

鴻英良

「二十世紀ロシア芸術の曙」(解題)

二十世紀の初頭のロシアには新たな時代の到来を予感した多くの人々がいた。あるいは、新たな時代の到来を切望した多くの人たちがいたと言い換えるべきだろうか。とりわけ詩人、劇作家、小説家、音楽家、あるいは哲学者たちは、自らの感性と明晰な論理によって、こうした予感を作品として、あるいは論文、批評として提示しつづけていた。

しかし、小説や戯曲はともかく、そうした論文、批評の多くは未翻訳である。

アンドレイ・ベールイ、アレクサンドル・ブローク、レオニード・アンドレーエフなどの詩、小説、あるいは戯曲はこれまでに幾つか、というよりかなりの数、翻訳されてきてはいたが、彼ら書いた芸術論、詩論、劇評などなどは、そのほとんどが日本語には翻訳されていないのである。

もちろん、メレシコフスキーの『トルストイとドストエフスキー』とかウォリンスキーの『偉大なる憤怒の書』など同じ時代の重要な書物の多くが日本語に訳されている。とはいえ、この時代の精神的な動きを明瞭にわれわれに伝えてくる多くの論文がほとんど翻訳されていないということは事実なのである。

一方、1920年代を中心としたロシア・アヴァンギャルド関連の文献はかなりの数のものが翻訳紹介されている。こうした紹介は、1980年に、いまはなき西武美術館(池袋)で開催されたロシア・アヴァンギャルド展に始まり、『ロシア・アヴァンギャルド』(全8巻、1988-95年、国書刊行会)や『メイエルホリド・ベストセレクション』(2001年、作品社)などの出版などによってさらに充実していったが(最近では、たとえば、東京都庭園美術館で、ロトチェンコ展なども開催され、スチーパーノワも紹介された、あるいは、国立近代美術館のウイリアム・ケントリッジ展では、ショスタコーヴィチの『鼻』を作品化した巨大な映像インスタレーションが展示されている。こうした例をあげると数限りなくなる。さらに言えば、1920年代にすでに、演出家の杉本良吉、あるいはロシア文学者の米川正夫らによって、ロシア・アヴァンギャルド演劇に関する多くの文献が、ほぼ同時代的に翻訳されていたのである。)、つまり、ロシア革命に随伴したともいえるロシア未来派からアヴァンギャルドへの芸術的展開過程のなながしかは日

本語でも、あるいはさまざまな美術館、企画展で追えるにもかかわらず、そうした動きを準備したその直前の新しい芸術、ロシア象徴主義の展開を知ろうとすると、日本語読者はただちに障害にぶつかるのである。つまり、ロシア・アヴァンギャルドを準備した、さらには、1917年のロシア革命を準備したとさえいえる精神的な変革の息吹そのものを体現していたロシアの象徴主義の精神的な動きを言説化した偉大な芸術家たちの批評的テキストの多くは、少なくとも日本語使用の人々にはほとんど届けられていなかったのである。

ところが、彼らは世界の変容を芸術とともに構想していたのだ。そして、彼らの構想は皮肉なことに、精神的、文化的というより、むしろ直接的に政治的なロシア革命という別の形で実現したのだ。つまり、10月革命を前後して起こるロシアにおける世界の変容は、徐々に、芸術史的、精神的な意味をまったく失っていくのである。とすれば彼らがじっさいに夢想した世界の変容とはどのようなものだったのかをわれわれは改めて捉えなおさなければならないだろう。世界の変容を夢想した文化的な変革の精神史を体現していたともいえるロシアにおける19世紀末から20世紀最初の芸術運動、とりわけ、そのことにかかわる演劇思想の言説は、われわれに何を伝えているのだろうか、われわれはそのことを検証しなければならない。

ここでその日本語訳を掲載した演劇に関する幾つかの論文、エッセイは、そうした思索を可能にするためにわれわれがとりあえず差し出すことが出来たものである。これ以外にも膨大なテキストが存在するが、それらについても順次、紹介していきたいとわれわれは考えている。

