

「三人姉妹」における再帰性と積極的無関心を巡る 上演のためのノート

*Notes for a Performance on Reflexivity and Deliberate Indifference
in “The Three Sisters”*

鳴海 康平 *NARUMI Koubei*
(舞台芸術領域)

はじめに

音楽における作曲家と演奏家や指揮者との関係と同様に、演劇にも戯曲を産出する作家と俳優や演出家という職能が異なるポジションが存在する。伝統的で、今なお原則的な意味合いにおいては、作曲家や作家によって紙やデータ上などの平面に、言語を含めた記号によって記された意味の継起を解釈し、身体化するのが演奏家や俳優であり、空間化するのが指揮者や演出家と言える。この「解釈」という行動結果の違いによって、観客の前に示される意味の継起は多様な形態を取り得る。作家などによって、何かしらの意思や意図をもって平面に固定化された意味の継起は、解釈という装置を経てさまざまに変換させられてしまう。その結果には、作家たちの意思や意図に添うものも反するものも含まれる。

ただし、作家たちがある意思や意図、つまりある風景や情緒的な連なり、仮にそれが特定のメッセージ性を持っていたとしても、記号の羅列として置き換える際に、演者や演出家が記号に対して行うのと同じ「解釈」という変換装置を通さざるを得ない。そして演者や演出によって空間化された結果が、観客などのそれを楽しむ一人ひとりによって、さらに個別主観的に解釈され、感受されることをふまえれば、ある記号による意味の継起を基にして空間化される表現は、その記号の羅列となるときからすでに、何重にも解釈されていることになる。言い換えれば、発端となる風景や情緒的な連なりを作家という観客が個別主観的に解釈した結果を記号として表現し、その記号を演者や演出家が観客となり個別主観的に解釈した結果を、新たに記号を用いたフィクショナルな現象として風景や情緒的な連なりを表現し、それを、例えば観客が個別主観的に解釈し楽しむ、という解釈と表現の反復作用でもある。そしてその反復は、当然のことながら、その発端と意味の上での一致を意味しないし、意図的にその一致を目指さない場合も含まれる。この反復、連鎖の最終地点を設定することは困難である。空間化された作品を楽しむ観客も自由に感想を表現する権利を有するし、その観客の中には批評家や研究者などのアカデミシャンが含まれる場合もあり、その空間体験を新たに解釈し分析し相対化して言語化する可能性もある。また表現者が含まれている場合は、その体験から新たな作品化へと解釈され展開していく可能性もある。現況を付け加えるのであれば、現在、舞台芸術も映像化の普及が著し

く、空間化された作品と同じ空間を享受する方法とは別の方法でその作品を享受する機会が増えており、その技術も方法も普及し多様化し始めている。伝統的な意味では舞台芸術作品は、その空間化された作品と同じ空間で観客に享受されるため、映像化された作品を享受した観客とは体験の質が異なるとはいえ、個別主観的に解釈し消費するという点においては、空間を同じくしているか否かに差異はないとも言える。作品化の契機となった事象から、作家などの表現者の解釈が重ねられ、享受者においても多様な解釈と連鎖を重ね、広げて、ときにその契機すら消し去ってしまったり遠ざけたり忘れてしまったり、また別の重要な契機ともなり得るのが、芸術文化が持つ重要なダイナミズムのひとつでもある。

先に触れた映像化の普及は、長らく舞台芸術研究の課題だった記録・アーカイブ化によって有益な潮流ではあるものの、上演した瞬間から消えていく時間芸術の特性を持つ舞台芸術においては、作品化に関わる実演家による解釈の記録・アーカイブもまた重要な意味を持つことは依然として変わらない。にもかかわらず、作品外での言語化の実例は残念ながら多くはないのも事実である。表現されるべきことは作品の中にすべてある、という創作者の矜持の表れでもあれば、作品外における言語化のための時間や、作品化とは異なる労力、他者に開かれた言語化などに対してハードルを感じる場合もあるだろうと推察する。

