

## 内野儀

# 「英米の世紀末転換期から1930年代までの演劇と演劇論」 (解題)

### はじめに

19世紀は英国の世紀であり、20世紀は米国の世紀であった。「一の世紀だった」とは、この両国がそれぞれの世紀における世界的規模での経済的・政治的ヘゲモニーを掌握していたということである。そして今風に言えば「勝ち組」国家——正確には、「帝国」と呼ぶべきだが——において、文化が持つ意味は自ずと「勝ち組」志向となる。即ち、「勝ち組」の価値意識を反映し、かつおおむね肯定するものになる。このことをわたしたちは、この両国家の芸術文化状況においては、やや逆説的なかたちではあるものの、英国の19世紀にも、米国の20世紀にも、「国立劇場」が不在であったという事実を、看取することができるだろう——英国に国立劇場が誕生するのは第2次大戦後である。「ナショナル」——「インペリアル」でもよいが——なものが、アイデンティフィケーションの対象として、劇場／演劇という文化機構／機制を通し、表象／上演される必然性がなかったということである。「国立劇場」に集まった「国民」が、国家的水準の問題に思いを馳せ、そこで「反省する主体」としての「国民」を上演する必要が感じられなかったのだ。19世紀英国、20世紀米国の「勝ち組」主体は「国民」というより「市民」であり、すなわち中産階級だったのである。

彼／女らは「市民」であり、「勤労者」であり、劇場／演劇は余暇の場所だった。そこにアングロ・サクソン特有の歴史的とも言えるピューリタンの〈演劇嫌悪〉という嗜好が複雑な様相を呈しつつ加味され、大陸ヨーロッパとはかなり異なる独自の演劇文化が形成されていった。演劇というジャンルの資本的価値／交換価値で言うならば、その根幹を形成する商業資本性と文化資本性の相互補填的価値においては、商業資本性が優位に立ったということである。この事態は、中産階級の本質的保守性から自然に導かれたとも考えられよう。

中産階級は、文字通り〈中庸さ〉をその特質とする。即ち、下層階級の〈俗悪〉と上流階級の〈高尚〉との関係性が常に強く意識した上でのあいだの主体位置という趣味的志向の強い属性である。帝国化の過程とは、単純化を恐れず言うなら、中産階級の肥大化、〈中庸さ〉を

担う行為者層の肥大化と考えられてよい。「勝ち組」は、変化を恐れ、社会的モビリティの増大を忌避する。そこから19世紀英国では、いわゆるヴィクトリア朝的——ヴィクトリア朝は1837年-1901年——と呼ばれる一般に抑圧的と考えられる自己充足的道徳体系が立ち上げられ、それを社会的に浸透させるシステムが——家庭や教育、あるいは職場といった諸空間において——強力に整備されることになった。旧宗主国である英国とさまざまな意味で近い関係にあった米国においても、響き合いというべきか、複雑なイデオロギー的あるいは人的ネットワークの網目を介しつつ、19世紀後半から20世紀初頭にかけての急速な経済発展期には、ヴィクトリア的価値意識が支配的になる。ただし、米国では南北戦争後のこの時代を、一般に「金びか時代 (the Gilded Age)」と呼ぶ。「金びか」とは、中産階級の成金趣味、〈俗悪趣味〉を表すと同時に、〈高尚＝「中身がある」〉という価値観から見た「中身のなさ」にも言及するものである。

中産階級が肥大化すれば必然、ある極点において、その上層と下層で分離への動きが可視化する。英国でも米国でも、双方には当然ながら時代的なずれがかなりあるものの、中産階級の上層は資本主義下におけるプロフェッショナル (専門職) 階級／層——たとえば、医者、弁護士、そして芸術家といった、ある種の特権的〈知〉の獲得者／独占者の形成する階層——という新たな階層を生み出し、下層は労働者階級へと限りなく接触することになる。言い換えれば、ある種の論理的帰結において、モビリティが獲得されてしまうのである。この場合のモビリティは、単に観念的な階級／階層間ダイナミズムのことだけを指すわけではなく、具体的な人の動きもそこに含んでいる。「勝ち組」にとって、移動はそれほど難しくないのであり、産業革命以降の技術革新は、移動としてのモビリティを人々に与えてもいた。たとえば、英国の場合、大陸ヨーロッパとの関係は実に多様であり、代表作『サロメ』をパリで発表し、同性愛問題での英国の刑務所出所後、フランスで最後の時期を過ごしたことでも知られる、この時代を代表する劇作家／小説家／詩人、オスカー・ワイルド (1854-1900) のことを、あるいは、今回訳出したゴードン・クレイグの「俳優と超人形」がフィレンツェで書かれたことから理解されるよう

