

【研究ノート】

〈現代〉における『三人姉妹』の可能性

鐘下 辰男

キーワード： チェーホフ 三人姉妹 戯曲中心主義 社会主義リアリズム
現代演劇 再帰的近代

はじめに

私は2012年、文化庁委託事業である〈平成23年度次代の文化を創造する新進芸術家育成事業〉にて、アントン・チェーホフ(1860-1904)作、『三人姉妹』(1901)を演出した¹⁾。



本稿はこの上演の際、私が〈近代古典の名作〉とされるこの戯曲が、いかに〈現代〉をも〈表現〉しうる可能性があるか、それを探った過程である。

1. 〈現代演劇〉という態度

演劇の創作現場では〈戯曲を正確につたえるのが演劇の基本〉という明治以来からの〈戯曲中心主義〉が今も強く残っている。これを全面否定はしない。戯曲中心主義とは戯曲を思考基盤とする〈態度〉である(はずだ)。問題は、時にそれが一言一句無条件に尊重せねばならない〈戯曲至上主義〉へと変形されてしまうことである。つまり戯曲の絶対化だ²⁾。この〈中心主義=相対化〉から〈至上主義=絶対化〉への歪曲が、現場の〈戯曲依存主義〉体質を生み、結果表現方法を画一化させてしまう。チャーホフはこの至上化されやすい作家である。象徴主義的演出や、台詞のカット、構成の変更などをくわえると〈これはチャーホフに対する冒涇だ〉という批判は今もときおり耳にする。武田清(1951-)は20世紀の世界の演出家が、チャーホフ劇を上演するさいの「弊害」として「批評家たちは『チャーホフはいかに上演されるべきか』について一定のモデル〔規範〕を抱いているらしい」³⁾と記す。状況は日本も同様だ(観客も含む)。そしてこうした傾向が〈戯曲至上主義〉を育む原因にもなっている。

ではそもそもわが国における『三人姉妹』の「一定のモデル」とはどういうものだったのか。またそれはどんな経緯で誕生したのか。

神西清(1903-1957) 翻訳、『桜の園・三人姉妹』⁴⁾に掲載される池田健太郎(1929-1979)の解説文はこれを探る上で格好の材料である。この翻訳本は現在もなお版を重ね、もっとも広く読まれ続ける一種の教本的存在だからだ。

『三人姉妹』の解釈は、今日ではだいたい定まっている。以前には、この戯曲は、三人姉妹の悲しい運命を描く暗い憂鬱な物語と考えられていた。これは人間の美しい夢が、俗悪な、日常的な現実のなかで次第にしぼんで枯れてゆく話である。(中略)『三人姉妹』がただ三人姉妹の悲しい運命を描くためのみ書かれたはずはないのである。このことは、戯曲のそここに語られる、人類の明るい未来への確信を歌う美しいせりふからも感じられるのである。(中略)『三人姉妹』は単なる暗い悲しい劇ではなくて、悲劇的な基調と、喜劇的な色彩の交錯した一種混合的な人生劇であると言うことができるだろう⁵⁾。(傍点・筆者)

はじめて『三人姉妹』を読んだのは20代前半だった。私は当時、なぜこの作品が「以前」は「悲しい運命を描く」とされたか理解できず、「今日」の定説とされる「一種混合的な人生劇」にも同意できなかつた。そもそも劇中の台詞が「人類の明るい未来への確信を歌う」とはどういえず、反対に「モスクワへ」とことあるごとに発言する姉妹たちの感傷的態度にはほとんど辟易したくらいである。20数年ぶりに私はこの作品と再会したが、やはり上記のようないさかロマンチックな印象にはどうしてもなれない。〈戯曲至上主義〉とはこうした私的印象を捨て去り、たとえばこの「一定のモデル」に従い作品を立ち

上げる態度である。しかし〈現代演劇〉に携わる以上それはできない。

現代演劇をどう定義するか。現場人の私は一応こう考えることにしている。

刻々と変動する現代（＝今）とどう対峙するか、それを模索する上演行為である。

社会が変動し始めたのは〈近代〉からだ。人間が身分や土地、宗教などの束縛から解放され、解放された人間の意志と選択により社会をどう構築するかが模索されはじめた時代。人々は自らの判断で自身の人生を決定するのはもちろん社会に対しても責任を負う。こうした〈近代的自我〉を有する〈私＝主体〉を問う演劇、これが〈近代演劇〉だ。だが20世紀に入るとそうした視点ではもはや〈現代〉を語ることはできないのではないかという懐疑が広がった。この流れから〈現代演劇〉が生まれたというのが一般的見解だろう。つまり現代演劇における演出とは〈主体〉よりも〈世界〉への注目、つまり私たちが今生きているこの〈現代〉をどう読み取るかが重要なのである。演劇評論家の管孝行(1939-)の言葉をかりれば、「演劇における想像力は、明らかにそれぞれの時代の歴史総体の構造と深くかかわりあっている。社会史の性格とまったく無縁に」つくられるものではない⁶⁾。これが現代演劇の宿命なのだ。つまり私がすべきことは「一定のモデル」への〈依存〉ではない。

先の解説文は「一九六七年春」に書かれている。つまりこれは〈1967年という現代〉の〈感性〉が導き出したものであり、80年代を生きていた私との間に差異があるのは当然なのだ。ではそれ「以前」の『三人姉妹』が、「悲しい運命を描く暗い憂鬱な物語」とされたのはいかなる時代（＝〈現代〉）の〈感性〉が生み出したものなのか。

2. 〈近代初期〉の『三人姉妹』

日本の近代演劇は1909年の〈自由劇場〉にはじまり、1924年〈築地小劇場〉の開場で花開くとされている。そしてこの運動を牽引した小山内薫(1881-1928)、彼の翻訳劇へのこだわりがわが国のチェーホフ劇をスタートさせた⁷⁾。だがなぜ彼は翻訳劇にこだわったのか⁸⁾。ふたたび管の言葉である。

（当時の既成演劇は）スター中心主義の演劇であった。芝居とは人気俳優の美貌と芸の見せものであり、台本は美貌や芸を強く印象づけるために必要な筋書きにほかならず、演出もまたそのための補助手段にすぎなかった。（中略）（これらが）当時の都市富裕層にとっての大衆的な娯楽であったとすれば、小山内の構想した演劇は、先進的知識層にとっての芸術であった。前者が〔形態的に近代化されているとはいえ〕、その意識において前近代的な性格を色濃く残した「芸能」であるのに対して、後者は、ヨーロッパ近代精神を演劇を通じて根づかせようとする文化運動であった⁹⁾。