演出家である私もまた、作品外での言語化、とくに文字として残すことをほぼしないままであった。私自身は戯曲を書かず、古今東西の古典や近代、現代戯曲という他者のテキストを空間化する職能上、クリエイションの際には数多の上演記録や、関係論文論考、作品外においてテキスト化された周辺資料を参考にしているものの、自身の空間化への足跡を残すことは少なかったことを省みて、この稿を先に進めたいと考える。

チャーホフと三人姉妹

2023年10月、私は自身が代表を務める劇団・第七劇場にて、私が演出しチャーホフ「三人姉妹」を原作に現代演劇作品を製作、三重県文化会館¹⁾とパティオ池鯉鮒（知立市文化会館²⁾にて上演した³⁾。

本稿は、実演家のひとつの研究ノートとして、クリエイションの過程においてテキストそれ自体の分析と、俳優の身体を通して発見しえたコンテクスト解釈を残すものである。

ロシアの作家であり、医師であった原作者であるアントン・チャーホフ（1860-1904）は、人間洞察とその描写力に長け、当時のロシアの風俗や言葉、職業的な特徴を知るにはチャーホフを読めと言われるほどの筆力を持つ作家として知られる。多くのユーモラスでシニカルな短編、中編小説を残した一方で、「イワーノフ」（1887）、「かもめ」（1895）、「ワーニャ伯父さん」（1897）、「三人姉妹」（1900）、「桜の園」（1903）などの長編戯曲を執筆し、特に「かもめ」「ワーニャ伯父さん」「三人姉妹」「桜の園」は、日本ではチャーホフ四大戯曲として知られる。ロシアにおけるリアリズム演劇の基礎を築いたモスクワ芸術

座（1897～）創設初期を支えた重要な劇作家であり、現在に至るまで世界中で上演され続けている最重要作家のひとりでもある。

現在に至るまで上演され続けているということは、テキストの一義的な再生産の上演だけではなく、多様な解釈において上演され続けていることを意味する。

「三人姉妹」はチャーホフがこの世を去る4年前（1900）に執筆され、翌1901年にモスクワ芸術座で初演された。長女オリガ、次女マーシャ、三女イリーナがタイトルの示す三人姉妹だが、オリガとマーシャの間に長男アンドレイがいて、実際のところは四人きょうだいである。

母を失い、モスクワを離れ、次に上級軍人の父をも失い、郷里であり都会であるモスクワへの思いを募らせる一家。田舎暮らしの中で、格式高い教育を受けて育てられた価値観、思い通りにいかない自分の人生、田舎では無益と感じてしまう知性や若さを持って余す、三人の姉妹とひとりの兄。教育者として、家族の長として自分を磨耗させながら家族を守ろうとする長女オリガ。知性と愛への理想を結婚に砕かれた次女マーシャ。労働と恋への憧れが崩れ去る三女イリーナ。何者にもなれない自分への苛立ちを募らせる長男アンドレイ。生活の退屈さや人生の横暴を受け入れて前に進む、緩やかではあるが確かな覚悟を描いている戯曲である。

初演とリクリエーション

私が演出した「三人姉妹」は、今回の上演で2度目となる。

1度目は2013年、私がポーラ美術振興財団助成による在外研修員として滞仏していた際に、フランス人俳優と日本人俳優と協働制作した上演である⁴⁾。

フランスに身を置きながら日本と近隣国の様子を見ていたときに感じた、日本や中国、韓国の近似や特徴、欧州の歴史性とオリエンタリズム、アメリカによる日本への原爆投下以降現在に至るまでの世界のヘゲモニーの変化などをふまえ、四人きょうだいにフランス人（欧州人）、アンドレイの妻として迎えられ、「三人姉妹」四幕までの約四年のあいだに、家の覇権を握るナターシャに日本人（アジア人）、三女イリーナに恋い焦がれ、愛はないが結婚が決まるも、四幕において決闘で殺されてしまうトゥーゼンバフに日本人（アジア人）をキャストした。また、オリガには西歐的クラシックな価値観、マーシャには知性、イリーナには自由主義のレイヤーをテキストとは別に重ねて演出した。