*

ところで、十九世紀末から二十世紀初頭の、ロシア演劇の新しい展開は、きわめて逆説的な形で始まるのである。それはモスクワ芸術座によって上演されたチャーホフの『かもめ』(初演1898年、モスクワ)の中に胚胎され、ワレリー・ブリューソフ(1879年-1924年)によって書かれたそのモスクワ芸術座批判「不必要な真実(モスクワ芸術座について)」(1902年、「ミール・イスクラ・ストゥヅォ芸術の世界」誌、第4号、所収)としてまずは言説化されるのである。『か

もめ』のなかで自殺することになる若き演出家コンスタンチン・トレーブレフがこの芝居の冒頭近くで上演した野外劇、ニーナ・ザレーチュナヤがそれを演じたあの芝居こそが、二十世紀ロシア演劇の曙を記していたのだということはよく言われることである。モスクワ芸術座でのこの作品の初演の時に、トレーブレフを演じていたのが、のちに象徴主義演劇、そしてロシア・アヴァンギャルド演劇を主導することになるメイエルホリドであったということは、偶然とはいえ、歴史的な必然性を感じさせる事実でもある。

たったいま日が沈んだばかりの黄昏どき、池をのぞむ森の中で上演される神秘的な野外劇、それが『かもめ』のなかで上演される劇中劇だが、簡素な野外舞台の中で音の流れだけによって構成されたようなセリフからはじまり、やがて妄想的な世界精神とその孤独を歌い上げていくこの劇中劇は、当時の若者たちの熱狂と新たな息吹をそのまま伝えていると同時に、そのパロディーにもなっているということである。この劇は女優でトレーブレフの母でもあるイリーナ・アルカージナの失笑を買い、途中で、断ち切られるように幕を下ろしてしまう。だが、まさにこのデカダンの芝居の失敗の中からこそロシアの新たな劇が生まれてくるのである。ここにはアルカージナの愛人、作家トリゴーリンも同席しており、いってみれば演劇界の大御所たちによって若者たちの新たな演劇の試みは否定されるわけだが、それからすぐに、モスクワ芸術座そのものが批判されるどころから、ロシアの新しい演劇が始まるのであり、その始まりを演劇批評として告げたものこそプリューソフの論文「不必要な真実」だったのである。

この論文の重要性は、演劇という芸術は、ギリシア悲劇からシェイクスピアまで、モスクワ芸術座が推し進めた装置の克明なりアリズム的再現などとは関係なく、ある約束手ウスローヴノスチによって成り立っているのだと断定したことである。森の場面で、まがいものの、あるいは本物に限りなく近い森を再現しようとするのではなく、たとえば板に森と書いて観客に提示するというように、「森」という記号があればいいだけだとする主張は、演劇の可能性を大きく切り開く主張であった。だが、この主張にはもっと大きな思想的根拠があったのである。というのは、このように主張することは、芸術そのものがそもそも魂の表出であると考えているからであり、芸術作品の内容である魂、つまりそうした本質的世界は、その素材や形式と、つまり現象世界とは決して一致はしないであろうという世界観がそこにはあるのである。だとするならば、本質世界と現象世界は無限の不一致を繰り返すだろうし、なおかつその一致を目指そうとするならば、そ

こには無限運動が生まれるしかない。このような思索と考察はこの論文の前半部分で展開されているのだが、このような運動の場として演劇が考えられているとすれば、それを可能にするための何かが必要とされるだろう。それこそが約束手、ロシア語で言うところのウスローヴノスチであった。

シンボルもまた、そうしたウスローヴノスチ、約束手のひとつであり、プリューソフの考えは、シンボル象徴をもとに世界を構築しようとするアンドレイ・パールイらの芸術思想とも共鳴するのである。