形だけの「近代化」しか成し得ぬ当時の劇壇に失望した小山内は、〈近代的自我を有する主体の物語〉、その自前の創作という〈夢〉の実現のため、俳優の思想転換はもちろん、彼らに染みこむ前近代的な身体性の払拭をはからねばならなかった。そこで採用されたのが西洋近代劇の翻訳上演である。これが日本における近代劇運動の動機と方法であった¹⁰⁾。兵藤裕己(1950-)の『演じられた近代—〈国民〉の身体とパフォーマンス』¹¹⁾には、当時の小山内の発言が多数引用されている。

『歌舞伎を離れよ。』／『伝統を無視せよ。』／『踊るな、動け。』／『歌ふな、語れ。』
／私はかう絶叫し続けた。(中略) 私達の目標の為に。私達の野心の為に。私達の希望の為に(1928)。

なぜ絶叫したか。「観客に精神上的の感激を与へるには、俳優に精神上的の用意が入る。今日の俳優で、果たして真面目に精神上的の用意をして居るものがあるか(中略)俳優に精神的用意の無い、従って観客に精神的の感動を与へない劇が、何で芸術なものか(1901)。今でいうプロデューサーへは「詩を解せざる太夫元の『客うけ論』何する者ぞ(中略)劇場は何故いつまで下らない甘い狂言ばかり演じて居るのであるか、観客が喜ぶからである、観客が喜ばば金が儲かるからである(1906)。徹底した商業主義への嫌悪である。また小山内同様、近代演劇運動の担い手であった島村抱月(1871-1918)は、だからこそ「一種の模範劇場、模範俳優を何等かの方法で造るのが、当面の急(1907)だとした。一方彼らは観客をどうとらえていたか。島村は「多数観客の趣味は、換言すれば俗受と云う事である。(中略)劇壇革新を叫ぶものは先づ以て此の大問題に心を留めねばなるまい(1907)。小山内はもっと過激だ。彼らは「遅れた観客」「頭脳の幼稚なる観劇者」であるから「吾々は先ず一度民衆の『低地』へ降りて行って、そこから民衆の手を引いて、階段を一步一步、吾々の『殿堂』へ連れて来なければならない(1927)。

現在の演出家であればたちまち権威主義のレッテルをはられ総スカンであろう。しかし私たちには当然の近代思想も当時それを知る者はほんの一部のインテリゲンチヤだった。兵藤は中村都史子の『日本のイブセン現象』¹²⁾から、1911年〈文芸協会〉が上演した『人形の家』(1879)の反響を記す。「(評価された)その一方で、ノラにたいする批判も雑誌や新聞紙面ににぎわし、結婚前の娘がこの芝居を観ることの害が言われ、一部の女学校では観劇を禁止するなどの騒ぎもあった」¹³⁾。『人形の家』が今でいうR指定なのである。こうした現実を前に演劇人は「頭脳の幼稚」な観客の「俗受」に媚び、「前近代的」な「娯楽」を提供し「金が儲かる」ことしか考えていない。これらを打破するという小山内たちの〈悲愴〉な使命感から誕生したのが〈新劇〉である。忘れてならないのは築地小劇場の開場が関東大震災(1923)のわずか9ヶ月後だったことだ。焼け野原となった帝都に新しい文化を根づかせようとした彼らのその〈感性〉とはいかなるものだったか。

19世紀末のロシア社会では貴族が全人口の1%強、軍人は6.5%だった¹⁴⁾。つまり『三人姉妹』のほとんどの登場人物が社会的にはマイノリティのインテリ階級である。そして日本の新劇運動がおなじインテリ階級の「遅れた観客」に対する悲愴な啓蒙運動だったとすれば、おなじ階級出自といえる姉妹たちの〈没落〉は彼らの感性をどう刺激しただろう。「人間の美しい夢」が「俗悪」者のために「日常的な現実のなかで次第にしぼんで枯れていく」。これは80年代の若者には理解不能でも、彼らにとってはその創作活動の過程でいやというほど実感された〈感性〉だったはずである。1928年、小山内の急逝後に築地小劇場は分裂、新劇の主流はプロレタリア演劇へ流れてゆく。やがてそれが国家の弾圧を招き、転向、そして戦争協力…。この戦前の新劇の歴史自体、「悲しい運命を描く暗い憂鬱な物語」なのである。そしてこの〈悲愴〉が、結果的には新劇の〈体質〉を変えてしまったのではないだろうか。ふたたび管の言葉の引用である。

新劇人たちは、なぜ「桜の園」などで再結集したのだろうか。(中略)なぜ、過去をふりむくようにしか再出発することができなかつたのであろうか。敗戦を迎えたとき、彼らの想像力が涸れつきたようになってしまっていたのは、なぜなのであろうか。¹⁵⁾

1945年12月新劇は復活した。敗戦からわずか4ヶ月という早さである。だが問題はその演目であった¹⁶⁾。あれだけ〈現代〉と対峙した〈前衛〉としての彼らの自負はどこへ消えたのか。関東大震災後のそれと比べればこれがどれだけの〈後退〉なのかは一目瞭然だろう。しかし運動初期から敗戦に至るまでの彼らの〈悲愴〉は、その〈困難〉な歴史の中で醸造され、一種の排他性を育み、やがてそれが〈伝説化〉することで、結果自らその中へと〈自閉〉していくというのは、戦場を経験した兵士などにもよく見られる傾向である。滅びゆく貴族階級の悲しい没落を描くと当時「一定のモデル」とされていた『桜の園』を復活のシンボルとした彼らの後退した感性を単なる〈過去の郷愁〉と批判するのは酷かもしれぬが、この新劇の〈自閉〉体質が、結果『三人姉妹』の次なる「一定のモデル」を生みだす遠因にもなったように思われる。

3. 〈モスクワ芸術座〉と〈社会主義リアリズム〉

1958年、『三人姉妹』を含む四演目で〈モスクワ芸術座〉が初来日した。この劇団は新劇の歴史を語るうえで無視できない存在である。たとえば小山内のチェーホフ演出は、この劇団の代表的演出家であるスタニスラフスキー(1863-1938)の踏襲だったことはよく知られている。それはほとんどコピーに近いものだった¹⁷⁾。「悲しい運命を描く暗い憂鬱な物語」は小山内によるモスクワ芸術座の移植の結果でもあったのだ。つまり新劇人にとってこの来日は、本家本元の〈降臨〉であった。旭季彦(1919-2004)の『雑考 チェーホフ劇』¹⁸⁾にはモスクワ芸術座の『三人姉妹』を観た、当時の筆者自身の「感想文」が

掲載されている。

誠に健康的な『三人姉妹』であった¹⁹⁾。

私はもちろんこの舞台は未見のためどう「健康的」だったかは不明だが、旭が同じ来日公演の演目であった『桜の園』の「感想文」からそれは想像できる。

—まさに喜劇としてのそれであった。明るさに一杯満ちたような喜劇であった。

—日本の「桜の園」の方が遙かに新劇的であった。

—ぼくたちは「モスクワ芸術座」の舞台から、理屈ぬきの芝居の面白さ楽しさを知らされたのである。²⁰⁾ (傍点・筆者)

