

世紀末イギリス演劇の諸相

岸 田 真

桜美林大学芸術文化学群

Aspects of British theater at the end of the century

KISHIDA Shin

College of Performing and Visual Arts, J. F. Oberlin University

キーワード：ゴードン・クレイグ、グランヴィル・バーカー
ヘンリー・アーヴィング、ムーブメント、『シェイクスピア序説』

はじめに

ヴィクトリア女王が崩御し、エドワード7世が即位してからも、大英帝国は太陽が沈むことなき栄光の時代の中にあった。新王はシャンパンを大いに好んだというが、相次ぐアクター・マネージャーに対する爵位授与により、以前にも増してウエスト・エンドは華やかに活気づいていた。ギャリックの時代から続くスター・システムの伝統は大きく変わることなく、アーヴィングの栄光を継承しようとするピアボム・トゥリー、またバンクロフトらによる上演は、勅許劇場ではない<ヘイマーケット>、<クライテリオン>、また<セント・ジェームス>を満員にした。イプセンはしばしば上演され、ショー戯曲もそこそこの評判にはなったが、ロンドン市民の多くは「カップ・アンド・ソーサー」を好み、トム・ロバートソンの人気は衰えることはなかった。

一方で、華やかなウエスト・エンドに身を置きながらも、ひとときの喜びでしかないウエル・メイド・プレイには飽き足らない者も、この時代に現れていた。ここでは二人のイギリス生まれの人物の演劇観を中心にみていきたい。

1. <ライシウム>、<コート劇場>、国立劇場計画

クレイグが<ライシウム>で初舞台を踏んだのは、1889年9月28日のことであった。

演目はウォッツ・フィリップ原作の『死せる魂』。ちょうど40年前に＜アデルフィ＞で上演されたフランス革命を扱ったもので、タイトルを裏切ることのないメロドラマであり、上演用にアーヴィグが大きく手を加えた作品だった。エレン・テリーとの共演で、実の親子が母と息子を演じたことが話題となり、その上演は、翌年5月9日までに183回にも及んだ。クレイグは、下積みで苦勞することもなく、ロンドンの有名劇場でデビューすることとなったわけである。母親の威光もあったが、それだけで上演を重ねられるほどウエスト・エンドは甘くないから、クレイグ自身にも俳優として観客を魅了するだけのものはあったのだろう。直後に、マーティン・ハーヴィから声がかかり、一座に加わって9月4日まで巡業したという事実も、それを裏付けている。クレイグは見目麗しく、声もよく通り、将来有望な俳優と周囲から期待されていた。91年には6作品で＜ライシウム＞の舞台に立ち、サラ・ソーンと共にツアーにも出ている。91年といえば＜独立劇場＞が旗揚げした年であり、クレイグは、アントワーヌやグレイン、そしてバーカーと同じ時代を過ごしたはずだが、大女優を母親にもつ環境は、自由劇場運動の担い手たちとは大きく異なり、見えているものもまったく別だった。グレインやブラームにとって演劇とは、リアリズム戯曲のことであり、それはまず批評の対象としてあったが、クレイグやバーカーにとって劇場は幼いころからなれ親しんだ場所であり、子供のころの二人は舞台そのものが、母親と暮らす毎日の生活と結びついていたのである。93年にはアルフレッド・テニソンの『ベケット』でアーヴィングと共に、クレイグはウィンザー城の御前上演にも出ている。もっともこの時の出演者は178人もいたというから、彼だけが＜ライシウム＞の中にあって、特に秀でていたというわけではない。94年には、W・S・ハーディ・シェイクスピア劇団で『ハムレット』を演じ、96年にもサラ・ソーン劇団でシェイクスピア、『シンペリン』のアーヴィレイガス、『リチャード3世』のエドワード4世を、97年には、＜オリンピック＞でハムレットを演じるなど、シェイクスピアも数本こなした。

俳優として着実にキャリアを重ね、前途を期待されていたのに、クレイグは8年ほどで舞台から去ることになる。それは97年12月のことであった。直接的な理由は、舞台でセリフを忘れたことがきっかけだと本人は自伝の中で告白しているが、実際のところはアーヴィングからの解雇だった。その理由は舞台上のことというより、クレイグの私生活に起因する金銭面、女性関係からくるものであり、このふたつの事柄に関する怠惰は生涯治ることがなかった。演劇人としてのクレイグにしてみれば、俳優アーヴィングと身近に接するほどに、彼我の差異というもの痛感せざるをえなかったことが大きかっただろう。母親の容貌を引き継ぐことはできて、舞台に立つだけで＜ライシウム＞で満員の観客の心を一瞬にして奪い去るような姿を見せる力は、クレイグには備わっていなかった。同じ舞台に立つほどに、彼はそのことを思い知ったはずである。25歳にして俳優としての自身に見切りをつけたクレイグは、別の道へと歩を進めていく。