したがって、メイエルホリドが、1905年、モスクワ芸術座のスタジオで始め、1906年からのコミサルジェフスカヤ劇場時代に展開していく象徴主義的な演劇の舞台が2次元性を主調音としていたことは、3次元的空間で展開される現象世界を4次元的な、本質的な世界の方へと拡張するためにはむしろ、2次元的な平面性へと縮減した方がいいのだと考える約束手性の理念と関わっているのである。そして、それとの関連において、民衆劇や古代ギリシアの演劇のなかで実践されていた約束手へと向かうようにというプリューソフの呼び掛けは、やがてさまざまなかたちで、メイエルホリドらによって現実化されることになるのである。

*

さて、こうした理念を世界の変革への呼びかけとしてきわめて明示的に主張していた詩人こそヴァチェスラフ・イワノフ（1866年-1949年）であった。ワグナーとニーチェのロシアへのよき紹介者でもあったこの詩人は、古代ギリシアの演劇をモデルにして新しい演劇の到来について語りつづけた。そして1905年前後、イワノフが開いていた文学・哲学サロン「塔」にはブロークもメイエルホリドも出入りしていた。1906年、『金羊毛』に掲載された論文「予感と予兆」に書かれているようなことを、イワノフはそのサークル「塔」の集会で語っていたに違いない。

そして、この論文の重要性は、イワノフの芸術思想が革命思想であるということを実証しているということにあるだろう。イワノフは象徴主義がロマン主義と違うのはその革命性にあるのだということをここで語っているのである。なぜなら、実現不可能と思われたものを、その不可能性のままに思慕するというノスタルジーのなかに安んじていたロマン主義者たちの芸術を夕焼けの芸術と断じたイワノフは、実現しなかったことを実現させようとする試みとしての芸術活動としての象徴主義をそれに対置させているからである。それゆえイワノフは象徴主義を、朝焼け、もしくは曙の芸術と名づけたの

だ。やがて、メイエルホリドは、『曙』という作品を演出することになるだろう。それもロシア革命の勝利の直後（1918年）に。この革命がイワノフの夢見た革命とは似て非なるものであったとしても、革命思想としての芸術革命の理念は、とりあえずこのように実現されたのである。だが、イワノフのこの革命思想は、同時に、神話創造として構想されていたということにおいて、そもそもの初めから矛盾を孕んでいたといえよう。それは『音楽の精髓からの悲劇の誕生（1872年）』を書いたニーチェが抱え持っていた矛盾でもあったのだが、こうした理論の展開は、共同体からの離脱者との関係において、そして、共同体に対する批判精神、つまり、神話批判によって神々の秩序が転覆され人間の言語的精神の成熟とともにボリスが登場していくときの人間の活動の展開の中での悲劇の誕生を分析しようとしたベンヤミンら、それから数10年後に登場する批判精神を準備するような役割を果たすのである。われわれはベンヤミンの、たとえば「ギリシア悲劇と近代戯曲」（1916年）を、あるいは『ドイツ悲劇の根源』（1923-25年に成立、1928年、単行本として刊行）をもちろんニーチェの『悲劇の誕生』、あるいはルカーチの『近代戯曲の社会学に寄せて』（1906-07年）とともに読まなければならないが、それだけではなく、イワノフの「予感と予兆」とともにも読まなければならないだろう。

だが、驚くべきことに、すでに1908年、アンドレイ・バールイ（1880年-1934年）は「演劇と現代のドラマ」において、ドラマを神話創造ではなく、新しい生の創造の原理として提示するのである。演劇を秘儀へと回帰させようとすることは間違いであると断定するバールイの思考の現代性はルカーチやベンヤミンの思考につながるものだ。つまり、脱神話化作用こそが新たな演劇を生み出すであろうというバールイの演劇思想は、イワノフの宗教的共同性の対極にあるものではあるが、しかし、これらの敵対する思考は反響しあっているとも言えるのである。なぜなら、宗教共同性への愛着、あるいは秘儀の復活への夢があるところではじめてそこから離脱の試みは意味を持つからである。そうしたものがまったく意味を持たない場所で、そこから離脱もまた意味をもたない。そうした力学が、ロシアの新しい演劇の台頭を可能にしていたのだ。