つまり『三人姉妹』も「暗い憂鬱さ」が抑制された、まさに「悲劇的な基調と、喜劇的な色彩の交錯した一種混合的な人生劇」だったのではないだろうか。もちろんこの来日だけでそれまでの「一定のモデル」が一変したと言うつもりはない。問題はモスクワ芸術座の変遷である。なぜなら元々はモスクワ芸術座も「悲しい運命を描く暗い憂鬱な物語」として、それを描いていたからだ。小山内がそれを〈目撃〉したのは1912年から1913年にかけての渡欧中だった。ではそれから日本に初来日する間にモスクワ芸術座でなにが起きていたのか。

初来日で上演された『三人姉妹』が1940年のネミローヴィチ＝ダンチェンコ(1859-1943)による「新演出」の踏襲だったことはよく知られている。私は2012年の上演時、なぜダンチェンコが「新演出」を試みたのか、小田島雄志訳『三人姉妹』²¹⁾におけるマイケル・フレイン(Michael Frayn, 1933-)の解説が記す「大きく誤解されてきた」という指摘である程度予想はしていた²²⁾。デイヴィッド・アレン(David allen, 1959-)の『チャーホフをいかに上演するか』²³⁾によれば、ダンチェンコは「新演出」の際、俳優たちにこう告げている。

「チャーホフ的なやり方」から離れるよう、憂鬱な泣きごと、引きのばされたリズム、哀愁を帯びた抑揚など——要するに、モスクワ芸術座によって生み出されたすべてのものから離れるよう、それらはすでに紋切型に墮してしまっている²⁴⁾。

David allenは様々な文献を引用しこの上演がもたらした影響を記す。私なりにまとめてみる。

—批評家たちはこの公演を支持した。結果「この上演は、『新しい規範となり、新しい伝統を生み出した』。

- 『演出家たちは、チェーホフの主人公の中に闘う革命家の特徴を探し始めた』。
- チェーホフは、『より良い未来』を求め、「希望」の作家として革命側に属すると規定された。
- 「希望は、人道主義的な理想として描き出された」「それは共産主義のユートピアに実現される」ものとされた。
- 「今や、いかなるチェーホフ劇においても、『未来は輝きわたらねばならず、主人公たちは力と見通しを持っていなければならず、それゆえチェーホフの信念が完全に伝わる』ことが期待された」。²⁵⁾ (傍点・筆者)

David allen はこれを「極端な態度」「明らかに思想的な変形であり、歪曲だった」と記す。全く同感である。つまり 1958 年に新劇人が〈目撃〉した『三人姉妹』は、1917 年の革命、スターリン体制の確立、そして〈社会主義リアリズム〉の公式化という歴史を辿ったソ連国内のきわめて政治的文脈から導き出されたものであった。私は以前、この舞台を観た女優から話を聞いたという女優の話を聞いたことがある（つまり伝聞情報だが、それだけこの公演が伝説化していたことを示す）。それによるとラストがそれまで一般的に日本で上演されていたものとは全く違っていらしい。取り残された姉妹たちの悲哀の場であると思われていたラストシーンでモスクワ芸術座の女優たちは凛と舞台に立ち、力強く堂々としていたそうである。旭の「感想文」にはより決定的な記述がある。

「モスクワ芸術座」の「三人姉妹」で、気がつきかづ気になったことがある。それは同じく第四幕の最後の場面のチェブトイキンである。(中略)最後の場面で、オーリガの台詞の中に割ってはいって、「おんなじことさ、おんなじことさ」と繰り返す場面がなくなってしまっていたのである。²⁶⁾

カットが問題ではない。カットした台詞が問題なのである。これらの〈操作〉により姉妹たちはまさに「力と見通しを持つ」たヒロインへと見事変貌してしまった。旭も指摘するようにこのチェブトイキンの介入こそ『三人姉妹』の世界観を象徴するはずである。これは「変形」「歪曲」というより〈改作〉に等しい。〈社会主義リアリズム〉の文脈が生んだ全く別な『三人姉妹』の誕生なのだ。不思議なのは戯曲中心主義であるはずの新劇人やそのシンパたちの大半が一般的にこの舞台を好意的に受け入れた風潮があったことである。戯曲の世界観がこうまで破壊されていたにもかかわらず、なぜ彼らは“これはチェーホフに対する冒涇だ”と憤慨しなかったのか。

やがて大正一〇年代の知識人のあいだに近代芸術の新たなイデオロギーが用意されてゆく。いうまでもなくそれは(中略)社会主義ないしは共産主義の思想であり、(中略)かつてない強力な吸引力をもつ近代芸術のイデオロギーとなり、その啓蒙のプロジェクト

クトを教養ある市民から大衆レベルへ拡大することを要求したのだ²⁷⁾。(傍点・筆者)

公式理論としての社会主義リアリズムが入ってきて、これに沿ってやれっという指示が左翼系の演劇人を誘導した、と考えられるわけですよ²⁸⁾。(傍点・筆者)

〈社会主義リアリズム〉は新劇の歴史に深く影響している。築地小劇場の分裂もこれと無縁ではない。つまり戦前の段階から日本でもチェーホフを見直さねばならないという気運はすでに存在していた。菅井幸雄(1927-2011)は『チェーホフ 日本の旅』²⁹⁾で、1937年〈新築地劇団〉『桜の園』演出、青山杉作(1889-1956)の言葉を引用している。「築地小劇場初演の様にスタニスラフスキー一座の嚴重な引き写しのなやり方でなく(中略)新しく興らうとする階級の代表的人物をはっきり浮かび上らせ(中略)没落し行く人々との交錯する姿を明確に形象したい」(傍点・筆者)。菅井はこの演出意図を「チェーホフ劇の取り扱われ方」として「明らかに一步前進したもの」³⁰⁾としているが、〈新築地劇団〉(1929-1940)とはプロレタリア演劇運動を牽引した戦前の代表的左翼劇団だ。ならば青山の新演出の動機がなにを〈起因〉としていたかは明らかだろう(菅井はダンチェンコの新演出を「いままでのモスクワ芸術座における古い解釈を克服した画期的なもの」³¹⁾として捉えている)。また、演出家の鈴木忠志(1939-)が早稲田の学生劇団〈自由舞台〉に入団の頃(50年代後半)、劇団内におけるこの作品に対する当時の様子を回顧している。

「『三人姉妹』の解釈が、未来には革命が近づいている。働かなければならない。働かなければならないというのはね、革命に向かって言ってるんだというわけだね。だいたい違うんじゃないかと思っていた」³²⁾