バーカーの舞台デビューは、91年のことだった。彼の母親は、エレン・テリーとは比べるべくもない形態模写などを生業としているしがたい芸人だったのである。しかしバー

カーの演技力には目をみはるものがあり、〈ベン・グリード一座〉(1895)、〈パトリック・キャンベル一座〉(1899)からも誘われ、99年にはウィリアム・ポールが主催する〈エリザベス朝舞台協会〉でリチャード2世を演じて、A・B・ウォークリーから絶賛されるほどだった。翌年には〈舞台協会〉でイプセンの『青年同盟』でエリックを演じている。1903年には〈舞台協会〉でモームの『廉潔の人』に主演し、〈エリザベス朝舞台協会〉の『エドワード2世』の主演で絶賛された。彼はすぐれた俳優であっただけでなく、〈舞台協会〉では1904年までに、自作『アン・リートの結婚』を含む10本もの作品の演出—当時は舞台監督と呼ばれた—も務めていた。

エドワード王即位から3年が過ぎた1904年は、演劇界に重要な年となった。まず〈独立劇場〉に続く試みとして、〈コート劇場〉でバーカーがヴェドレンヌと組んだシーズンが始まったのが、この年のことだったのである。エウリピデスで幕を開けたこの試みは、1907年までの3年間にショー、ゴルスワージー、エリザベス・ロビンズ、シュニッツラー、イプセン、メーテルリンクなど32本の同時代戯曲を中心に、946回の公演をした。この活動は「この世紀のいかなる演劇事業もロンドンの演劇史にこれほど深く刻まれるものを残しはしなかった」、「シェイクスピアとバーベッジがグローブ座を運営して以降、最も注目すべきこと」などと言われ、小山内も著作の中でふれている。

〈コート劇場〉は、ショー戯曲を11本上演し、「ショーのレパトリー・シアター」とも呼ばれるほどであったが、うち7本でバーカーは主演を演じていた。〈舞台協会〉での『ヘンリー五世』のバーカーは、それほど強い印象を残さなかったようだが『平和来たれる』を観たショーは、バーカーこそ自作を演じるにふさわしい俳優だと確信したのである。旗揚げの年の『ジョン・ブルの離れ島』には、バルフォア首相が4度も見に来たし、エドワード7世が椅子を壊すほど喜んだというエピソードが残っているから、〈コート劇場〉は、限られたインテリ層だけを観客にしたマイナーな劇場ではなかった。1904年には、その〈コート劇場〉で『廉潔の人』が上演されている。〈舞台協会〉でデビューしたモームは、1907年の〈コート劇場〉における『フレデリック夫人』が422回も上演されるほどの大成功をおさめた。彼は女優や観客が好むものをスラスラと書くことができたのであり、翌年にはこの作品と共に『ジャック・ストロウ』、『ドット夫人』、『探検家』と4本もの戯曲が上演され、演劇組合に強い影響力をもち、商業的成功を優先するアメリカの興行主チャールズ・フローマンに気に入られたことも相まって、瞬く間にウエスト・エンドで花形劇作家となった。商業演劇での成功は、批評家からは通俗作家に成り下がったと、こきおろされたが、モーム自身は成功に満足しており、1917年には『お偉方』がニューヨークで上演され、20世紀における代表的風俗喜劇と絶賛されるまでに至る。

ジョセフ・ドナヒューは「ファンタジーというものに対するヴィクトリア朝から続く、人気、関心。これは無意識のうちに、個性的で特異な方法で現れた。ファンタジーに対する快樂主義的、知的、無垢、罪悪感をもった喜びが再び高まった⁽¹⁾」と記し、エドワード朝演劇の特徴のひとつに、ファンタジーの流行をあげている。毎年〈コート劇場〉で上