*

さて、こうした理論的な著作以外に、ここにはいくつかのエッセイ的な劇評・作家論も掲載されている。一つはロシア象徴派の代表的な詩人、そして劇作家でもあるアレクサンドル・ブローク（1880年-1921年）による

エッセイ「ヘンリック・イブセン」（1908年）、もうひとつは、同じくロシア象徴派の作家・劇作家レオニード・アンドレーエフ（1871年-1919年）のエッセイ「『野鴨』」（1901年）である。ロシアにおける新たな演劇の到来を告げるのがメイエルホリド演出による『見世物小屋』上演（1906年、コミサルジェフスカヤ劇場）であったことは多くのものが認めることであるが、この戯曲を書いた詩人こそ、ブロークであった。ここでそのことの意味することに深入りする余裕はいまはない。このことについては、別の機会に回すことにして、ここでは二十世紀初頭のロシアにおけるイブセンの意味について考えることにしよう。一般的な演劇史によるならば、イブセンはリアリズム演劇の完成者である。あるいは、ブルジョア社会の到来とともに瓦解していったヨーロッパ演劇がふたたび成熟期を迎え、ブルジョア的個人の内面をどのように描いたらいいのかという問いにつき演劇的な表現を与えることが出来た劇作家という評価が与えられているのがイブセンだった。たとえば、フレドリック・ジェイムソンが『プレヒトと方法』（1998年、未邦訳）で詳しく論じたように、中世的な世界観の崩壊と資本主義的生産様式の台頭の中で自らの位置を理解できなかった人間たちの代表として苦悩するハムレットがいたとするならば、そうした新たな生産様式を自らの中に生きはじめた中世的な共同体から追放された個人、あるいは放逐されつつ新たな社会に取り込まれていった近代の人間たち、それをどのように描くべきかは簡単ではなかった。資本主義的生産様式によって分断された個人の内面を描くこと、そうしたブルジョア社会の要請に応えるかのようにイブセンは登場した、たとえばジョージ・スタイナーは『悲劇の死』（1961年）の中で書いたが、しかし、ブロークやバールイ、あるいはアンドレーエフらのイブセン観はそうしたものではない。たとえばブロークはイブセンを象徴主義的作家の先駆者として捉えているのである。そして、世界の変容を夢見た人間の崇高な姿を世界にもたらそうとした芸術家としてイブセンをたたえるのである。まぎれもなくモダニズム芸術の代表的潮流である近代批判としての象徴主義的世界観を現実化するために、イブセンのなかにその完成形態を見つつ、現実の変革を夢見て、超越へ向けての建築家ソルネスの試みを礼賛するとき、ブロークもまたロシア革命を準備した作家たちの列に加わるのである。それとは対蹠的に、アンドレーエフのイブセン評「『野鴨』」はペシスティックな装いをこらしているが、アンドレーエフもまた、それとはまったく別の方向へと急旋回するのである。

だが、翻って見るに、このふたりのエッセイは、今日

の日本の劇評のあり方に対する批判的文章になりえてい
ると言えるかもしれない。イプセンの『棟梁ソルネス』
の上演のまえに観客に向けて語られた話をもとにして書
かれたこのテキスト「ヘンリック・イプセン」が、ある
いは、同じイプセンのモスクワ芸術座での『野鴨』上演
(1901年)を見た後で書かれたアンドレーエフのテキ
スト『『野鴨』』が、単に作品を、あるいは上演をなぞる
だけでなく、来たるべき世界観との、もしくは日常生活批
判との関係のなかで語られているということ、そしてと
りわけアンドレーエフのテキストにおいては、まるでや
がてカフカが書くことになる寓話『雑種』(1917年)の
ように、多分にフィクションの装いをこらしていること
によって、そうした言説の形式が、演劇批評においても
可能であることをわれわれに知らせてくれているという
意味で、このふたつのエッセイは、批評と世界とのわか
わりをわれわれに改めて想起させてくれるのである。