つまり「変形」「歪曲」された『三人姉妹』を受け入れる下地はすでに充分すぎるほど当時の新劇には存在していたのである。これらが相交わり1967年の「一定のモデル」は誕生していく。それは例の悲劇と喜劇が交錯した「一種混合的な人生劇」という解釈がどいう文脈で導き出されたかをみれば明確だろう。

池田はまず、チェーホフの意図は「悲しい運命を描くためにのみ書かれたはずはない」とそれまでの一般的な解釈をまず否定し、作家の意図を別に導く。

作者自身が戯曲の中に書いていることだが(中略)「今や時代は移って、われわれ皆の上に、どえらいうねりが迫りつつある」(筆者註-劇中で語られるトゥーゼンバフの台詞)、こういう時代の認識、時代感覚のもとにこの戯曲が書かれたことに注目するならば、³³⁾

こうした前提から池田は先の断定を導き出しているのだ。だがこの論理展開にはいささ

か無理がある。なぜトゥーゼンバフの台詞が作家本人の「時代の認識、時代感覚」と決定できるのか。当然これは「あと二十五年か三十年もしたら、人間はみんな働くようになりますよ」というおなじトゥーゼンバフの台詞が、社会主義社会到来の予見をしていると解釈した結果であろう。加えて池田は登場人物の幾人かが「世紀末の知識人の弱点を表す、ある意味では滑稽な人物」として、チェブトイキン「人生に無感動…もはや幻影的な存在」、クルイギンは「ただ形式のみを人生の抛り所とする愚劣な学校教師」、アンドレイは「寝取られ男に成り下がる」、ヴェルシーニン「自殺狂の妻に悩みうろたえている弱々しい男」として（私はこれを矮小化だと思うが）、これらの「滑稽」が「喜劇的色彩」を放つことで悲劇性と交錯する「一種混合的な人生劇」だと結論している。この「滑稽」の中に姉妹たちの言及はない。つまり「人類の明るい未来への確信を歌う美しいせりふ」、これが誰の言った台詞をさしているかは明らかだ。ここには David allen の指摘する「極端な態度」と同様の回路がある。池田は「悲劇、喜劇のふたつの要素を巧みに取合わせ」た「作劇術」にチェーホフの「見事さが知られる」としているが、それを言うならある特定の主義主張が導き出す「変形」「歪曲」の「見事さ」だろう。

1960年代とはいわゆる〈高度経済成長〉で日本の社会構造が決定的な変化を遂げた時代であった。マルクス主義の威信すら崩れはじめていた。そうした時代状況にも関わらず、こうした解釈が「一定のモデル」として流布されていたという一種の〈時代錯誤〉は、戦後新劇界の〈自閉〉の結果であると同時に、これこそ“チェーホフに対する冒瀆”ではないのか。私はこれなら「悲しい運命を描く暗い憂鬱な物語」の方がまだましだと思う。たとえそれもスタニスラフスキーの踏襲だったとはいえ、少なくともそれは彼ら自身が有した〈感性〉でもあったからだ。

4. チェーホフの〈現代〉と私たちの〈現代〉

かつての「一定のモデル」はねつ造されたチェーホフ像が前提とされていたのはわかった。ではチェーホフとは実際はどんな人物だったのか。

浦雅春(1948-)『チェーホフ』によると、彼の父方の祖父は農奴だった。つまりチェーホフは雑階級出身である（革命預言派には格好の材料か?）。一家は「自由民」となるが父親（暴君だったらしい）が商売に失敗、モスクワ大学医学部に在籍しながら1880年「生計の足しにしよう」と「ユーモア雑誌」「群小雑誌」に作品を発表しはじめる。「テーマも世態風俗的」なものがほとんどだった。やがて流行作家となるが、作品に思想がないと批判も強まる。これは当時のロシア文学特有の性格から来るもので「道徳的、精神的涵養の手段」として「格別な位置」が作家には求められる傾向があったからだ（トルストイやドストエフスキーがいい例）。チェーホフはこうした風潮を毛嫌いしたようだが、やがて「アパシーはチェーホフの身中深く食い込み、1890年突然サハリンを旅する（当時の流刑地）。これ以後作品は「大きく変化」した。浦はその特徴を主に「閉ざされた空間」「中心の喪失」「脱

出のモチーフ」の三つに求めている。レフ・シェストフ (1866-1938) は彼を「絶望の詩人」と呼んだ³⁴⁾。

注目すべきは彼が結核を患っていたことである (最初の咯血は 1884 年)。つまりチェーホフの人生はつねに〈死〉と隣り合わせだったのだ (死因も結核)。特に『三人姉妹』執筆時は「医者たちによって生涯最後の数年間をその地 (ヤルタ) に追いやられ」³⁵⁾るほど病気は進行していた。こうした状況下で人はなにを予期するだろうか。革命の到来か、それとも自身の死期か。それでも「人類の明るい未来への確信」を書いたというなら確かに頭も下がるが浦も記すように『『より良い未来』の獲得』とは「チェーホフ以前のロシア文学を支えた」た「楽天的な未来信仰」であり、彼はその否定者でもあった³⁶⁾。ましてサハリンで地獄を見てきた人間³⁷⁾がそんな甘いヒューマニズムにいくとはとても思えない。

〈戯曲中心主義〉とは戯曲を思考基盤とする〈態度〉であることは述べた。ならば〈現代演劇〉の創作者がまずすべきことは、『三人姉妹』と〈現代〉を生きる〈私たち〉を繋ぐ接点の抽出である。たとえば私がはじめて読んだ 80 年代、〈革命〉、〈階級〉という言葉はすでにリアリティを失っていた。〈階級〉どころか〈一億総中流〉意識を持った人々は〈消費社会〉の〈豊かさ〉の中〈画一化〉された人生を生きていたのである。そんな〈現代〉を生きていた当時の私の〈感性〉が、姉妹たちに対して辟易させたのである。だが、今改めて読みなおしその印象はガラリと変わった。それはバブル崩壊以降を生きてきた私たちの〈感性〉と、19 世紀末を生きた人々のそれにある呼応を感じるからである。

浦は 1880 年代以降のロシア社会を「…大きな失望と、やり場のない無気力におおわれた。どこにも光明はなく、出口が見えない重苦しい閉塞感」に満たされていたと記し、チェーホフの同時代作家、ヴェレサーエフ (1867-1945) の言葉を引用している。

革命的闘争 (筆者註 - ナロードニキ運動) という以前の道はいかなる目的地にも通じていないことがわかった。それに代わる新しい道はまだ見えない。民衆は押し黙っていた。知識人の間では離散が進行した。³⁸⁾

また、チェーホフらを「観念や思想はもはや有効性を持ちえず、彼らが信じられるのは自分たちを取りまく変哲もない現実でしかない」「理想を喪失した世代」とした当時の批評も紹介している³⁹⁾。