演され、<デューク・オブ・ヨークス・レパトリー劇場>で再演されるほど人気のあったバーカーの『プルネラ』初演も、1904年のことであった。この作品は、<コート劇場>で上演された他の戯曲と異なるバレエを取り入れたファンタジー作品であり、バーカーはピエロを演じ歌もうたったというから、劇作家また俳優としての多才さは疑うべくもない。<デューク・オブ・ヨークス>でバリ作の『ピーター・パン』が初演されたのも1904年のことであり、<ロンドン・コリシウム>が営業を開始したのも、ほぼ同じころのことであった。バリは、<独立劇場>が活動を始めた年に、劇界デビューをはたし、M・ワトソンとの共作の四幕もの『リチャード・サベジ』は失敗に終わったが、それに続く『イブセンの幽霊』は高い人気を得た。この作品は『幽霊』ではなく、『ヘッダ・ガブラー』のパロディであったが、<ロンドン・イラストレイテッド・ニュース>で称賛されるほどのものとなったのである。オーガスタス・ハリスは、<ドゥルリー・レーン>で、クリスマス・パントマイムの改革を行ったことで知られるが、この伝統ある劇場で大いに人気を博していたダン・リーノが世を去ったのも1904年のことであった。ダン・リーノは「(イブセンの)問題劇を観ていると眠くなる」と舞台上でアドリブを入れてやんやの喝采をあびており、それはモームが『サミング・アップ』で暴露している<舞台協会>のメンバーたちが、くだらない笑劇でわらいころげていたというエピソードと重なる。15年前の初演(89年6月)から『人形の家』は評判となっていたが、それはジャネット・アチャーチの人気に負うところが大きかったのである。『パンチ』誌の91年5月25日号には『人形の家』ラストシーンのカリカチュアが載っており、そこには夫は貧相で痩せこけているが、妻の方は小鳥とは似ても似つかぬ堂々たる体躯と滑稽に描かれている。また94年の『パンチ』誌カレンダーには、ミュージック・ホールやコメディを楽しんでいる人物が、<ライシウム>では集中して真剣な表情で舞台に見入っているのに、イブセン三幕では顔面蒼白となって魂がぬけたようになり、そのあとで「子供向けのおもちゃ劇」を見る姿が描かれている。問題劇、社会劇とも呼ばれたリアリズム戯曲は、口直しに軽喜劇が必要といわれるほど揶揄の対象でしかなかったとはいえ、エドワード朝のロンドンでもその存在自体は広く知られていた。だが観客が好んだのは、相も変わらずファンタジーであり、スター俳優なのであった。

1904年はバーカーが、アーチャーと連名で「ブルー・ブック」と呼ばれる国立劇場の草案を公にした年でもあった。<コメディ・フランセーズ>(1680)や<ブルク劇場>(1776)に続く国家助成による国立劇場創設要望は、ギャリックの時代からあり、1848年にはエフィンガム・ウィルソンという出版業者による要望書も政府に提出されていた。すでにこの中に活動費用助成、劇場建設費といった経済的支援に加え、演劇学校の必要性も説かれていた。アーヴィングは<ライシウム>こそ、イギリス演劇の代表たる国立劇場にふさわしいと主張していたが、彼は助成を得ることで国から運営に口出しされることを極端に嫌っていた。まだ「検閲法」が有効だった時代に、それ以上の干渉を望まないのは、経営者として、またロンドン一の名優を自負する者として当然のことだったかもしれない。アーチャーは、アーヴィングのロングラン制度を批判しており、それに代わるものとしてレパトリー制度

導入を唱えていた。1902年には、ジョージ・ムーア、ギルバート・マリーといった作家・評論家で構成される国立劇場設立準備会も設立されたが、そこでは理想を語る議論ばかりで具体的なプランが出てくることがなかった。それに業を煮やした二人がまとめた草案が、タイプ打ちされただけの「ブルー・ブック」であり、それが『国立劇場のための方策と見積もり』という177頁の本として出版されたのは1907年8月のことであった。ここには劇場の図面に始まり、その建設費用、上演経費、俳優の給与体系、スタッフ人件費から飲食物の価格に至る財政計画案が事細かに記されていた。四分の三にあたる9章までがコストに関する記述に止められ、まさに具体的な「見積もり」が示されていた。オペラは別のものとし、演劇では特にレパトリー制の導入をうったえていた。それは一定数の作品をストックし、常時上演可能な状態にしておく制度のことである。アクター・マネージャーによるロングランは、「演ずることのバイタリティーを削ぐ」とバーカーたちは考えていた。レパトリー制は、一人のスター俳優に依存することなく、多くの俳優たちにコンスタントに舞台に立つ機会を与え、観客にいつでも新鮮な公演を提供できるものだ。この中でレパトリーのプランとして示されていたのは、ピネロやワイルドといった同時代作品も含まれてはいたが、バーカーやショーの作品は除かれ、最も多く上演することが望ましいとされていたのはシェイクスピアであった。またモリエール、ズーダーマンもリストにあがっており、国立劇場といいつつ、イギリス演劇だけに固執していたわけではなかった。財政面は資産家の寄付を期待し、このときはアメリカ人資産家カーネギーにねらいを定めていた。「資金は出すが内容には干渉しない」という考えはアーヴィングが提唱したものであり、のちに英国の文化政策の基本となったアームス・レンクスへつながっていくこととなる。