初演から10年、日本人のみでリクリエーションするにあたり、外見上や使用言語での差異による演出上の効果が見えにくくなることから、別の視座を設定することになり、リクリエーションにおいては「自由」という概念が孕む獣性をベースに、「三人姉妹」のテキスト内に現れる「再帰性」と「積極的無関心」にフォーカスを当てた。

再帰性について

多くの研究者や実演家が論じているように、チェーホフ戯曲には再帰的なモチーフが頻出する。

物語構造として、冒頭に誰かの帰還または来訪が置かれ、戯曲終幕にはその誰かの出発が置かれる。「ワーニャ伯父さん」では老いた元教授セレブリャコフとその若い妻エレーナの帰還と出発、「桜の園」では屋敷の主人ラネーフスカヤの帰還と出発、そして「三人姉妹」では軍人ヴェルシーニンの来訪（赴任）と出発である⁵⁾。

まずは「三人姉妹」の冒頭のオリガの台詞を確認する。

ちょうど一年前の今日、五月五日、あなたの守護者の日にお父さんが亡くなったのよね、イリーナ。あの日は雪が降ってた。私はもう生きていけないと思ったし、あなたは死んだみたいになってた。でも一年経ってみたら、気楽に思い出せるし、あなたももう元気な顔をしてる。（間）お父さん、将軍だったけど、参列者は少なかったね。⁶⁾

この台詞は四幕終幕直前、同じく長女オリガの次の台詞と呼応している。

音楽があんなに楽しそうに力強く鳴ってる。あれを聞いてると、生きていきたいと感じる。それでも、そのうち私たちもこの世を離れば、忘れられていく。私たちの顔も声も何人姉妹だったかも、みんな忘れられてしまう。でも私たちの苦しみは、あとに生きる人たちの歓びに変わって、幸せと平和が来るはず。そして今生きている私たちを思い出して、感謝してくれるはず。ねえ、私たちの人生は、まだ終わりじゃない。生きていこう。音楽はあんなに楽しそうに、あんなに嬉しそうに鳴ってる。あれを聞いてると、もう少しで、生きてる意味も、苦しんでる意味も、わかる気がする。それがわかったら、それがわかればね……

冒頭では一年前に他界した父のことを偲びつつ、年月の経過とともに、オリガもイリーナもその苦しみが薄れていることを告白しており、四幕終幕間際の台詞はオリガがイリーナに結婚を勧めたトゥーゼンバフの死を知った直後のもので、彼ら自身の人生も忘れ去られていくことに触れつつも、生きていく中でトゥーゼンバフの死も薄れていくことが予見されている。換言すれば、生きていくことは大切だったひとの死の衝撃も薄くなっていくことであり、個々の人生も脈々と続くほかの人生にとっては忘れ去られていくものであることを示している。

次に次女マーシャについて。知的活動に関心が強い彼女は、町で一番頭がいいと思った

中学校教師クルイギンと結婚しているが、彼はマーシャが求めるような知性や人間性を持っていなかったことから、彼女は憂鬱な日々を過ごしている。そこに現れる軍人ヴェルシーニンの知性に惹かれ、彼も既婚者でありながら不倫関係となる。しかし終幕、軍の移動に伴いヴェルシーニンが町を離れることになり、マーシャとの関係にも終わりが来るが、マーシャはクルイギンと別れてヴェルシーニンを追うことはせず、元の憂鬱なクルイギンとの生活に戻っていき、四幕では「あの音楽。私たちをここに置いて、あの人たちはここを出て行く。一人は永遠に逝ってしまったし、また私たちは生活をはじめ。生きていかになくちゃいけない、生きていかになくちゃ……」と絶望とも諦観とも取れる台詞を最後に残す。