これが当時の代表的な時代〈感性〉だったとすれば「ジャパン・アズ・ナンバーワン」と言われたこの国の、あらゆる意味での〈没落〉を目の当たりにした私たちはどうだろうか。〈大きな物語〉を失い「自分たちを取りまく変哲もない現実」=〈小さな物語〉にしがみつぎ、〈失われた 20 年〉という「新しい道」が見えない「どこにも光明はなく、出口が見えない重苦しい閉塞感」の中を今も漂流しつづけているのではないだろうか。

誰にとっても重要なのは、ゲームのルールが変わってしまったということなのだ。

私たちは、二人三脚のように肩を組んで揃ってゴールすることを求める社会から、足を結んでいたロープを解かれ、ばらばらに走り出すことを求める社会に放り込まれてしまった⁴⁰⁾。

マイケル・サンデル (Michael J.Sandel 1953-) の『これからの「正義」の話をしよう』⁴¹⁾ が話題となるのは、鈴木謙介 (1976-) の言う「ルール」が変わった社会に放り出された私たちの〈不安〉の象徴なのかもしれない。宇野重規 (1967-) はその不安を「新しい個人主義の高まり」によって、今は誰もが「あらゆる未来の不確実性に対し、自分だけの力で立ち向かっていかざるを得ない」と記している⁴²⁾。

イリーナ 何かほかの勤めをさがさなくちゃ。今のは、あたしには向かないわ。あたしがあんなに望んでいたもの、あんなに空想していたものが、選りに選って無いんだもの。詩もない、思想もない労働なんて……⁴³⁾

80年代当時、たとえば私はこのイリーナの〈感性〉が理解できなかった。お嬢さまの甘えとしか読めなかった。しかし「ルール」が変わった〈現代〉では「キャリアデザイン」という言葉に象徴されるように、労働ですら〈自己表現〉〈自己実現〉とされてしまう時代になっている。確かにこれは近代が求めた〈自由の獲得〉の到達点であるかもしれない。しかし問題はこの〈自由〉こそが、これまでにない新たな負担を〈私たち〉に強いているということである。

かつて、自由とは、第一義的には規範からの自由であった。(中略) だが、今や、こうした古典的な関係が逆転してしまった。自由そのものが規範化されてしまっているからである。⁴⁴⁾

人生のほとんどは、いかなる手段かではなく、いかなる目標を選択するかという悩みに費やされるようになりました。(中略) 人はたえず、自分の選択したものについて、「この選択は正しかったのか」と自問せざるをえません。(中略) 最終的には、〈私〉の選択が正しかったのかと問う〈私〉とはそもそも何ものなのか、このこと自体が問い直されます。⁴⁵⁾

アンソニー・ギデンズ (Anthony Giddens 1938-) は、〈現代〉をそれまでの近代とは別だという意味で、「再帰的近代」と呼んだ⁴⁶⁾。

これらの視点からプロゾロフ家 (三人姉妹の家) をみるとどうだろう。注目は〈父の不在〉である。子どもたち (姉妹とアンドレイ) は一年前、軍の将軍だった父親を失くした (第一幕)。かつてその父はアンドレイに言わせると「教育でわれわれをギューギュー

いわせ)、その強制力は、死後「自由の天地に解放された」と実感させるほどのものだった。つまり子どもたちはこれまで、そうした父親の恣意により生かされてきたのだ。だがその死により「ゲームのルール」は変わってしまった。彼らは生まれてはじめて自力で自身の〈人生=物語〉をつくらねばならない状況に立たされている。だがこれまで身につけたスキルは「鉄道の駅が二十キロも離れている」田舎ではほとんど役に立たなかった。大澤真幸(1958-)は近代社会を、人々が「広域の社会空間のメンバーであること」を「自覚し始めた社会」とした上で、「そうした社会空間を実感」できる「触知可能な物質的であり」として「鉄道はロマンチックな幻想をかき立てた」と記す⁴⁷⁾。つまり大澤の言う近代のロマンチックはこの町には存在しない。あるのは「スラブ的な気候」に育まれた自然のみである。つまりそこは〈近代〉から隔離された「閉ざされた空間」なのだ。こうした状況下、個人の〈物語〉の創生がどれだけ不可能に近いか。若者世代ならこの〈感性〉は理解できるだろう(先行世代は単なる甘えと言うだろう)。だから子どもたちはその不可能性からモスクワを「空想」するしかないのである。注意すべきはこの憧憬は単なる〈場所〉に対するあこがれではないということだ。当時のロシアの首都はペテルブルクである(公的書類では両首都)。『19世紀ロシアの作家と社会』⁴⁸⁾によれば、1712年ピョートル大帝の遷都以来、ペテルブルク市民は「モスクワをロシア帝国最大の村」と呼び「モスクワっ子は自分たちが真にロシア的だと主張」した。「モスクワ」はヨーロッパ化を否定する「スラブ主義者、旧信徒の本拠地」、つまり「もともとロシア的なロシア人」にとっての〈真のロシア〉だった。そこがプロゾロフ家の「生まれ故郷」なのである。これは地方に下った都会人が自身の生まれた〈東京〉を想うことと同じではない。それは私たちが映画、『ALWAYS 三丁目の夕日』⁴⁹⁾を観る(観たがる)行為と似ている。つまり過去への憧憬、そしてそこに存在した〈大きな物語〉への憧憬なのだ。つまりそれは現実ではない〈まぼろし〉の「モスクワ」なのである。私は80年代、なぜ彼女たちがあれほど「モスクワ」を希求しながらなんの行動も起こさないのか不思議だったが、そこが叶わぬ〈過去〉であることを彼女たちが自覚しているとすればそれも納得できる。このように見ていくと、プロゾロフ家の不可能性と私たちのそれはどこかで呼応しているように思えてならない。

わが国の演劇人(主に新劇人)にとって姉妹たちは〈近代的自我〉を有した〈見本〉、羨望の対象だったかもしれない。だからこそ彼女たちは「美しいせりふ」を発する力強いインテリ女性でなければならなかった。しかし「再帰的近代」を生きる〈私たち〉にとって三人姉妹は、「力と見通し」どころかまさに〈無力な私たち〉そのものであり、その〈無力〉を映しだしてくれる鏡になりうるのである。

5. 〈私たち〉と〈三人姉妹〉

〈格差社会〉とは単に経済的格差を言うだけでは足りない。この言葉が注目された頃、

小林多喜二(1903-1933)の『蟹工船』(1929)が話題になったが、『蟹工船』当時の〈格差〉と現代のそれとは全く性格が違う。そこには「自由」が「規範化」されたことにより、〈私〉を「無限」に問い続けなければならない現代人の〈承認欲求〉問題が関係している⁵⁰⁾。