一方、ストラトフォードの<シェイクスピア祭>は、ビール醸造者のチャールズ・フラワーが私財を提供したことから始まり、1879年の沙翁の誕生日に『から騒ぎ』、『お気に召すまま』それに『ハムレット』の3本を上演して幕を開けた。1886年からはオックスフォード出身のフランク・ベンソンが運営のかじ取りをするようになり、1919年までの長きにわたって、のちにベンソニアンと称されることになる優秀な俳優たちを育成した。クレイグの母親はこの劇場を、国立劇場設立の第一歩だと語り、海外からも観客数が訪れ、25周年記念公演の際には一万人以上もの人々が来場した。後任にブリッジズ・アダムズが就き、この流れは、のちの<ロイヤル・シェイクスピア・カンパニー>へと続いていく。1908年には、<シェイクスピア記念国立劇場>が設立され、ピアボウム・トゥリー、フォーブス・ロバートソン、ジョン・ヘアといったアクター・マネージャーに加えて、バーカー、ショー、ピネロ、そしてアーチャーといった新進気鋭の演劇人たちも、そのメンバーに加えられた。

アーヴィングは以前から演劇学校の創設を求める声をあげていたが、それが実現されたのも1904年のことだった。ピアボウム・トゥリーがADA (Academy of Dramatic Art) を設立したのである。ピアボウム・トゥリーは穀物商の息子に生まれたこともあり、発声・滑舌といった俳優に求められる基礎的な能力に自信をもち、後進のためにそれらを体系的に学ぶ機関の必要性を感じていた。<ハー・マジスティ>から<ヒズ・マジスティ>

と名称を変えた劇場の最上階、ドームと呼ばれた広間で、ADA は始まった。バンクロフト、アレキザンダー、ピネロ、それにショーもこの活動を支えた。発声のほかにも、マイムやフェンシング、アクロバットといった身体訓練に加えて、デルサント演技術、またシェイクスピアの読解なども行われた。これにロイヤルの称号が与えられたのは、1920年のことであり、以来この学校が RADA (Royal Academy of Dramatic Art) と呼ばれることになる。

クレイグやバーカーが活動した世紀末のロンドンには、アクター・マネージャーの圧倒的な人気を中心に、<コート劇場>公演、ファンタジーの流行、といった新しい試み、変革が起り、国立劇場計画、演劇学校設立、シェイクスピア記念国立劇場委員会など現在まで続くいくつかの制度が生まれてきた。演劇界は複合的に進展していたのである。建設的なくつかの提案の発案者にバーカーの名前は散見できるが、そこにクレイグの影はなかった。

2. 核となるイメージ

ウエスト・エンドで育ったクレイグは、エドワード朝半ばにロンドンを離れていた。

97年7月、キングストン・オン・テムズで『負けるが勝ち』を上演したあと、クレイグは音楽家マーティン・ショーと知り合う。<ライシウム>を去ったあと、しばらくの間、俳優の画集を出したり、小さな個展を開いたり、デザイナーのようなことをして糊口を凌いでいたが、この音楽家との出会いが、<パーセル・オペラ協会>へとクレイグを導くことになる。ここでクレイグは、出演者の演技や動きを指示し、舞台装置を作り、衣装をデザインし、照明の当て方までこまかく指示をだし、俳優として舞台上立つことなく今日の用語でいうところの演出のような役割を果たしたのである。彼が、船長のように上演全体を指揮できたのは、このときだけであったと言ってもよいが、それは単に、この<パーセル・オペラ協会>のメンバーのほとんどが演劇のことを何も知らないアマチュアだったからであり、4作に及ぶ公演もオペラ発表会であって、ロンドン演劇界になんらかの影響をもたらすものではなかった。しかし、この公演を観たごく限られた者は、少なからぬ感銘を受けており、サタディ・レビューの劇評家マックス・ビアボムなどは、クレイグが創り出した舞台を絶賛していた。そして、この<パーセル・オペラ協会>の上演体験は、クレイグの演劇観を大きく変えるものとなっていったのである。