に、主として芸術の領野においては、ヴィクトリア朝的価値体系に違和感を持つ芸術家がアイデンティファイする対象は大陸ヨーロッパにあり、実際にそこで活動を展開することも十分に可能であった。一方米国では、たとえば演劇においては、英国から頻繁に訪れる「本場の演劇」と米国が生み出した「我々の=ネイティブな/自前の演劇」の葛藤が——それはやがて「自前の演劇の勝利」にいたる——「金ぴか時代」のアメリカ演劇を特色づけている。さらに、1920年代に始まるアメリカ演劇の〈大衆文化〉からの〈芸術的演劇〉分離の運動——それをほぼ単独で担ったのはユージン・オニール（1888-1953）である——には、大陸ヨーロッパの小劇場運動が直接的な影響を与えており、また、今回訳出したガートルート・スタインは、長くパリに居を定めて文化サロンを主宰したことで知られるが、世紀末以降、世界の政治経済の舞台に躍り出たアメリカ合衆国だからこそ、そうした移動が可能だったのである。今回訳出した英語系の諸論文については、以上のような大きな歴史的文脈を念頭に置きつつお読みいただければ幸いである。

## ヴィクトリア朝英国とイブセン革命——ウィリアム・アーチャー「ほんとうのイブセン」(1901)

ノルウェーの劇作家ヘンリック・イブセン（1828-1906）が19世紀ヨーロッパ演劇に与えた衝撃はよく知られているが、ウィリアム・アーチャー（1856-1924）はそうした時代にあって、イブセン戯曲の翻訳と紹介に尽力したスコットランド出身の英国の批評家である。

アーチャーは英国・スコットランドのパー스에1856年に生まれた。エジンバラ大学で教育を受けたが、1875年からは「エジンバラ・イヴニング・ニュース」紙で執筆を始め、オーストラリアで1年を過ごした後、79年からは「ロンドン・フィガロ」紙の劇評家、続いて1884年以降1905年まで「ワールド」紙の劇評家をつとめた。同時代の劇作家・批評家であるジョージ・バーナード・شو（1856-1950）と並んで、英国にイブセンを紹介した功績が認められているが、それは単に業界的紹介と言うより、トマス・ポッスルウェイトが「イブセン・キャンペーン」と呼ぶように<sup>1)</sup>、大々的なものであった。とはいえ、演劇界はあたりさわりのない風習喜劇や大劇場でのスペクタクル・メロドラマが主流であり、アーチャーの試みが即座に功を奏したというわけではなく、だからこそ「キャンペーン的」様相を呈さざる

を得なかったのである。

「ほんとうのイブセン」でアーチャーは、イブセンを知ったのは1872年のことだと述懐しているが、アーチャー訳のイブセン劇がはじめて英国で上演されたのは1880年のゲイエティ劇場（Gaiety Theatre）における『社会の柱』である。しかし、イブセン紹介が本格化するのには、1889年のアーチャー英訳による『人形の家』（1843-1916）の上演（米国でも同年に初演）以降である。この上演はアーチャーも書いているように、「さまざまな誤解」を生む端緒となる一大スキャンダルであった。ここで忘れてはならないのは、英国には検閲システムがあったことで、ヴィクトリア朝の規範に反する作品の上演には常に困難が伴っていた。つまり、〈社会道徳〉を乱すと考えられる作品は、検閲にあって上演できない可能性が高かったのである。