たとえば〈就職〉も、今企業はコミュニケーション能力を重視する。学力だけでは〈承認〉は得られない。いわゆる〈ロスジェネ世代〉とはこれに最も翻弄された人たちだろう。親の言う〈神話〉を信じ知識の蓄積につとめたが、いざ社会へ出たときは「ゲームのルール」は変わっていた。どうみても自分よりバカなのに人当たりがいいというだけで優遇される(と思ってしまう)社会の〈不条理〉。それに伴い膨らむ、どうみてもオレの方が優秀なのという歪んだ〈自意識〉。この〈感性〉はプロゾロフ家の子どもたちにも共通している。たとえばアンドレイに必要なのは「一人の学者も一人の芸術家も」いない「俗悪きわまる」町の住人とのコミュニケーションだったはずだ(市議員なら尚更である)。しかし彼は〈自閉〉することでそれを拒否した。

アンドレイ 結婚なんて、いらんことですよ。なぜいけないかと言うと、退屈だからです。

チェブトイキン そりゃまあそんなもんだが、孤独というやつもねえ。どう理屈をつけてみたところが、孤独はおそろしい代物さね(後略)⁵¹⁾

自由が「規範化」された現代の〈孤独〉とは、単に社会からの離脱を意味するのではない。浦雅春訳『三人姉妹』で浦自身が解説で記すように「コミュニケーションの断絶もしくは途絶が、実は、『コミュニケーションへの渇き』の裏返しにほかならない⁵²⁾という一種のパラドクスをそれは内在している(〈引きこもり青年〉のネット依存は好例だ)。そしてそれは時に「おそろしい代物」ともなりうる。アンドレイは「身体の調子が悪い」「息切れがする」とチェブトイキンに身体的不調を訴えているが、これは危険な兆候ともいえよう。それは“勝ち組はみんな死んでしまえ”と無差別殺人に走った〈青年K〉をも想起させてしまう(秋葉原通り魔事件2008)。〈青年K〉もまた〈承認問題〉を抱え、アンドレイのカード依存同様、携帯依存者であった。

次女マーシャも語学力はもちろん音楽的才能にも恵まれた才女だった。だがそれは結婚により価値を失ってしまう。他の姉妹にはまだモスクワを「空想」する自由があった。しかし離婚しないかぎり彼女にはそれすら許されない。「まるで砂漠」「無用の長物」「いやだいやだ!」「いまましい」「やりきれない」。これらの感情的激昂は、唯一彼女に残された自己肯定感の獲得作業であり、これをしなければ彼女は崩壊する可能性もあるのだ。現にチャーホフは当初マーシャの自殺を構想していたようである⁵³⁾。これらをふまえれば彼女が純粋な愛情からヴェルシーニンに惹かれたとは考えにくい。ヴェルシーニンも同様だ。彼は〈家庭の修羅〉からの、つまり基本的には二人とも現実からの逃避なのである。そもそも「二百年三百年」云々という彼の哲学モドキは単なる希望的観測の羅列であり、

実はなにも語っていないに等しい。だから私は二人の間にかつての新劇女優たちが見たような〈ロマンス〉は少なくとも感じない。二人を結びつけているのは同志的な連帯感に近い（ヴェルシーニンの言葉に惹かれるほどマーシャも愚鈍ではない。「どうせわたしには同じこと」「幸福」は「ただ願い求めるだけ」。二人もこれが真の〈ロマンス〉でないことは充分自覚しているのである。

こうした劇中における知識人たちの属性を「滑稽な人物」「喜劇的色彩」とするのは単なる思考停止だろう（そもそも今の私たちに彼らを笑えるのか?）。問題は、現実世界で〈承認欲求〉の満たされぬ者が最後にすがりつくのは〈未来〉か〈過去〉しか残されていないという「悲劇」なのである（〈青年K〉はそれすら失っていた）。つまりヴェルシーニンの語る〈未来〉も姉妹たちの「モスクワ」と同意なのだ。それは30年後を語るトゥーゼンバフ、決闘で死んだレールモントフ（1814-1841）気取りのソリョーヌイ、そしてチェブトイキン（後者二人は〈過去〉への固執）も同様である。

当時のロシアで軍隊とは「帝国の威信を守る重要な柱」だった⁵⁴。だが『三人姉妹』の軍人たちのほとんどが誰も〈今〉を生きていない。これは権威の空洞化をも現している。軍隊はラスト、町を去るがチェーホフはその行き先を戯曲の中で明示しなかった。軍楽隊の音色がだんだん遠ざかるというイメージは、まるで彼らが〈消えていく〉かのようなのである。軍人たちは姉妹にとって「モスクワ」同様〈まぼろし〉だったのかもしれない。モスクワ芸術座での初演時、決闘に敗れたトゥーゼンバフの死体を舞台上に登場させたスタニスラフスキーの演出にチェーホフが「憤慨」したのは有名な話だが、これは誇張を嫌ったというよりも〈死〉という完結された実体（死体）を嫌ったのだろう。それが現れると〈まぼろし〉ではなくなるからである。

対極的に確固たる存在力を示すのがこれまで〈俗物視〉されてきた人々だ。クルイギンは一般的に、ヒロイン的存在とみなされていたマーシャの〈自由〉を抑圧する〈反動〉の象徴とされてきた。しかし妻の不倫を知りながらそれを受け入れる彼の苦悩はもつと評価されていていいはずである。また、劇中には登場しないが市会議長を勤めるプロトポーポフはどうだろう。「市会」とは、1870年ロシアの近代化に伴い新設された地方自治体のひとつである。議員は選挙で選出され、帝政が送りこむ官吏と対峙しつづけた。彼らは「無給の、自覚した公共精神に富んだ人たちで、この新しい制度を民主政治の実修の場であると考えた、自由主義的なロシア人の希望の担い手」だった⁵⁵。つまり『三人姉妹』の中で、本来の意味でいう〈近代自我〉を持つ〈私＝主体〉とは姉妹たちではなく、むしろこのプロトポーポフと、彼と「ロマンス」をするナターシャの方なのである。このナターシャこそ「専制的な、横暴な主婦に変貌してゆくすさまじい女」⁵¹という以前までの不名誉は一新されねばならない。

彼女は作品中の数少ない雑階級出身者だ。その彼女が第二幕で夫アンドレイへと対話を試みるシーンがあるが、彼は自分たちの子どもの話題にすら興味を示そうとしない。確かに彼女の結婚相手は本来はプロトポーポフだったかもしれない（第一幕のマーシャの台

詞)。だが姉妹たちの軽蔑を知りながら、それでもアンドレイと一緒にしたのは彼の〈熱烈〉を信じたからだと思いたい。純粋な愛情の持ち主こそ彼女だったのだ。だがアンドレイは彼女を避け続け、カードへ依存し、やがて「自閉」していく。こうしたナターシャの——アンドレイやチェブトイキンらが陥る精神的孤独と異なる——生活人としての孤独を思えば、結果プロトポーポフと「ロマンス」があるからといって誰に責められるだろう。