クレイグを異国へ導いたのも、この<パーセル・オペラ協会>の公演であった。ワイマール外交官であり、印象派絵画コレクターとして知られる芸術パトロン、ハリー・ケスラー伯は、17世紀王政復古期の大スター俳優であったトマス・ベタートンが取りあげたことでも知られるパーセルのオペラ『愛の仮面劇』を観て、クレイグをベルリンに呼び寄せることを望んだ。ケスラー伯はブラームやラインハルトとクレイグを共演させ、ドイツ演劇界に新風を起こすことを望んでいた。それも1904年、細かい日付をいえば8月23日のことであり、ここからクレイグの長い長い放浪の日々が始まる。

ここベルリンで、クレイグはイサドラ・ダンカンとめぐり会うことになる。このときクレイグはダンカンの名前すら知らなかったが、たまたま〈パーセル・オペラ協会〉公演を観たエリーズ・ド・ブルケールに誘われ、ダンカンの家を訪ねる機会に恵まれた。二人の出会いはまったくの偶然だったのである。それはベルリン訪問から四か月後の12月14日のことであり、瞬く間に二人の間に起こった情熱的な恋愛物語や、二人の間で交わされた手紙、二人の間で生まれた子供のことについては、その多くはダンカン側の視点からだが、いくつかの書籍や映画の中で描かれている。芸術家同志の私的な関係、特に恋愛から歴史に残るような創造物が生まれることは多い。殊にクレイグは、女性との出会いが実りをもたらすことが顕著だった。『演劇芸術』(1905)も、その一例である。直接的にはラインハルトに自分のアイデアを剽窃される前に形にするべきだと、マネージャーのモーリス・マグナスから示唆されたことが執筆のきっかけだったが、本を書くようなエネルギーをクレイグに与えたのは、ダンカンである。それは、わずか7日間で仕上がったという背景からも理解されることであり、ロンドンではなく、ベルリンから初版が出た理由は、このとき二人がそこにいたためであった。

『演劇芸術』は、多くの人々に演出家の重要性を初めて記した本であると捉えられているが、それはリアリズム戯曲を上演するために、それを解釈する役割としての演出家を要請した自由劇場運動が落ち着きをもせた時代と適合したためであって、クレイグ自身でここで書いているのは理想的な演出家の姿にとどまるものではなかった。彼によれば演劇を定義する用語が「身振り、言葉、線と色彩、リズム」(Action, Words, Line and Colour, Rhythm)なのであり、その中でも彼にとって最も重要なのは、言葉ではなく身振りだった。この「身振り、言葉、線と色彩、リズム」という用語は、そのひとつひとつの言葉の意味するものがあまりに大きく漠然としていることは否めない。またこれらの用語自体に演劇を構成する要素として目新しいものは何もない。しかし世紀末のヨーロッパで上演されていたのは、ペダンテックなインテリ層が好むリアリズム戯曲を別にすれば、メロドラマ、ヴォードヴィルであり、ウエル・メイド・プレイであった。演劇は観客のための娯楽であることは変わらず、その構成要素を抽出して考えることなど誰にも関心はなかった。ロンドンでショー戯曲に人気があったのは、わかりやすく面白い内容だったからであり、バーカーには万人受けするような作品は書けなかった。大女優の息子であったクレイグは、このころ言葉もろくに通じない異国の地にあり、情熱的な恋の嵐の中で、上演現場とは異なる地平から、妄想のような言葉を紡ぎ出していた。彼は演劇の本質について思想家のように熟考していたのではなく、ただひたすら自己の中に長い間くすぶりつづけているイメージを、なんとか言葉で表そうともがいていたのである。

すでにこの『演劇芸術』の背表紙に、我々は〈ムーブメントの研究〉というタイトルのスケッチを見出すことができる。それは特定の上演作品のためのものではなく、長い槍をもった人々が皿を捧げ持って、一つの黒い影に導かれ、白い影の待つ城門へと歩む姿が描かれており、人々の〈ムーブメント〉だけが、抽象的にモノクロで表現されたものであ