三女イリーナも、先に引用したオリガの冒頭の台詞のやや後にこう言う。

ねえ、今日、目が覚めて、起きて顔を洗ったら、急に私、この世の中のことがみんなはっきりしてきて、どうやって生きるべきかということがわかったような気がしたの。人間は努力しなきゃいけない。誰だって働かなきゃ。そこに人生の意義も目的も、その幸福も、その悦びや感激も、すべてがあるの。

これは、オリガ同様に、四幕終幕間際のイリーナの台詞と呼応する。

いつか、どうしてこうなったのか、なんのために苦しんでるのか、きっとわかるはず。それまでは生きていかになくちゃ……働かなくちゃ。明日、私は一人で出ていく。学校で教えて、私なんかでも役に立てるかもしれない人のために、生涯を捧げる。もうすぐ冬がきて、雪が積もるだろうけど、私働く……

一幕の台詞は、まるで四幕の自分に言っているかのように再帰的に響く。

マーシャには、オリガやイリーナのように台詞内に明示的な再帰性は読みにくいですが、先にあげたように状況における強い再帰性が設定されている。ただ、長男アンドレイにいたっては、三人姉妹のような強い再帰性は設定されていない。ナターシャとの結婚、第一子の誕生、大学教授を目指していたが議会の書記官になり、第二子の誕生、そして議員になる、という状況の変化はあるものの、三人姉妹のような変化に対する前向きな適応は見られず、四幕では次のような台詞が置かれている。

どこに行ったんだ、僕の過去は。若くて、元気で、頭がよかったあの頃。美しい想像や考えに溢れたあの頃、現在と未来が希望に輝いていたあの過去は、どこに行ったん

だ。どうして僕たちは人生が始まった途端に、退屈で灰色のつまらない、無関心で無駄で不幸な人間になってしまうんだろう。この町ができてからもう二百年になる。今では十万人もいるのに、昔も今も一人の功労者もいなければ、学者も芸術家も、いやそれどころか、憧れを抱かせるようなヤツさえいない。ただ食って飲んで眠って、死んでいく。また新しいヤツら生まれて、また食って飲んで眠って、退屈のせいでボケないように、陰口や、ウォッカやカードや訴訟で、人生をごまかしている。女が男の目を盗んで何かしても、男は見えないふり聞こえないふりでなんとかごまかす。そうした大人の影は子どもを侵して、神々しい輝きはだんだん消えて、やがて大人と同じような、かわいそうな亡霊になっていく。現在はいやだ。未来のことを思うと、胸が軽くなるし、遠くに光が差ってきて自由が見える。僕や子どもたちが、ぐうたらな暮らしから解放される日が見えるんだ。大切な姉さん、妹たち……。

自身の過去への言及は再帰性というよりも、一方通行の郷愁であり、客観的な循環性、反復性の残酷さに触れている点も再帰性と類似するが、自身の能動性を意図的に除外しているように思われる⁷⁾。この能動性、別の方向から言い換えれば、自身の選択責任に対する積極性の有無に、実際は四人きょうだいであるはずなのに、戯曲のタイトルが「三人姉妹」である根拠があるのではないだろうか。

戯曲中、一幕と二幕でヴェルシーニンとトゥーゼンバフは哲学談義をする。ヴェルシーニンはロマン主義的でシニカルな視座で、トゥーゼンバフは認識論的で現実的な視座で論を交わす。ヴェルシーニンは三幕ではほぼ独白のように、四幕ではオリガを相手に哲学的な言葉を並べる。トゥーゼンバフも三幕と四幕ではイリーナに対しロマンチックな哲学的な言葉を使う。

