびそこから相対的に得られるメイエルホルドの観客認識に焦点をあつる。
- (15) 例えばメイエルホルドは『曙』(一九二〇)では国内戦の様子を劇中に報告し、革命的な葬送行進曲『君は倒れし犠牲者』を挿入、『メステリヤ・ブツク』(一九二二)では、『インターナショナル』を合唱し、観衆を意図的に盛り上げようとしていた。
- (16) ガマンの観客に関する議論に関しては、以下の論文を参照：В. Лукова. «Смена караула, или новый театральный артист 1920–х годов» // НЛЮ № 123. М., 2013. С. 104–130。
- (17) В. Лукова. «Смена караула». С. 109.
- (18) В. Сахновский. Театр как предмет театроведения. Вступление в беседу. Протокол № 4 заседания Теоретической секции Театральной секции // РГАПИ. Ф. 941. Оп. 4. Ед. кр. 17. Л. 7–7 об.
- (19) В. Сахновский. Тезисы доклада «Компоненты спектакля». Подсекция Теории Театральной секции. 28 ноября 1927 г.

- // РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 2. Ед. хр. 18. Л. 83.
- (20) П. Марков. О театре. Т. 2. М., С. 112.
- (21) В. Дмитриевский. Формирование отношений зрителя. С. 104.
- (22) П. Яковлев. Впечатительные замечания к обсуждению доклада «Что такое театр». Соединенное заседание Фило-софского отделения и подсекции Теории театра Театраль-ной секции от 6 декабря 1927 г. // РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 14. Ед. хр. 32. Л. 25-25 об.
- (23) Н. Бродский. Театральный зритель нового времени. Пре-ния по докладу // РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 41. Л. 19-19 об.
- (24) М. Загорский. «Как реагирует зритель» // ЛРФ. 1924. № 2. С. 141-151. (松原明他訳『ロシヤ・アヴァンギャルド 7 : 芸術左翼戦線』四三一—四四二頁).
- (25) М. Егорова. Театральная публичка / Эволюция анкетного метода. М. 2010. С. 32.
- (26) В. Федоров. «Опыт изучения зрительного зала» // Жизнь искусства. Л. 1925. № 18. С. 14-15.
- (27) 調査する反応は次のような項目が設定されていた。【1】静寂【2】騒がしき【3】強い騒がしき【4】俳優と同時に台詞を読む【5】歌う【6】咳【7】トントんと叩く音【8】強い音をたてる【9】喚声【10】泣く【11】笑う【12】嘆息【13】動く【14】拍手【15】口笛【16】嘲笑(しつと言う)【17】退出【18】椅子から立ち上がる【19】舞台上物を投げる【20】舞台を駆け上がる(В. Федоров. «Опыт изу-чения». С. 14.)

- (28) М. Загорский. «Еще об изучении зрителя» // Жизнь искусства. Л. 1925. № 20. С. 5-8.
- (29) А. Гвоздев. «Зритель и его последователи» // Жизнь искусства. Л. 1925. № 22. С. 14-17.
- (30) В. Федоров. «Опыт изучения зрительного зала 2» // Жизнь искусства. Л. 1925. № 23. С. 11.
- (31) М. Загорский. «Дискуссия о зрителе продолжается» // Жизнь искусства. Л. 1925. № 26. С. 12-13.
- (32) В. Федоров. «Дискуссия о зрителе» // Жизнь искусства. Л. 1925. № 27. С. 9.
- (33) М. Загорский. «Как изучать зрителя» // Новый зритель. М. 1925. № 28.
- (34) 1926年の第7回全ソ共産党(ホリシヤキヤ)会議決議 引用は²⁴ А. Орлинский. «Пути революционного завоевания театра» // Новый зритель. 1926. № 29. С. 5-5а²⁵.
- (35) Майエルホリド劇場の客席の反応調査が²⁶まで行われていたが、正確な日付は明らかになっていない。しかし、一九三三年から一九三七年にマイエルホリド劇場に付属していた「科学的研究工房」の作業計画には、「客席の反応調査の項目があり、研究員であったJ・ヴァルパホフスキーや佐野碩がこの調査に関わっていた。マイエルホリド劇場付属科学的研究工房の活動に関しては、拙論「マイエルホリド劇場付属科学的研究工房の活動：スコア作成の試み」『演劇学論集六一』日本演劇学会、二〇一五年十一月を参照。
- (36) В. Мейерхольд. Статьи, письма, речи. Ч. 1. С. 175.
- (37) А. Глазков. Мейерхольд. Т. 2. М., 1990. С. 342.
- (38) 一九三四年の第一回全ソ作家大会にて、「社会主義リアリズム」

- が公式のものとなるわさ。グラトコフがメーヘルホルツのあとで
 聞き書きをしたのは、一九三四—一九三七年。
- (38) *Вс. Мейерхольд*. Статьи, письма, речи. Ч. 2. С. 44.
- (39) *Вс. Мейерхольд*. «Из лекции на актерском факультете
 ГАКТЕМАС. 10 января 1929 г.» // Театр. 1974. № 2. С.
 32-36.
- (40) *Л. Варпаховский*. «Мейерхольд оратор...» // Театр. 1974.
 № 2. С. 56-57.
- (41) *Л. Варпаховский*. «Мейерхольд оратор...» // Театр. 1974.
 № 2. С. 56-57.
- (42) *Б. Апперс*. Театральные очерки. Т. 1. М., 1977. С. 85.
- (43) *Н. Изяков*. «В театральной лаборатории» // О театре.
 Вып. 3. Л., 1929. С. 19.
- (44) *Л. Руднева*. «Поиски и открытия» // Творческое наследие
Вс. Мейерхольда. М., 1978. С. 403.
- (45) *Вс. Мейерхольд*. К истории творческого метода. СПб., 1998.
 С. 46.
- (46) *Вс. Мейерхольд*. Статьи, письма, речи. Ч. 2. С. 196.
- (5) とし、まことに「修士課程修了、博士後期課程単位取得退学、日本学術振興会特別研究員」