る。ダンカンとの出会いからさかのぼること5年あまり前、1889年5月、ハムステッドにあるパブの調律もろくにできていない古いピアノでマーティン・ショーが弾く『マタイ受難曲』を聞いたとき、クレイグの中に忽然と「巨大な一続きの階段、うごめく人々、主の破滅の場へ向かう一人の男が暗闇の中でさまよい歩く姿。崇高な和音の響きの中に現れる光の柱、空の色が桃色、青、紫、藍色に変わる。それを背に一人の人物が金色の中に聳え立つ⁽²⁾」イメージがわいてきた。それからというものクレイグは「自分の心の眼の前を去来するある理念に没頭していた。それは一つの運動だけで観客の情緒に訴えるような演劇の理念だった。戯曲も筋立てすらもなく、単に音響、光、動くマッサが相互に連携する運動が存在するというものだ⁽³⁾」った。

このイメージの実現を試みようとしたのが、〈パーセル・オペラ協会〉の上演なのであった。リハーサルの過程で、クレイグに〈ムーブメント〉のイメージが、少しずつ明らかになっていったのである。〈パーセル・オペラ協会〉公演で使われた照明は、巧みに光と影のコントラストを使い分け、シンプルな舞台装置や衣装に躍動感を与えていた。それはアーヴィングがこだわるガス灯照明を使用した伝統的な絵画的背景とは異なる抽象的なものであり、上演作品の質を変えた。その『デイドとアエネアス』に対して、〈タイムズ〉は「きわめて賞賛すべき」と書き、〈クロニカル〉は「その絵画的微細さに驚く」とし、〈スタンダード〉も「衣装、マスク、舞台美術、また上演全般、賞賛するほかない」との劇評を掲載していた。1900年に、クレイグは多様な建築的舞台装置の中で変化する照明のスケッチを描いている。これらのスケッチは1906年に「ステップス」と呼ばれるものとなり、1913年に『新しい演劇に向けて』の中で再現された。その4枚のドローイングに、クレイグは「〈ムーブメント〉を反応させ、地面はダンスする⁽⁴⁾」とキャプションをつけている。

クレイグは初めてダンカンのダンスを観たとき「彼が与り知らぬままにイサドラは彼自身と同じ道程を辿ってきたのであり、また彼女がクレイグの理解しようと苦闘している最中の抽象的なムーブメントについて、何か示せるようになったのは、ほかでもない彼女自身の天才だった⁽⁵⁾」と直視したという。クレイグにとって、ダンカンとの出会いは恋愛の対象であること以上に、彼のなかに漠然としたイメージで湧いていた理念を、現実視覚化して表現している人物との邂逅を意味していた。

クレイグはウエスト・エンドにもベルリンにも無い、『マタイ受難曲』から呼び起こされたイメージを模索していたのであり、その核となるのが『演劇芸術』でいうところの身振り(Action)であって、それがやがて〈ムーブメント〉と呼ばれるコンセプトと同一のものとなっていく。彼は「演劇は対話や詩から生まれたのではなく、身振り、ムーブメント、ダンスから生まれたのであり、ムーブメントは未来の演劇芸術家が作品の中に創り出す要素のひとつだ⁽⁶⁾」といい、『マスク』の中でも「ムーブメントは古代演劇の源であり、芸術の本質だ」と繰り返し主張するようになる。

再びケスラー伯の仲介とダンカンの通訳によって実現されたドゥーゼとの『ロスマルスホルム』は、1906年12月5日、フィレンツェの〈テアトロ・デッラ・ペルゴラ〉で初

日をむかえた。その背景幕は、ダンカンによれば、エジプトの神殿よりも、ゴシック大聖堂よりも、アテネの宮殿よりも美しく、イプセンのト書きとはまったく異なるこの抽象性は、クレイグのいう〈ムーブメント〉のもうひとつの具現化だった。しかしフランス巡演の際、ニースでドゥーゼがクレイグを呼び寄せたとき、劇場のサイズに合わせて、彼の舞台装置は大幅に変更され、せつかくの〈ムーブメント〉のイメージが当初のものとは似ても似つかないものへと変わり果ててしまった。彼は激怒し、間もなく二人の関係も終わる。

ドゥーゼとの共演を機に訪れたフィレンツェを、クレイグは大いに気に入り、ここで暮らした7年の間に、いくつもの実りをクレイグにもたらすこととなった。この花の都でドロシー・ネヴィル・リーに出会ったことが、1908年3月から始まる『マスク』刊行へつながっていく。『マスク』は、ジョン・セマーを筆頭に、ジョン・バランス、アレン・カリック、ジュリアス・オリバー、ヤン・クラースンほか、ベルリン特派員のアドルフ・フルスト、オランダのヤン・フォン・ホルストラが原稿を書いていたことになっているが、実のところこれはすべてクレイグのペン・ネームであり、『マスク』の編集、予算管理といった実務的なことは、イタリア語をマスターしたこのイギリス女性秘書が担っていたのである。クレイグが書き散らかす原稿を、推敲し、まとめあげたのは、この女性であり、1911年刊行の『劇場芸術論』は、『マスク』に掲載された原稿を再構成したものだ。リーがいなければ、クレイグの著作の多くは日の目を見なかったかもしれない。