『人形の家』上演後の1891年、仏独の独立劇場運動の影響を受けたオランダ人批評家のJ・T・グラインが創設した独立劇場（The Independent Theatre, 1891-97）が、以降、演劇界におけるイブセン紹介の主戦場となる。同劇場は、会員制を取り、主要劇場（興業許可が必要）の公演がない日時を使って上演を行うという検閲システムをすりぬけるための戦略をとり、アーチャー訳のイブセンの『野鴨』でその活動を開始したのである。その後、エミール・ゾラ（1840-1902）の『テレーズ・ラカン』や、まだ知られていなかった若きショウの初戯曲作品『未亡人の家々（*The Widower's Houses*）』、あるいはまた、イブセンの『ロスメルスホルム』、『棟梁ソルネス』なども上演された。とはいえ、独立劇場の活動は会員制であり、その数は多いときでも175名程度だったと言われている。しかし、その会員には、アーチャーが「ほんとうのイブセン」で名前を出している米国出身の小説家ヘンリー・ジェイムズ（1843-1916）のほか、ジョージ・メレディス（1828-1909）、トマス・ハーディー（1840-1928）らの著名な文学者の名前も見え、その影響力は多大なものだったと考えられる。

「イブセン・キャンペーン」においてはしかし、活字の力のほうが重要であったかもしれない。アーチャーは次々とイブセン劇を英訳し、またイブセンについて膨大な量の文章をジャーナリズムの世界に発することになった。同じくポッスルウェイトによれば、アーチャーは「200近いイブセンについての劇評やエッセイを書いただけでなく、イブセン劇のほとんどを翻訳し、その改訂版が1899年から1908年に出版されると、自らの訳の改訂も行った」のである。そして翻訳出版された戯曲

1) Thomas Postlewait, *William Archar on Ibsen*, Greenwood Press, London : Westport, 1984, p. 2

は、「何十万部単位で売ただけでなく、もしかしたら何百万人もの読者に届いた」<sup>2)</sup>という。読まれるものとしての散文戯曲——「我々は散文劇を読むという習慣を失ってしまったが、それを今、我々は取り戻しつつある段階なのである。多くの人にとって対話を読むことが肯定すべき体験になりつつある」とアーチャーが「ほんとうのイブセン」で言っていたことを、ここで思いだしてもよいだろう。

さて、「ほんとうのイブセン」を読むわたしたちは、今何を読み取ることができるだろうか。浅薄であるか教条的（＝見せかけの術学趣味）であるかのどちらかの演劇ジャーナリズム——それも明らかに英国の——へのあからさまな批判が目につくが、その際、どのような立場からアーチャーの批判は発せられているのだろうか？それは、言ってみれば、劇文学（dramatic literature）というジャンルの想定である。なかでも興味深い点が2点挙げられる。1点目は、翻訳者であるアーチャー自身が認めるような〈翻訳不能〉であるイブセンの詩的強度という問題。2点目は、それとも深くかわり、また既に触れたような「読むに価するテキストとしての戯曲」という価値である。いずれもが、〈文学〉という少なくとも当時は、「普遍」であると想定可能であった判断基準とかかわっている。イブセンは「偉大な詩人」であるので、ヴィクトリア朝的価値規範——特に、家庭や女性をめぐる——に抵触しているからと言って、「けしからん」と怒るのも、「すばらしい」と理想化するのも、ともに間違っているとアーチャーは断じるのである。なぜなら、そうした主張は、詩あるいは文学の〈普遍性〉を、社会問題や思想といった〈時事性〉に還元してしまうからだという論理構成——今でも一部では有効だとみなされているかもしれない論理構成——に、アーチャーの批判はなっている。

したがって、文学や詩の〈普遍性〉が極端なまでに相対化された時代を生きているわたしたちは、このアーチャーの論理構成になかなかついて行けない。さらにまた、イブセン革命の根幹を成すと一般的には見なされている——アーチャーは必ずしもそう考えてはいない——リアリズムという方法的革新についてみれば、それが20世紀の百年間に、映画やテレビといった20世紀的メディアのなかで代表的というよりほぼ唯一の方法として採用されていった結果、それが当時なぜ革新的であったのか、理解するにある程度の困難が伴うことにもなる。しかし、当時主流であったメロドラマ・スペクタクルや人気俳優中心の興業形態を少しでも知るならば、

「現実をありのままに描く」という——その真偽はさておき——見かけが、いかに不思議なものだったかくらいは、想像できるはずである。主として中産階級の観客が、絶対にそんなものを見るはずないと確信していた自分の似姿を舞台上の見いだしたときに受けた衝撃は、19世紀末にあつては、平田オリザの「現代口語演劇」などよりははるかに、大きかったのである。