*

さて、ここにはもうひとつ、作曲家アレクサンドル・
スクリャービン(1872年-1915年)に関するふたつの
エッセイが掲載されている。レオニード・サバーネフの
「音と色彩の相関関係について」(1911年)とチャール
ズ・S・マイヤーズの「共感覚の2つの事例」(1915年)
それである。

スクリャービンは色彩と音との関係を芸術創造の核に
据えるということを現実のコンサートにおいて実践した
ことで知られるが、これらのエッセイを読むことによ
って、それが同時代の哲学思想や科学的実践とどのよう
にかかわっていたのかがよくわかる。視覚と聴覚というふ
たつの異なった感覚のあいだのパラレリズムは完全なも
のでありえないにもかかわらず、その連関を探求しよう
としたスクリャービンの試みは、しかし、神経の諸構造
の研究からヒステリー研究を通して、精神分析学の確立
へと向かったジグムント・フロイトの足跡を思わせるも
のだ。芸術におけるフロイト的な探求、それは、事実、
たとえば、音楽と映像の断片を同一の尺度で比較する
ような方法を見出そうとして試みられたエイゼンシュテ
インの映画『アレクサンドル・ネフスキー』をめぐる考

察、エイゼンシュテインのエッセイ「垂直のモンター
ジュ論」(1940年、岩本憲児編『エイゼンシュテイン解
読』所収、フィルム・アート社、1986年)へと受け継
がれていくのである。

このように、象徴主義、あるいはその時代の神秘主義
的ななもくろみは、ロシア革命を胚胎しつつ、現実の芸術
的な活動をも大いに刺激しながら、20世紀初頭のロシ
アにおいて跳梁していたのである。

ミシェル・フーコーは、『言葉と物』の最終章で、
二十世紀が発明した二つの学問は文化人類学と精神分析
学だと書いた。一方は、ヨーロッパ世界の外の世界を研
究することによって、ヨーロッパ文明の本質を構造的に
捉えようとしたのだとすれば、もうひとつは無意識の領
野に踏み込むことによって、ヨーロッパの人間の理性の
構造、意識の世界を明らかにしようとしたというのであ
る。ヨーロッパの辺境にあって、アジアと接触しながら
推移していたロシア、その近代の展開過程で、ロシアの
芸術は何を育てていたのか。ある意味で、その文化的後
進性に悩まされつつ、しかし、きわめて先鋭的な活動を
してきたロシアの最先端の芸術家たちは、西ヨーロッパ
の芸術家たちよりはるかに先鋭的に自らの作品を提示し
たこともあるのであり、そして、その芸術論においてき
わめてユニークなものを提示もしたのである。

やがて、パーヴェル・フロレンスキー(1882年
-1943年)のような人物が登場し、「ピタゴラスの数」
などといった数学と美術との関係についての論文を書く
ことになるだろうが、その先駆者として、スクリャービ
ンがいたのだ。あるいは、バールイが、ブロークが、ア
ンドレーエフが、ブリューソフが、イワノフがいたのだ
ということを、ここに掲載する諸論文、あるいはエッセ
イによってわれわれは確認できるだろう。

二十世紀初頭のロシアのこのように豊饒な精神世界を
われわれはどのように受け止めるべきか、そして、彼ら
の言説のなかに、停滞するグローバル化されたわれわれ
の世界からの脱出の糸口をどのようにつかむべきか、そ
の鍵をどのように見出すべきか、ここに提示されたさま
ざまなテキストはそうしたことに向かうことをわれわれ
に語りかけているのである。