マーシャ（前略）……この屋敷を勝手に銀行へ抵当に入れたばかりか、そのお金は残らず、あの細君が、ふんだくってしまったじゃない。⁵⁷⁾

マーシャはナターシャの行いをこう非難しているが、ではアンドレイのカード問題の際、姉妹たちは一体その危機に対して、どういう態度をとっていたのか。

イリーナ（前略）人の話じゃ、兄さんは二百ルーブリ負けたんですって。

マーシャ（気がなさそうに）今さら、どうしようもないわ！

（略）

イリーナ（前着）いっそ、すってけてんに負けちまえば、この町からみんなで逃げ出せるかもしれないわ。あたし切ないのよ、毎晩モスクワの夢を見るの。⁵⁸⁾

ロシア社会も〈近代化〉しはじめていた。もはや身分によって個人は守られない時代なのである。姉妹たちにはこうした時代感覚が決定的に欠落している。第三幕においてオリガが「みんな上げておしまい。わたしたち、なんにもいらない」と避難民救済を訴えるが、この段階ですでに屋敷は抵当に入っていた。そしてその原因であるアンドレイは町中が火事だという非常時に——市会議員でありながら——部屋に引きこもりバイオリンである。ナターシャでなくとも怒鳴りたくなるのが普通の人間の〈感性〉だろう。このような生活音痴な人たちに金を管理させていたら一体どうなっていたか。「ふんだくつ」たとはあまりな濡れ衣である。プロゾロフ家はナターシャによって破壊されたのでは断じてない。〈自滅〉したのである。

6. 『三人姉妹』という〈物語〉

チェーホフ戯曲は「主人公」の「消失」に特徴があると記すのは浦雅春だ（『かもめ』(1896)以降)⁵⁹⁾。池田健太郎は「主人公は複数であった」とした⁶⁰⁾。もちろん私も「消失」説である。ただ浦は、主人公の消失ですべてが相対化され、一つの意味に回収されない劇世界、というあくまで作劇上の効果を重視しているが私は少しニュアンスが異なる⁶¹⁾。

かつての「一定のモデル」が謳いあげた「人類の明るい未来への確信」。そもそもこれは“歴

史は発展しつづける”という〈大きな物語〉の存在を前提とした近代初期の発想だ。人間は〈主体〉であり、その〈主体〉が〈世界〉を〈物語化〉する。しかしこれが〈幻想〉だったことを20世紀に私たちは自覚した。私はチェーホフが、これと同じ〈感性〉をすでに有していたのではないかと思う⁶²⁾。だからこそラストにチェブトイキンが介入するのだ。「おんなじことさ！」と。この台詞には〈物語〉を破壊する力がある。ここに『三人姉妹』の世界観が象徴されると先に記したのはこれが理由だ。つまりチェブトイキンの介入は、相対化という劇世界の効果よりも、近代的〈主体〉の「消失」が生む〈物語〉の不可能性の表現といえるのだ。

神戸連続児童殺傷事件(1997)で、〈少年A〉は自らを「透明な存在」と呼んだ。そしてその犯行動機を「せめてあなた達の空想の中でだけでも実在の人間として頂きたいのである」と記した。

オーリガ (前略) やがて時が経つと、わたしたちも永久にこの世にわかれて、忘れられてしまう。わたしたちの顔も、声も、なんにん姉妹だったかということも、みんな忘れられてしまう。でも、わたしたちの苦しみは、あとに生きる人たちの悦びに変わって、幸福と平和が、この地上に訪れるだろう。そして、現在こうして生きている人たちを、なつかしく思い出して、祝福してくれることだろう。ああ、可愛い妹たち、わたしたちの生活は、まだおしまいじゃないわ。生きて生きましようよ！ 楽隊の音は、あんなに楽しそうに、あんなに嬉しそうに鳴っている。あれを聞いていると、もう少ししたら、なんのためにわたしたちが生きているのか、なんのために苦しんでいるのか、わかるような気がするわ。……それがわかったら、それがわかたらね！⁶³⁾

私はラストのこのオーリガの台詞が〈少年A〉の論理と同じ構造に見えて仕方がない。〈少年A〉は「透明な存在」に耐えられなかった。だから「せめてあなた達の空想の中でだけでも」自身を「実在の人間として」記憶させるため、〈犯罪〉という負の〈物語〉をつくりあげたのである。ここで重要なのは、「透明な存在」、つまり〈主体〉の「消失」に耐えられないという〈感性〉は、なにも〈少年A〉特有のものではないということである。

物語というのは、価値ある終結[目的]へと関連づけられている出来事の連なりです。自分の人生が、そのような物語の過程として思い描くことができるとき、人生は物語化されている、と言います。(中略)ただ、漠然と、幸せに向かっていると、価値あることをやっているか思うことができれば、それは、物語化された人生です。⁶⁴⁾

大澤は映画『八日目の蟬』⁶⁵⁾が大ヒットした理由を「自分の人生を意味のある物語と

して思い描くことに困難を覚えている人が、現代社会には、たくさん」いて「物語の中に回収されない、むなしくやるせない時間を生きている…辛さが、現代社会に広く深く浸透していることの一つの徴として」人々のこの映画への共感が生まれたと分析している⁶⁶⁾。

つまり人は誰もが〈物語〉を必要とする。〈主体〉の「消失」は、その〈物語〉の不可能性を招くのだ。姉妹たちはラスト、家はもちろん「モスクワ」「軍隊」という〈まぼろし〉すら失った。そこで語られるオーリガの論理は「わたしたちの苦しみは、あとに生きる人たちの悦びに変わって、幸福と平和が、この地上に訪れるだろう」、そして私たちを「なつかしく思い出して、祝福してくれるだろう」、だから「生きて行きましょう」と展開している。つまり〈希望的観測〉にすぎりつき、なんとか人生を「物語化」しようと最後のあがきを見せているのだ。これはヴェルシーニンとおなじ回路である。もはやこうした〈空疎〉にすぎるしか彼女たちには残されていないのである。これを私たちは笑えるのか。脱原発も消費税増税も少子化もすべて見ない振りをして〈日本再生〉というそれこそ空虚なスローガンにしがみついている私たちがだ。私たちは本当は知っている。〈日本再生〉など不可能なことを。しかし口に出すのが恐ろしいのである。なぜか。〈物語〉を失うからである。そこには〈絶望〉しか残らないからである。この〈絶望〉は、たとえば3.11の避難民が、「帰れないのはわかっている」と口にするとおなじ残酷な〈絶望〉である。ラストでイリーナがトゥーゼンバフの死を知ったとき、「あたし、わかってた……わかってたわ……」と言うのはこの〈絶望〉から来ていると思われる。しかしチャーホフは、そうした姉妹たちの前に「浮き浮きとほほえ」むクルイギンと、「ボービクを乗せた乳母車」を押すアンドレイを登場させる。そして「自分はもうこの世に存在していないのではないか」、つまり自身の「消失」を自認するチェプトイキンに言わせるのだ。「おんなじことさ！」と。これほどの冷酷と残酷を書いた劇作家を私は知らない。「絶望の詩人」とはよく言ったものである。