ロンドンの劇界ではエレン・テリーの息子に過ぎなかったクレイグは、『演劇芸術』の刊行と、イギリスに続き、オランダ、旧ソビエト、フランス、日本に至るまでの、この本の迅速な翻訳により、一躍世界にその名が知られることになった。『マスク』もまたいくつかの成果を生んだ。そのひとつが、よく知られているスタニスラフスキイとの共同作業である。ダンカンは、1908年ニースで初対面のスタニスラフスキイに対し、クレイグがいかに才能にあふれた人物であるかを熱弁し、〈モスクワ芸術座〉に招聘するようスタニスラフスキイを説き伏せた。そのときダンカンが彼にわたしたのは『演劇芸術』だったが、スタニスラフスキイが、ダンカンの言葉の正しさを確信したのは、自身で『マスク』を読んだ後だったのである。1912年年頭の〈モスクワ芸術座〉による『ハムレット』も、クレイグはフィレンツェから出向いていた。このころクレイグは、ラインハルトから『リア王』、『オレステス三部作』上演に手を貸してほしいと打診を受けており、ビアボム・トゥリーから『マクベス』の舞台美術デザインへの依頼もあったのだが、態度をはっきりさなかつたために、どちらの提案も流れてしまった。

〈モスクワ芸術座〉では、そのころから試案の始まっていたシステムを用いていた。こうした俳優を型にはめようとするスタニスラフスキイの考え方とクレイグは相容れぬものもあったし、言葉の壁も大きかった。だが〈モスクワ芸術座〉内部のいざこざやスタニスラフスキイの病による長期間の中断といった困難にもかかわらず、この公演は実現された。彼は、1911年2月20日付の手紙で、「1年以内に〈ムーブメント〉の原理を見出す」と舞台での現出を目指しており、フィレンツェで描いた自身のデザインは、ウエスト・エンド

ではかなえられそうにないが、モスクワであれば舞台上で表現できるのではないかと信じていたのである。しかし3年半もの時間をかけて、巨大な木枠にカンヴァスを貼り付けて作り上げたスクリーンが、本番直前にすべて将棋倒しになったことで、クレイグの望みは、はかなく碎かれてしまった。

続く1913年開校の演劇学校〈アリーナ・ゴルドーニ〉で、科目として設定されていたのは、体操、フェンシング、ダンス、ヴォイス・トレーニング、スピーチといった俳優の身体訓練に加えて、装置デザイン・彩色、衣装デザイン制作、模型制作、マリオネット制作などの舞台美術、それに演劇の歴史、イタリア語などであったが、クレイグが執拗に求めていたのはここでも〈ムーブメント〉の研究であった。フィレンツェでの演劇学校構想は3年前の『マスク』に掲載されており、そこにはこの学校で音や光、そして〈ムーブメント〉について研究すること、必要な道具も発明されること、研究成果に基づき現状の演劇を改良すること、舞台装置家や照明家の育成もすると書かれていた。それを読んで、世界各地から実際に数人の生徒はフィレンツェに集まってきたものの、クレイグ以外には教師がいないというまったく初歩的な理由で、学校運営はほとんど成果をあげることなく実質的には一か月ほどで頓挫してしまう。〈ムーブメント〉に関しては、人間、魚、鳥、水、風、木などの動きを調査したという記録が残っているだけであった。そしてこの演劇学校が失敗に終わると「僕は演劇を研究する時間が欲しい。戯曲上演に時間を浪費したくない⁽⁷⁾」と、上演現場にかかわることから興味を失い、多くの時間を『マスク』掲載の文章を書くことに費やし、1914年のアデルフィー画廊、ダウズウェル・ギャラリーから始まる木版画、ドローイング、エッチングなどの創作へと向かう。この年2月にチューリッヒで開催された国際演劇展覧会にも出品を要請され、〈アリーナ・ゴルドーニ〉で制作されたマスクやマリオネットを展示し、アッピアとも顔を合わせている。