この二人の現実の社会生活からは遊離しがちな言説は、実際の生活の苦しみとは無縁な軍人（男）の、相も変わらぬ空言とも取れる。しかし、下に示すようにこの戯曲ははじまりから終わりに至るまで、約四年の年月の経過を設定されており、かつ、彼らの哲学談義がいつも「二百年後、三百年後の人間の生活」をテーマにしていることから、戯曲内の年月を超える時間における人間存在へと射程が広がっている。つまり、彼ら自身も四年の歳月を経ても、言説自体はほぼ変わっておらず、加えて彼らが言う「二百年後、三百年後の生活は、すばらしいものになっている」という言葉は、現在の私たちの足下にも及んでおり、逆に見れば、二人の理想主義対現実主義的な論議はソクラテスの時代から（構造的には）延々と繰り返されていることから、人間それ自体の営為に対して再帰的に響く。

「三人姉妹」は、幕ごとに数ヶ月～1年程度の時間経過が設定されている。テキストから読み取れる季節を列記すると以下のようなになる。

- 一幕 春（五月） ※イリーナ20歳
二幕 冬（一月） ※一幕から1～2年後
三幕 夏 ※二幕から1～2年後、イリーナ24歳
四幕 秋 ※三幕から数ヶ月後

各幕で季節が異なり、季節の再帰性が感じられるように設定されている。一幕ではこれからあたたかくなる春に設定されており、ヴェルシーニンの訪問による一家の変化を予兆しているが、四幕では春に似た気候ではあるものの、これから寒くなる秋、そしてヴェルシーニンの出発やトゥーゼンバフの死などの厳しい状況に向き合わなくてはならなくなることを示している。

最後に、一幕終幕間際にナターシャが来た際、オリガがナターシャが着用しているベルトについて少しおかしいのではないかと言及する台詞がある。このモチーフは、四幕で翌日出発するイリーナに対して、今度はナターシャから類似の台詞が発せられる。

積極的無関心について

チャーホフの戯曲に登場する人物は、作家の鋭い人間洞察と描写力によって、生き活きと人間らしく、自分勝手に振る舞い、話すことで知られている。特に「三人姉妹」においては、その勝手さは積極的無関心という補助線を引かれて、さらに強調されている。つまり、知っていること・見聞きしたことを意図的に無視する言動が、戯曲のそこかしこに配置されているのである。

今回のクリエイションでは積極的に、各人物の言動を積極的無関心と解釈し、演出した。その一部を以下にあげていく。

もっともわかりやすいのは、マーシャとヴェルシーニンの不倫に対する周囲の言動である。一幕で知り合った二人は、その1～2年後の二幕ではすでに関係を深めている。二幕冒頭で二人で親密な会話をしているところに帰宅するイリーナもトゥーゼンバフも、二人の関係に気付いていてもおかしくない。同幕でオリガが帰宅後に繰り返す「疲れた」という言葉も、イリーナからの報告や相談を遮る機能を持っているとも取れる。三幕で、マーシャの夫クルイギンは、アンドレイの借金と身勝手に屋敷を抵当に入れたことに憤慨するマーシャに対して「私たちは貧乏だってわけじゃない。私は学校で働いて、放課後は個人授業もやっている。誠実な人間だ。隠し事なんて何もない」と、不倫関係を隠しているつもりで妻に対して皮肉めいた言葉を投げかける。その後、三人姉妹だけになった部屋で、いよいよ自身の心情を告白するマーシャに対しオリガは「私には聞こえない」と繰り返す。四幕にいたっては、みんなの前でヴェルシーニンと別れ、涙を流すマーシャに向け

