

James, N Loehlin, *The cherry orchard: plays in introduction*

内田健介

UCHIDA Kensuke

要旨 本論ではチェーホフの戯曲『桜の園』の上演史について論じられた *The cherry orchard: plays in introduction* が、チェーホフ研究や演劇史においてどのような新しい情報を提示しているのか紹介していく。1904 年のモスクワ芸術座における初演から、100 年後の 2004 年のモスクワ芸術座の演出に至るまで、ロシアのみならず、ヨーロッパ諸国の演出を本書ではまとめているが、この書の独自の特色にはイギリスとアメリカにおける『桜の園』を紹介している部分、ヨーロッパ諸国から見たモスクワ芸術座の舞台に対する評価や影響が論じられている部分が挙げられる。モスクワ芸術座の遠征公演が行われる以前から『桜の園』を演じていたイギリスと、遠征公演以降に演じ始めたアメリカでは、『桜の園』の演出傾向が一方は喜劇的、もう一方は悲劇的という差異が現れている。

1. 本書の内容

2006 年ケンブリッジ大学から出版された“*The Cherry Orchard: play in introduction*”は、1904 年にロシアの作家アントン・パーヴロヴィチ・チェーホフによって書かれた『桜の園』の演出の歴史をまとめた書である。著者はアメリカのテキサス・オースティン大学で教鞭を執るジェームズ・ロエフリン(2008 年)。彼の専門領域はチェーホフだけではなく、主な研究対象はシェイクスピアの上演についてであり、ルネッサンス時代から現代演劇も研究の対象として幅広い活動を行っている。また、彼自身も演出や役者としてシェイクスピアやチェーホフ作品の舞台に参加したという経歴があり、演劇の実践についての研究も行っている。

モスクワ芸術座による初演から 100 年以上が過ぎた現在においても、『桜の園』の上演は止むことはないが、それは、本国ロシアだけでなく、日本を含めた世界中において変わらない。しかし、その上演は本書の序文で示されているように、その作品の解釈を巡って様々な葛藤を生み出してきた。悲劇なのか、それとも喜劇なのか。リアリズムなのか、それともシンボリズムなのか。反動的なのか、それとも急進的なのか。こうした数々の論争を巻き起こしながら、『桜の園』は上演されてきた。その演出は決して一つに定められるものではなく、時代、言語、社会、演出家、観客、政治など多くの影響を受けて、変化を伴いながら上演なされてきたのである。この書では、チェーホフの残した一冊しか存在しない『桜の園』の台本が、リアリズムからシンボリズムまで多岐に渡る芸術表現を受け入れて、同一の作品とは思えないほどの多種多様な上演を生み出し続けてきたことを示すと共に、その上演の歴史を辿っている。

また、この書では著者 James N. Loehlin がイギリス出身の研究者ということもあり、特に英語圏のイギリスとアメリカにおける演出についてより詳細な解説がなされている。しかし、英語圏だけにとどまらず、20 世紀の演劇史を代表する演出家ジョルジュ・ストレー

レル、ジャン＝ルイ・バロー、ピーター・ブルック、ピーター・シュテインなどイタリア、フランス、ドイツを代表する演出家も取り上げられ、『桜の園』の演出史だけでなく、20世紀演劇の変遷を知ることも出来る書である。

本書は全8章で構成され、第1章では演出に対する分析の前に『桜の園』の脚本について論じることにあてられ、それ以降の第2章から第8章までが1904年モスクワ芸術座で迎えた初演から、2006年に至るまでの演出の歴史を論じる構成を取っている。

演出史の幕開けとなる第2章では1904年のモスクワ芸術座のスタニスラフスキー演出と、作家チェーホフのその演出に対する評価と落胆を取り上げ、『桜の園』が初演のときから葛藤を生んだ劇であることを示している。そして、続く第3章では、このスタニスラフスキーによる演出が1904年の初演からスターリン体制が終わる1953年まで、どのように扱われていたのかについて論じられている。ロシアは1904年から1953年の間に、日露戦争、革命による内戦、2度の世界大戦を経験している。こうした社会状況の中、モスクワ芸術座は、戦火や社会的な批判を避けるためにヨーロッパやアメリカに渡り、遠征公演を行っていた。この遠征公演は各地で大きな影響を与え、その後の『桜の園』の上演を大きく左右している。