## 劇場の異端児——エドワード・ゴードン・クレイグの「俳優と超人形」(1907)

エドワード・ゴードン・クレイグ（1872-1966）は劇場の人である。そのことが、彼の演劇論の射程を定めている。つまり、あくまでも現場の感覚においてクレイグは、当時発展しつつあった電気照明を嚆矢とする劇場機構を利用しつつ、これまた当時、ようやく職能として認知されつつあった演出家という仕事をどのように活用していくかを考えつづけた人物である。そして、そのような新しいものの発展を阻害すると見なした旧来的な演劇実践の方法を告発するような理論的文章を数多く書き残したことで知られる。

クレイグは、1872年、建築家エドワード・ウィリアム・ゴドウィン（1833-86）と女性俳優エレン・テリー（1847-1928）のあいだの私生児として生まれ、1889年から97年まで、その多くの時間を母の仕事場であったライシウム劇場（Lyceum Theatre）の舞台裏で過ごした。エレン・テリーは当時のロンドンを代表するヘンリー・アーヴィング一座のいわゆる「看板女優」であった。世紀末に稀代の名優と言われたアーヴィング（1838-1905）（俳優として初めて、サーの称号を得ている）とその相手役としてのテリーは、英国のみならず大陸ヨーロッパや米国までもその名声が響き渡る今風に言えば芸能人的「有名人」であった。クレイグは6歳にしてすでに舞台に立ち、19歳でアーヴィング一座の座員となり、数多くの著名な演劇人と交流することにより、その演劇観を醸成していったと考えられている。しかし若くして俳優の道は諦め、当時重要な芸術運動を見なされていたウィリアム・モリス（1834-96）が始動した美術工芸（デザイン）運動に参加して視覚美術の分野に進出、そこから舞台美術のデザインを試み、さらには現代では一般的に演出の仕事と考えられるような、上演全体を芸術的に統御する視点を持つ役割をも模索するようになる。

アーチャーの項でも述べたような当時の英国の保守的な演劇界において、クレイグは主として経済的な理由に

2) *Ibid.*, p. 4

より舞台制作の仕事を経験することができなかった。しかし、ドイツのヴァイマル宮廷劇場から演出を依頼されたり、それが途中で挫折すると、今度はベルリンのレッシング劇場 (Lessing Theater, Berlin) でのotto・ブラム (1856-1912) との仕事に依頼 (1904) されたり (結局、意見が折り合わずに挫折) と、その舞台美術の才能は、やや変則的な形ではあったが、大陸ヨーロッパで知られるようになっていく。またこの頃クレイグは、イザドラ・ダンカン (1877-1927) と熱烈な恋愛関係に陥り、ダンカンの欧州ツアーのビジネス・マネージャーとして活動しつつ、彼女の作品の舞台装置や照明を (再) デザインしたりといった仕事に熱中することになる。

1905年、クレイグは『演劇芸術について——第一対話』を滞在中のドイツで書き、ドイツ語でも出版。さらに、オランダ語とロシア語にも翻訳されてヨーロッパでの名声は高まるが、この時点でもまだ、クレイグの舞台作品は、大陸ヨーロッパにおいては、ダンカン作品の照明や舞台デザインを除けば、何ひとつ上演されたことがなかった。ようやくそれが実現するのは、ダンカンの配慮でイタリアの女性俳優エレオノーラ・ドーゼ (1858-1924) に紹介されて上演へ至ったイブセンの『ロスメルスホルム』(1906)である。さらにダンカンの導きでクレイグは、コンスタンチン・スタニスラフスキー (1863-1938) にも出会うことになり、モスクワ芸術座 (Московский художественный театр) で『ハムレット』(1912)の舞台美術を担当することにもなった。しかし実際の現場での制作はほんの数えるほどしかなく、その後クレイグはイタリアに居を定めたものの、上演活動からはほぼ完全に身を引いてしまうのである。その間、1908年に創刊した『仮面 (The Mask)』という雑誌が彼の演劇の主戦場であり、その発刊は1929年まで続き、クレイグの演劇論は、劇場における実践によってではなく、誌面中心に展開されるという特性が続くことになった。