て、夫クルイギンは「少し泣かせてあげましょう。君が妻で私は幸せだよ。また昔のように暮らそう。私は責めやしないし、このことについて話す気もない」と慰める。

次に触れるのは、舞台上には登場しないプロトポーポフという男である。彼は一幕では議員を務めていると言われ、二幕では議長になっている。彼は一幕ではイリーナに誕生日プレゼントを贈ってくるが、二幕ではアンドレイと結婚したナターシャを、夜に馬車で外に連れ出してしまふ。二幕のオリガによって遮られるイリーナの相談は、マーシャの不倫のことに加えて、目の前でプロトポーポフと馬車に乗ってくると出かけていったナターシャのことも含まれるとも解釈できる。三幕終盤イリーナの台詞からは、議長プロトポーポフの下で働く議員アンドレイは何も知らず、みんなの笑いものであると示され、ナターシャはプロトポーポフと関係を持っていることを想像させる。四幕では、アンドレイ自身がほぼ独白のような台詞の中で「女が男の目を盗んで何かしても、男は見えないふり聞こえないふりでなんとかごまかす」と、妻の不貞に気付きながらもごまかしていることを暗に示している⁸⁾。

イリーナに恋するトゥーゼンバフも純粋な人物のように描かれているが、特徴的な言葉を二度使う。一度目は二幕、マーシャとヴェルシーニンが親密にしているときに、イリーナとともに帰宅したとき。二度目は三幕、疲弊しているイリーナにロマンチックな言葉を投げかけているところをマーシャに諷められたとき。どちらの場面でもトゥーゼンバフは「いらしたんですか、気がつきませんでした」と、おそらく見えていた、もしくはわかっていたはずなのに、彼には周囲が見えていないのである。

先に少し触れたアンドレイの借金は、二幕でイリーナ、オリガの台詞の中で示される。マーシャも知っていたという反応をしていることから、二幕以前にすでに三人姉妹は、アンドレイがギャンブルで借金を重ねていることを知っていることになる。にもかかわらず、二幕から1～2年後の三幕でアンドレイが借金返済のために、きょうだいの屋敷を勝手に抵当に入れたことが示されるが、この1～2年の間に三人姉妹からアンドレイに対して警告が出された形跡はない。

対抗するイリーナの姿

そして最後に、積極的無関心とは異なる、むしろ対抗する文脈となる部分、イリーナによって発せられる、「三人姉妹」の中でも有名な台詞「モスクワに！ モスクワに！ モスクワに！」を巡る部分をあげる。

この台詞は二幕の終わりに置かれており、これまでの流れを整理すると、姉マーシャの不倫、兄アンドレイの妻の不倫を、長女オリガに相談しようとするも遮られたあとに、部

屋にひとりとなった際に、希求しているモスクワへの帰郷を吐露した言葉として機能している。

イリーナは一幕から一貫して、モスクワへの引っ越しを願っている。しかし、随所にその目的が達成できないことを示す符号が挿入されている。

一幕冒頭にオリガとイリーナがモスクワに帰ることを嬉々と話しているところに、別の場所で話しているトゥーゼンバフの笑い声が響いてくる。まるで、モスクワ帰郷への望みを笑うようなタイミングである⁹⁾。

三幕で火事騒ぎから逃れて部屋に戻ってきたヴェルシーニンが、自分の隊が別の地に移転することになったと伝えた際、トゥーゼンバフは「私も聞きました。するとこの町は、からっぽになってしまいますね」と返し、イリーナは「私たちもいなくなるし」と同意する。しかし、同幕中盤で、火事騒ぎの疲れや、年月や周囲のできごとによって堆積したストレスを吐き出す台詞の中で彼女は「私たち、モスクワに戻れない。私にはわかる。戻るわけない」と発する。その直後、マーシャの告白とアンドレイの告白を経て、彼女はもう一度モスクワについて言及する。「私、男爵を尊敬してる。立派な人だと思う。私、あのひとと結婚する。ただ、まずはモスクワに帰ろう？ お願いだから、そうしよう？ モスクワよりいいところはどこにもない。帰ろう、ね、帰ろう？」と。この言葉から数ヶ月後の四幕、愛を感じないトゥーゼンバフとの結婚を決めてまでモスクワに戻ることになったが、その式の前日、モスクワ出発の前日に、トゥーゼンバフは決闘で殺される。ただ、夫と別れて転任するヴェルシーニンを追わなかったマーシャ、日々愚痴をこぼし家庭に入ることを願っていながら、独身のまま女学校の校長になることを拒否しなかったオリガ、ナターシャの不貞を放置したまま流れに逆らわずに自分と人間を憐れむアンドレイとは異なり、イリーナだけはモスクワに帰ることを果たす。