第4章からはロシアを離れ、20世紀前半のイギリス・アメリカといった英語圏で『桜の園』がどのように上演され、受容されたのかについて論じられている。『桜の園』は1908年にアメリカで最初の翻訳が出版され、1911年にはイギリスで英語による上演が行われている。この時代のイギリスやアメリカで『桜の園』のみならず、外国の作家であるチェーホフの劇作品がどのように受け入れられていたのか、著者は上演の歴史だけでなく、当時の新聞や雑誌の劇評を合わせて見ていくことで、当時の状況を解説している。

第5章では、20世紀中盤にヨーロッパを中心に試みられた『桜の園』の新しい演出を、ジャン＝ルイ・バロー、セント＝デニス、ストレーレルの3人の演出家を中心に解説している。2度の世界大戦が終わると、『桜の園』はロシア以外のフランス、イタリアなどで新たな解釈がなされ始めた。そこにはチェーホフより後の劇作家ピランデッロやブレヒト、ベケットなどの影響が見て取れる。そして、特にミラノピッコロ劇場で演出家ジョルジュ・ストレーレルが1974年に上演した『桜の園』は、『桜の園』の演出史という枠を越えて20世紀の演劇史において最も革新的であり、その後の演出家たちに大きな影響を及ぼしている。

第6章からは1960年代から70年代までが扱われ、1975年モスクワのタガンカ劇場で上演されたアナトーリー・エーフロスによる『桜の園』が取り上げられている。エーフロス演出の『桜の園』は、これまでソ連政府によって社会主義リアリズムの名の下に維持されてきた初演当時のスタニスラフスキーによる伝統的演出とは全く異なり、国内外で大きな反響を呼んだ。その同時期のアメリカでも1977年にルーマニアの演出家アンドレイ・サーバンによる『桜の園』がニューヨークで行われ、『桜の園』が演出によって社会を映す装置として用いられたことが論じられている。そして、第7章では1981年パリ、1988年ニューヨークで公演されたピーター・ブルックによる演出、1989年にベルリン、1992年モスクワでも公演されたピーター・シュタイン演出を取り上げている。

最終章となる第8章では、100年後の『桜の園』と題され、イギリスやアメリカでの『桜の園』の演出傾向や、日本を含む世界的な『桜の園』の演出が概説されている。そして、

最後にモスクワ芸術座で2004年にアドルフ・シャピーロによる新しい演出で生まれ変わった『桜の園』についての解説で100年以上の歴史を刻んだ『桜の園』の上演史を締めくくっている。

2. 20世紀前半のイギリスとアメリカにおける『桜の園』の上演と受容について

『桜の園』の演出史について総括された本書だが、やはりその中でも大きな特色と言えるのが第4章を初めとしたイギリスやアメリカと言った英語圏について解説された部分である。Loehlinは単にイギリスやアメリカの『桜の園』やチェーホフ劇を、歴史や上演だけを辿って論じているわけではなく、当時の雑誌記事や新聞記事などの劇評を調査することで、当時の人々がどのようにチェーホフ劇を受け入れていたのかを論じている。今でこそ世界中で演じられ、古典としての地位が確立されたチェーホフ劇だが、最初から芸術的な価値を認められていたわけではない。そこには長い歴史が存在している。

イギリスでは『桜の園』が1911年に実験的なものであったが既に演じられていた。しかしながら、その公演は失敗に終わった。その後もロンドンで『かもめ』が演じられたが、イギリス国内でチェーホフ作品が成功することはなかった。ロンドンでチェーホフ作品が受け入れられるようになったのは、ロシア革命が終わり、第1次大戦が始まる頃になってからであった。その頃になってようやくチェーホフの世界に対する眼差しが、自分たち（イギリス）よりも先に行っていたのだ、とイギリスの観客は気がつき始めたのだと著者は述べている。

先に示したようにロンドンでは1911年の『桜の園』、1912年に『かもめ』が上演されたが評判は悪く、ようやく評価がされ始めたのは1914年に上演された『ワーニャ叔父さん』からであった。その後、1919年に再び『かもめ』が上演、1920年に『三人姉妹』、『桜の園』が上演されるころには、ロンドンの観客もチェーホフの表現を徐々に受け入れ始めたことを著者は新聞各紙の劇評を取り上げながら、1911年から1920年の評価の変化を明らかにしている。ロンドンの演劇界において、文化の異なったロシアのチェーホフ作品が受容されるまでには、10年という長い月日が必要だったことが分かる。