〈近代〉という新しい社会に対応できなかったプロゾロフ家の子どもたち。かたや市民革命を経ずに〈近代〉を経験し、その意味では未だ〈近代的自我〉の獲得すら疑わしいところへ「再帰的近代」へと突入した〈私たち〉。劇中でヴェルシーニンの言う「ついにあなたはあなたのような人が、大多数を占めることになるでしょう」とはなんとも皮肉な台詞である。

7. おわりに

〈戯曲中心主義〉とは戯曲を思考基盤とした〈現代〉の相対化作業でもある。だからこそ〈現代〉の〈表現〉が可能になる。対して〈戯曲至上主義〉とは戯曲への〈自閉〉行為である。つまり〈現代〉との対峙を放棄する〈態度〉に他ならない。それは〈現代演劇〉の〈自滅〉を意味する。

註

- 1) 2012年2月3日(金)～11日(土)愛知県芸術劇場小ホール。企画・総合集団俳優館。制作・(社)日本劇団協議会。写真提供＝総合集団俳優館
- 2) 著作権問題は別。あくまで戯曲に対する、現場側の態度とその視点から。
- 3) David Allen, Performing Chekhov, 2011 武田清訳『チェーホフをいかに上演するか』、而立書房、2012、訳者あとがき p422
- 4) チェーホフ・神西清訳、『桜の園・三人姉妹』、新潮文庫、1967。以下文中で引用する『三人姉妹』の台詞はここからの引用。
- 5) 前掲書、池田健太郎・解説、p247-248
- 6) 管孝行、『戦後演劇-新劇はのりこえられたか』、朝日選書、1981、p4
- 7) チェーホフ本邦初演は1910(明治43)年、「自由劇場」第二回試演公演『犬』。築地小劇場は1924(大正13)年、第一回公演で『白鳥の歌(小山内薫・演出)』。
- 8) 兵藤裕己、『演じられた近代-〈国民〉の身体とパフォーマンス』、岩波書店、2005、p247
- 9) 管孝行、前掲書、p14-15
- 10) 兵藤裕己、前掲書、p251
- 11) 兵藤、前掲書、岩波書店、2005
- 12) 中村都史子、『日本のイプセン現象』、九州大学出版会、1997
- 13) 兵藤、前掲書、p201
- 14) R・ヒングリー、川端香男里訳、『19世紀ロシアの作家と社会』、中公文庫、1984、p141
- 15) 管、前掲書、p34-35
- 16) 1945年12月、新劇合同公演。チェーホフ『桜の園』。演出は青山杉作。
- 17) 菅井幸雄、『チェーホフ 日本への旅』、東洋書店、2004、p66
- 18) 旭季彦、『雑考 チェーホフ劇』、新読書社、2003
- 19) 前掲書、p89
- 20) 前掲書、p78-80
- 21) 小田島雄志訳『三人姉妹』、白水社、1999
- 22) 前掲書、p212-213
- 23) David Allen, Performing Chekhov, 2011 武田清訳、前掲書
- 24) 前掲書、p148
- 25) 前掲書、p149-150
- 26) 旭、前掲書、p87-88
- 27) 兵藤、前掲書、p256
- 28) 日本演出者協会編、『戦後新劇 演出家の仕事②』、れんが書房新社、2007、p48、管孝行の発言。
- 29) 菅井、前掲書、東洋書店、2004
- 30) 菅井、前掲書、p97
- 31) 菅井、前掲書、p88
- 32) 『別冊新評 鈴木忠志の世界〈全特集〉』、新評社、1982、p46-47
- 33) 前掲書、池田健太郎・解説、p248
- 34) 浦雅春、『チェーホフ』、岩波新書、2004
- 35) 小田島雄志訳、『三人姉妹』、白水社、1999、p211
- 36) 浦、前掲書、p7-8
- 37) 前掲書、p121
- 38) 前掲書、p9
- 39) 前掲書、p88
- 40) 鈴木謙介、『サブカル・ニッポンの新自由主義』、ちくま新書、2008、p75
- 41) マイケル・サンデル Michael J. Sandel、鬼澤忍訳、『これからの「正義」の話をしよう』、早川書房、2010

- 42) 宇野重規、『〈私〉時代のデモクラシー』、岩波新書、2010、p88
- 43) チェーホフ・神西清訳、前掲書、p161
- 44) 大澤、前掲書、p142-143
- 45) 宇野、前掲書、p67
- 46) Ulrich beek,Anthony Giddens and Scott Lash,Reflexive Modernization、松尾精文・小幡正敏・叶堂隆三 - 訳『再帰的近代化—近現代における政治、伝統、美的原理』、而立書房、1997
- 47) 大澤真幸、『不可能性の時代』、岩波新書、2008、p92
- 48) R・ヒングリー、前掲書
- 49) 西岸良平(1947-)の漫画を原作とした2005年の日本映画。大ヒットを記録し、その後『ALWAYS 続・三丁目の夕日』、『ALWAYS 三丁目の夕日' 64』と続いている。
- 50) 宇野、前掲書、p16-18
- 51) チェーホフ、神西清訳、前掲書、p178
- 52) 浦雅春訳『ワーニャ伯父さん／三人姉妹』、光文社古典新訳文庫、2009、p342
- 53) 浦雅春訳『ワーニャ伯父さん／三人姉妹』、光文社古典新訳文庫、2009、p327
- 54) R・ヒングリー、前掲書、p252
- 55) 前掲書、p241
- 56) 前掲書、池田健太郎・解説、p247
- 57) チェーホフ・神西清訳、前掲書、p201
- 58) 前掲書、p161-162
- 59) 浦、前掲書、『チェーホフ』、p150-167
- 60) 前掲書、池田健太郎・解説、p247
- 61) 浦訳、前掲書、『ワーニャ伯父さん／三人姉妹』、p318
- 62) 演劇評論家の西堂行人(1954-)は、「ベケットの登場の衝撃とは、従来の『劇的』な物語の解体になったことは今でもよく知られている」が、「チェーホフこそ、こうした光景を最初に出現させた劇作家ではなかったか」と記す。(『テアトロ』2004年7月号 p43)
- 63) チェーホフ・神西清訳、前掲書、p241-242
- 64) 大澤真幸、THINKING『O』7号、左右社、2010、p121
- 65) 2011年松竹配給で映画化。原作は角田光代(1967-)の小説。2010年にもNHK総合でテレビドラマ化もされている。
- 66) 大澤、前掲書、p122