しかし、このイリーナの帰結にチェーホフはことさらにアクセントは置いていない。一幕冒頭が部屋にいる三人姉妹からはじまる場面と同様、四幕終幕間際もほぼ同じく三人姉妹を配置しており¹⁰⁾、むしろ、三人の姉妹を同列に扱っているように読める。まるで、退屈で愛せない生活に戻るマーシャも、愛が手に入らないまま意に反して仕事を進めるオリガも、愛がわからないまま夫を失い、憧れのモスクワに行くイリーナも、等しくこれからの人生に思いをはせている。ここにチェーホフの人間洞察の鋭敏さと、人間への愛を強く感じる。

最後に

本稿冒頭に示したように、テキストに対する解釈は多様であり、その結果としての空間化も多様になる。言い換えれば、その多様な解釈を生み出し得るテキストが、長く上演され続ける魅力を持っているとも言える。本稿に示した、クリエイションに即した解釈の一部にも異論反論はあるのは当然だが、ひとつの空間化に至る解釈、読解の道程を記録する

ことは、また別の空間化において何かしらの材料にはなるはずである。

注

- 1) 三重公演、2023年10月7・8日、三重県文化会館 小ホール。
主催：三重県文化会館〔指定管理者：公益財団法人三重県文化振興事業団〕 共催：レディオキューブFM三重 助成：文化庁文化芸術振興費補助金 劇場・音楽堂等活性化・ネットワーク強化事業（地域の中核劇場・音楽堂等活性化）、独立行政法人 日本芸術文化振興会、公益財団法人 岡田文化財団 後援：名古屋芸術大学
- 2) 知立公演（バリアフリー公演）、2023年10月22日、パティオ池鯉鮒 かきつばたホール。
主催：一般財団法人ちりゅう芸術創造協会・（福）知立市社会福祉協議会 協賛：知立市・知立市教育委員会 協力：知立障がいフォーラム「リングC」・ボランティアあいタッチ 助成：文化庁文化芸術振興費補助金 劇場・音楽堂等活性化・ネットワーク強化事業、独立行政法人 日本芸術文化振興会 後援：名古屋芸術大学
- 3) 原作：A. チューホフ 構成・演出・美術：鳴海康平 出演：木母千尋、小菅紘史、菊原真結、諏訪七海、桑折現、中村彩乃、田辺泰信、藤島えり子、宮地綾、山形龍平 舞台監督：北村侑也（三重公演）、北方こだち（知立公演） 照明：島田雄峰、佐伯香奈（LST） 音響：平岡希樹（現場サイド） 写真：松原豊 アダプテーション：鳴海康平 フライヤーレイアウト：橋本デザイン室
- 4) 2013年11月2日、新国立劇場 小劇場 THE PIT [第20回 BeSeTo 演劇祭 BeSeTo+ 公演/平成25年度（第68回）文化庁芸術祭参加上演・日仏協働作品] 出演：Moustafa Benaibout、Anna Carraud、Lyly Chartiez、Kimiko Kitamura、Adil Laboudi、Lilas Nagoya、小菅紘史、額田麻椰、須田真魚 アシスタントドラマトゥルグ：Kevin Keiss 舞台監督：中西隆雄 共同美術：青木拓也 照明：島田雄峰（LST） 音響：和田匡史 音響操作：河相朱音 音響補：山中秀一 映像：遠藤豊、岸本智也（ルフトック） イメージ写真：松原豊（写真集『村の記憶』所収） 稽古場通訳（フランス）：竹中香子、征矢かおる 助成：公益財団法人ポーラ美術振興財団 主催：第七劇場 共催：第20回 BeSeTo 演劇祭実行委員会 [フランス語・日本語上演/日本語・英語字幕]
- 5) 「かもめ」においては、母アルカージナとその恋人トリゴリンの帰還が冒頭に設定されているが、三幕終わりで一度出発し、2年後の四幕でもう一度アルカージナとトリゴリン、そして三幕で出発しているニーナが帰還する。そしてアルカージナの息子トレプレフが自死という形で出発する。
- 6) 本稿内で引用する台詞やト書きは、筆者演出による第七劇場「三人姉妹」2023年上演台本による。上演台本は、チューホフ原作「三人姉妹」の神西清氏と浦雅春氏の邦訳、André Markowicz 氏と Françoise Morvan 氏の仏訳を基に筆者がアダプテーションした。
- 7) アンドレイとナターシャの子どもにも、この四人きょうだいと同じような物語が展開され得ると考えれば、その子どもたちにとっては再帰的に機能する可能性がある。
- 8) これは偏った読み方だが、ポーピクとソーフォチカというアンドレイとナターシャの子どもが、プロトポーポフとナターシャの間の子どもではない、とする証拠は戯曲内には見当たらない。
- 9) この笑い声の少し後、オリガの結婚願望を示す台詞「でもね、私、お嫁にいて、一日中家にいられたら、その方がいいような気もする。私、夫を大事にする、きっと」のあとには、その台詞に回答するように、別の場所でトゥーゼンバフが「そんな馬鹿なことばかり言って、そういう話はもう十分ですよ」と別の相手に話している言葉が聞こえてくる。これもモスクワ帰郷の希望に笑い声をぶつけたものと、同じ効果を狙ったものである。そして戯曲内の時間では最後までオリガは結婚はしな