筆者が提示している数多くの劇評の中で興味深いのが、1911年当時の劇評において『桜の園』が喜劇であり、笑劇であるという言及が見られることである。1904年のモスクワ芸術座の初演はスタニスラフスキーにより演出されたが、彼は作者が喜劇として書いた『桜の園』を悲劇として解釈し演出したことは有名なエピソードとして残っている。この点については本書の第2章と第3章でも詳しく述べられている。この悲劇として演出されたモスクワ芸術座の『桜の園』は、劇団のヨーロッパ遠征により各地で大きな影響を与えた。ところが、モスクワ芸術座による上演の前に『桜の園』が上演されたロンドンでは、その公演が失敗であったとはいえ批評の中に『桜の園』が喜劇または笑劇であるという解釈が含まれているのは非常に興味深い点である。それは、ロンドンにおける『桜の園』の受容が、ロシア（モスクワ芸術座）の理解とは最初から異なっていたことを示しているためである。

そして、1925年にロンドンで大成功した『桜の園』は、アイルランドの演出家J. B. Faganによって喜劇としての側面を強調して演出されたものであった。この舞台はもと

もとロシアの演出家コミッサルジェフスキーを招いて上演されるはずであったが、彼がパリでの演出を受けたために、代わりに J. B. Fagan が起用されたというものであったのだが、結果はロシアよりもアイルランドの『桜の園』が素晴らしいとまで言われたほどの成功を収めたのである。また、この舞台はこれまで通俗的だったチェーホフに対する写実的な作家という評価を改めさせ、新たな視点からチェーホフを見直すきっかけとなった舞台でもあったことが、当時の劇評などから著者は示している。

その1年後、一度は断ったコミッサルジェフスキーがロンドンで『三人姉妹』と『桜の園』を公演しているが、彼の演出もスタニスラフスキーの演出とは異なったものであった。彼はもともとモスクワ芸術座に属しており、スタニスラフスキーを演出家・役者として認めていたが、彼の提唱するシステムは拒絶していた。また、彼はモスクワ芸術座のヨーロッパ遠征を観劇し、チェーホフ作品を過度に厳粛に演出することに危惧を覚え、自らはロマンティックで情景溢れた舞台を作り出そうとしていた。こうした彼の演出傾向は、ある種スタニスラフスキーのナチュラリズムと線を引こうとしているようにも思われる。そうした彼の特徴的な演出を用いた『三人姉妹』は恋愛部分の表現において成功を収めた。しかし、彼の演出した『桜の園』は喜劇や笑いの部分を余りにも強調しすぎたため本来作品にあった叙情的な側面が損なわれ、作品のハーモニーが失われてしまったと劇評や関係者の証言から指摘されている。

その後、1933年ロンドンの劇場 Old Vic において、チェーホフの『桜の園』が大成功を収めた。この舞台の大きな特徴はこれまでの上演史の中でも、最も笑いにあふれた喜劇として上演されたことである。それはラネーフスカヤ役にコメディアンとして活躍していた女優をあてたことなども影響しているが、ワーリャを除いた登場人物全員が本当に幸福であるかのように演じていたという劇評があるように、劇全体の雰囲気非常に明るく演出なされていたことが予想される。また、この舞台で最も注目を集めたのがロパーヒンを演じた Laughton Lanchster であった。数々の劇評は彼がロパーヒンの抱く複雑な感情を見事に演じきったことを当時の劇評は伝えている。筆者によれば、この作品の成功によって、これ以降のイギリスでは『桜の園』に対する喜劇という理解が一般化したと述べている。

このようなイギリスでの『桜の園』の上演を見ていくと、どの演出においても喜劇として『桜の園』を捉えていることに気がつかされる。チェーホフ自身は喜劇として『桜の園』を書いたのだから、喜劇として演出されるのは当然だとも思われるが、スタニスラフスキーはそうは捉えなかった。彼にとって『桜の園』は喜劇ではなく悲劇であったためである。そして、それはスタニスラフスキーだけの理解ではない、現在でも『桜の園』が喜劇か悲劇なのかという論争は止む気配がなく、大きな問題として残っている。