クレイグの功績は、主として机上の産物であると考えられているが——彼が描いた舞台デザインや実際に制作した舞台模型 (上演に至ることはなかった) は多数残されている——、当時急速に発展しはじめていた電気照明を十全に使用し、俳優やその動きを含んだ舞台空間を有機的全体と考えるその演劇思想は、20世紀演劇に多大な影響を与えたと考えられている。その出発点は、「俳優と超人形」(1907)で明確に示されているように、19世紀的な俳優中心主義の演劇と、俳優中心主義を脱する可能性があったリアリズム演劇の両方への強い嫌悪感である。その根拠は、感情的なものというより、当時既に

してある意味で時代錯誤的でさえあった、ロマン主義的芸術観の残滓、ないしはその芸術観への回帰と見ることもできるような芸術至上主義である。とはいえ、そこには同時に、明確な近代主義的合理性が刻印されており、そのために、「芸術は設計によってのみ達成可能である。だから芸術作品を創造するには、計算可能な素材のみを使うべきことははっきりしている。その素材に人間は含まれない」とクレイグは考える。それでもなお、「生を描く」というリアリズム的志向には真っ向から対立するクレイグは、「私の目的は、我々が死と呼ぶあの遙か彼方にある本質を一瞬だけ捉えることである。想像世界から美しい事物を再び呼び出すために。それら死んだものは (中略) 生として闊歩しているものより暖かく、もっと生き生きしているように私には思われるのだ。影たち、そのほうがより美しい本質であり、男女よりも強い生命力に満ちている」。アントナン・アルトー (1896-1948) をも思わせる力強さでこのように宣言したクレイグは、そのためには、「俳優は退場しなければならぬ。そしてその代わりに生きていない形象がつとめる超人形、我々はそれをそのように呼ぼう」と書き付けることになる。この超人形のイメージについては、その後続く「古代ギリシャの旅人によるテーバイの寺院」の描写以下の、引用先がはっきりしない、いささか怪しげな挿話で語られるのみだが——とはいえ、十分明晰で熱いイメージであることは認めるべきだろう——、いずれにせよクレイグは、演劇はそもそも、卑俗で矮小な「われわれの生」などとかかわるものでなく、より大きな本質的・超越的であるものとかかわるべきだと考えていることが理解できるだろう。そしてわたしたちは、20世紀前衛演劇の歴史が、このクレイグの夢想的ヴィジョンと深く関与することになるのをよく知っている。イェジェイ・グロトフスキ (1933-99)、タデウシュ・カントール (1915-90)、あるいはロバート・ウィルソン (1941-) らの演劇には、直接間接の別はあれ、クレイグ的ヴィジョンと何らかの関係を見いだすことは十分可能なのである。こうした戦後を代表する演劇的巨人たちは、確かにそれぞれの個的文脈において、具体的な上演として、クレイグ的ヴィジョンと呼べるものを、わたしたちに手渡してくれたのである。

## 域外の思考——ガートルード・スタイン「さまざまな劇」(1935)

アメリカ合衆国において、独自の演劇論が書かれるようになるのは一般的に1960年代以降だと考えられている。もちろん、第二次世界大戦前にはユージン・オニールがおり、戦後すぐにはテネシー・ウィリアムズ



念は「風景」となる。風景としての戯曲＝上演である。

この一見、近づきがたさを持っているスタインの演劇論は、周知のように、1970年代以降のアメリカ合衆国における「イメージの演劇」に大きな影響を与え、たとえば、リチャード・フォアマン（1937-）によって、上演の場へと具体化されることになる。あるいはまた、「風景」という言葉からすぐさま思い起こされるロバート・ウイルソンの超スローモーションの諸作品のことも忘れるわけにはいかないだろう。「風景」としての上演……それは「歴史の乗り越え」運動にささえられてきた西洋の演劇史とはまったく異なる埒外の思考、発想から来ている。その意味で、いかにもアメリカ的、すなわち非歴

史的と形容することが可能だろうが、「乗り越え」の不可能性が明らかになっている今、スタインに今一度立ち戻って、演劇について、あるいは演劇的知覚について、深く考えてみることは、大げさに言えば、21世紀の演劇を構想するうえで、必須の作業になるかもしれない。

これまでスタインの演劇論が注目されてこなかったのは、その独特の文体が関係しているように思われる。今回、小澤英美さんというこれ以上ない的確な訳者を得ることができ、スタインの文体／思考が、かなり忠実に——意味レベルだけでなく感覚レベルでも——日本語化されたことに、わたしが大きな満足を感じていることを最後に記しておく。