い。

- 10) 原作上では、四幕終幕では三人姉妹のほかに、ニヒリズムと懐疑論的言説を使う老医師チェプトイキンがいる。

参考文献

- チェーホフ『桜の園・三人姉妹』新潮文庫 神西清訳 1967年
チェーホフ『ワーニャ伯父さん・三人姉妹』光文社古典新訳文庫 浦雅春訳 電子版 2013年
中村雄二郎『チェーホフの世界』白水社 1979年
鐘下辰男「〈現代〉における『三人姉妹』の可能性」(研究ノート)『桜美林論考 人文研究』5巻 桜美林大学芸術・文化学系 2014年 pp.119-137
木村敦夫「チェーホフ劇におけるコミュニケーションの問題」『東京大学大学院人文社会系研究科スラヴ語スラヴ文学研究室年報』11巻 1995年 pp.711-733
木村敦夫「チェーホフ初期戯曲における台詞の交錯コミュニケーション空間の拡がり」『東京大学大学院人文社会系研究科スラヴ語スラヴ文学研究室年報』14巻 1999年 pp.1-23
久保英雄「『三人姉妹』:その細部(ディテイル)と雰囲気(アトモスフィア)」『静岡大学教育研究』12巻 静岡大学大学教育センター 2016年 pp.139-145
島田孝夫「義姉ナターシャと小姑三人:チェーホフ『三人姉妹』における作者の視線」『国際関係・比較文化研究』6巻2号 静岡県立大学国際関係学部 2008年 pp.321-348
土屋康範「間接的行動の戯曲—チェーホフの『三人姉妹』の場合を例にして—」『文学研究論集(文学・史学・地理学) 明治大学大学院』11巻 1999年 pp.73-87
矢沢英一「チェーホフ晩年の戯曲における人物像をめぐって:1. トゥーゼンバッハの死」『ロシア語ロシア文学研究』6巻 日本ロシア文学会 1974年 pp.100-101