そうしたイギリスが喜劇として『桜の園』を捉えていた一方で、同じ英語圏であるアメリカではどのような演出がなされていたのであろうか。アメリカで『桜の園』が初めて自国の劇団によって上演されたのは1928年になってからである。『桜の園』は1908年に既にアメリカで翻訳されていたが、長い間上演されることはなかった。1924年にはスタニスラフスキーとオリガ・クニツェルなどモスクワ芸術座のメンバーが訪米し、チェーホフ作品をアメリカ各地で公演している。この時上演された『桜の園』は1904年当時の演出と変わらないものであり、アメリカではこのスタニスラフスキーによる演出が強く印象づ

けられた。加えてこの遠征公演においてモスクワ芸術座のシンボルとして扱われたのが『桜の園』であった。他にも『かもめ』や『ワーニャ叔父さん』、『三人姉妹』も上演されていたが、最も数多く上演されたのが『桜の園』であり、全体の4分の1が占められていたことがそれを示している。

筆者によればアメリカの観客や劇評が最も集中したのはガーエフを演じたスタニスラフスキーであった。本書では、観客たちがスタニスラフスキー演出の『桜の園』から、政治的なメッセージを見て取ろうと試みていたことが示されている。観客たちは『桜の園』の中で領地を失うラネーフスカヤとガーエフに、ロシアからアメリカへ遠征に訪れた彼ら自身を重ねて理解したのである。本書でも指摘されているが、モスクワ芸術座のアメリカ遠征公演は、アメリカに単なる遠征公演を行ったわけではなく。国内での演劇に対する批判を回避するためという理由もあった。こうして祖国を追われるようにして公演を行っているモスクワ芸術座と、最後のシーンで去っていくガーエフとラネーフスカヤが観客達の頭の中で重なり合わさったのだと予想される。そして、それ以外にもロシア語という言葉の壁によって、ロパーヒンとトロフィーモフの未来についての会話よりも、ガーエフやラネーフスカヤ、フィールスといった人物に注目が集まったことを筆者は合わせて指摘している。

こうしたモスクワ芸術座の公演を経験したアメリカでは、1928年にイギリスから J. B. Fagan が渡米して『桜の園』を上演したが、役者のアンサンブルが無いと劇評では酷評されてしまっている。著者は当時のアメリカでは、チェーホフ作品はモスクワ芸術座の聖地、として捉えられていたという批評を取り上げているが、喜劇として演出された Fagan の『桜の園』はアメリカでは受け入れられることはなかったのであろう。

その Fagan の舞台から5ヶ月後、1928年10月にアメリカでも独自の演出による『桜の園』が Eva Le Gallienne によって上演された。モスクワ芸術座の公演に刺激された彼女は、『桜の園』以外にも1926年の『三人姉妹』、1929年に『かもめ』を上演している。古典作品と現代の融和を目指し、ニューヨークで通用するチェーホフ劇を目指した彼女の作品は成功し、特に『桜の園』は最初のシーズンだけで64公演を行う成功を収めた。この舞台は1944年、1968年と2度リニューアルされ、40年の歴史を持つ舞台となっている。この最初の舞台でラネーフスカヤを演じたのがロシアから亡命した女優 Alla Nazimova であった。彼女自身オリガ・クニツペルを超えたと自負しているが、劇評の中でも彼女の演技に対する評価が多く残されている。

第4章では、このような20世紀前半のイギリスとアメリカの『桜の園』について取り上げられているが、同じ英語圏でありながら2つの国で上演された『桜の園』には、演出だけでなく劇評も含めて大きな差が生じている。モスクワ芸術座が遠征公演を行う前から『桜の園』を上演していたイギリスでは、失敗を経験しつつも上演を重ねて成功に至った。そして、早い段階の劇評から『桜の園』の喜劇性についての批評が見られ、最終的に成功を収めた Old Vic の演出は、笑いにあふれた喜劇として演出された『桜の園』であった。

それに対して、アメリカではこうした批評の中にも喜劇性についての言及は見られず、観客の笑いを誘うような舞台ではなかった。ここには、やはりモスクワ芸術座の公演が大きく作用していると考えられる。スタニスラフスキーの理解によって悲劇として演出がなされた『桜の園』は、アメリカでもほぼ変わらない形で上演された。当然、初めてモスクワ芸術座の舞台を見たアメリカの観客は、この演出がオリジナルであり、チェーホフの望

んだ舞台だと信じていたはずである。また、筆者が指摘するように、当時の劇団の置かれた社会状況も『桜の園』を理解する上で影響を与えていたであろう。

ところが、モスクワ芸術座の遠征が行われる前に『桜の園』の上演をしていたイギリスでは初期の頃から喜劇として捉えようと試み、劇評の中でも喜劇性について指摘がなされている。そして、20世紀前半のイギリスで最も成功した Old Vic の『桜の園』は笑劇に近い舞台で、それ以降イギリスでの『桜の園』の解釈に大きく影響を与えたことが指摘されている。1928年にはイギリスから Fagan の舞台が訪米し、『桜の園』を上演したが、イギリスでは好評だった彼の舞台がアメリカでは全く受け入れられなかった。批評の中では役者の演技などについて言及がなされているが、そこには喜劇として演出された『桜の園』に対する違和感もあったのだと考えられる。

さらに、2国間の劇評に現れている差は喜劇性と悲劇性の部分だけではない。イギリスで上演された『桜の園』では、トロフィーモフやロパーヒンといった人物が劇評の中で注目を集めているのに対して、アメリカでは一つの舞台しか行われていないため具体例に乏しいが、劇評の注目を集めたのは主にラネーフスカヤであった。モスクワ芸術座の舞台を見た人々は、言葉の壁などの影響もあってトロフィーモフやロパーヒンよりも、領地を追われるガーエフとラネーフスカヤに注目したと本書の中で述べられているが、それ以上に2人を演じたのはモスクワ芸術座を代表するスタニスラフスキーとチェーホフの妻であり看板女優でもあったオリガ・クニッペルであったということも影響しているのではないだろうか。観客たちがガーエフとラネーフスカヤに注目するのは、『桜の園』という作品以前に演じている2人の名声を考えれば当然のことである。

こうして見ていくと、実際の舞台を見る前に演出を行ったイギリスと、モスクワ芸術座の舞台を見てから演出を行ったアメリカでは、演出の中で中心に置かれる役者が変わってしまったのではないだろうか。批評する側においても注目する対象が、無意識のうちに決まってしまったのではないだろうか。スタニスラフスキーが悲劇として演出した背景には、彼が領地を追われるラネーフスカヤやガーエフの立場に立ったためである。それに対し、ロシアの置かれた社会状況を考慮しつつ『桜の園』を理解しようとしたイギリスでは、新興勢力として登場するロパーヒンやロシアの未来について語る大学生トロフィーモフに着目したと考えられる。『桜の園』の喜劇性はガーエフやラネーフスカヤの立場に立つか、それともロパーヒンやトロフィーモフの立場に立つかで変わるほど単純なものではないが、スタニスラフスキーが悲劇として捉えたのに対して、20世紀前半のイギリスの演劇人たちが喜劇として捉えていたことは本書で明らかにされている。このロンドンで喜劇として捉えられた『桜の園』が、チェーホフの望んだような喜劇『桜の園』であったと判断しては早計だが、モスクワ芸術座の影響を受ける前のイギリスにおいて喜劇という理解がなされたのは、『桜の園』の喜劇という副題を考える上で興味深い点である。

3. おわりに

20世紀、スタニスラフスキーを初め数々の演出家たちがチェーホフの『桜の園』をそれぞれの理解によって独自の演出を行ってきた。その演出には演出家個人の解釈だけでなく、他の劇作家や演出家、そして時代背景の影響があった。ロシアアヴァンギャルドや社

会主義リアリズムのような様々な芸術運動、ロシア革命、2度の世界大戦などの社会の変化は、『桜の園』の上演にも変革をもたらした。20世紀は社会の変化と共に演劇という芸術形式が大きく変化した時代だった。こうした潮流を『桜の園』という一つの作品を窓口として演劇史を振り返るだけで、スタニスラフスキー、ジョルジュ・ストレーレル、ピーター・ブルック、ピーター・シュテインなど20世紀演劇を代表し、そして彼らの時代を変えた演出が概観できる。これは、まさに数々の演出家達を魅了した『桜の園』の芸術性と、彼らの思想や演出を受け入れる多様性を示してはいないだろうか。そして、今でも『桜の園』の新しい解釈と演出は世界中で続けられている。21世紀という新たな世紀を迎えたこれからも『桜の園』は世界中で演じ続けられ、その演出は社会と共に変化し続けていくだろう。