クレイグの業績は、見習い俳優時代を別にすれば、演出家ではなく、舞台美術家だったのであり、演劇人というより著述家ということになるといえよう。フィレンツェを拠点に、その後ローマやパリと転々とヨーロッパを渡り歩き、クレイグは36冊に及ぶ本を出版した。〈ムーブメント〉にふれているのは『新しい演劇に向けて』(1913)であり、『前進する演劇』(1919)であり、『シーン』(1922)である。殊に『シーン』の中に描かれる19枚の銅版画による舞台デザインは、躍動感に満ち、〈ムーブメント〉の理念を生き生きと伝えている。すなわち『マタイ受難曲』を初めて聞いたときに浮かんできた巨大なステップ、光の柱、うごめく人々の群れなどである。

これらの著作にふれた、コペンハーゲンの王立劇場俳優ヨハネス・ポールセンはクレイグに上演協力を要請する。ストックホルムのラインハルト演出作品を観て、母国で大がかりな上演の実現を望んだ彼は、クレイグに協力をあおぐ手紙を書いたのである。それが1926年8月のことであり、ポールセン俳優生活25周年記念として選ばれたのは、イブセンの『王位継承者』だった。イブセンは、クレイグの演劇観と相いれないはずだが、彼はこの申し出を引き受ける。11月から15回上演されたこの公演は、多彩な色使いによるレ

ンガ、イタリア風の色彩、日本風ランプ、東洋風の門などの装置が現れ、原作の指定とはかけ離れた舞台となった。幕開けの場面は、金色に彩られたホリズントに青みがかった影の中から浮かび上がる大聖堂が現れ、上手、下手に数十人の男たちが槍を手に立っており、舞台全体は階段状になっていた。中央には巨大なブロックが置かれ、その間には、またステップ。第一幕では、ホリズントに秋の夕暮れのような黄色味を帯びた赤い光が当たり、ブロックには金箔がほどこされていた。登場人物の背後には、巨大なスクリーンが吊るされ、緑、紫、青の照明が当たり、さらに9枚の金色のパネルが置かれていた。これらのデザインは、ハムステッドで啓示を受けて以来、長い間クレイグの内にあった〈ムーブメント〉の現出であるように思われる。劇評には「これらすべては、混乱した幻想的效果をもたらしている。色彩効果と風変りで美しい絵画は非常に素晴らしい。だが我々は幻想的な絵画を見るために劇場に行くのではない」(Viggo Cavling.Politiken,1926,11/15)と酷評されたが、クレイグは〈モスクワ芸術座〉でもなしえなかった〈ムーブメント〉を、コペンハーゲンの王立劇場では、ようやく実現しえたといえるだろう。

しかしここでクレイグは、王立劇場から記念公演のために招待された1回限りのゲストであり、継続して活動することはできなかった。公演から4年後に、クレイグは『プロダクションー1926』を出版した。それは単なる公演記録ではなく、公演で使われる予定だった舞台デザイン集であり、ここにもいくつかの〈ムーブメント〉デッサンを見ることができる。たとえば五幕二場の「司教ニコラスの幽霊」は、小高い山にたつ人物の左右で、激しい風を受けて大きくきしむ木々が描かれ、三幕一場の「司教ニコラスの死」は、青や白のブロックとスクリーンだけで構成されていた。

俳優から始めたクレイグは、舞台を去ってからは、異国の地にあつて、ひたすら自分の内なるイメージであるところの〈ムーブメント〉を追い求めていた。しかしこの『王位継承者』を最後に、〈ムーブメント〉への関心は、少しずつうすれていく。それは、〈テアトロ・デッラ・ペルゴーラ〉、〈モスクワ芸術座〉、〈コペンハーゲン王立劇場〉といくつかの上演経験を通して、彼が求める〈ムーブメント〉なるものは演劇の舞台では表現することができないという現実を受け入れざるを得なかったためであった。

3. 『シェイクスピア序説』、『ヘンリー・アーヴィング』

クレイグが『演劇芸術』を刊行した1905年は、アーヴィングが世を去った年でもあった。その年に、バーカーは、『ヴォイセイ家の遺産』を〈コート劇場〉で初演し、115回も上演されるほどの評判を呼んでいる。だが〈インペリアル劇場〉で上演された『浪費』(1907)は、2回上演されただけで、上演禁止の憂き目にあってしまう。続く『マドラス商店』(1909)は、〈デューク・オブ・ヨークス劇場〉で、10回上演されただけだった。

クレイグが〈ムーブメント〉の研究に没頭していたころ、バーカーの関心はシェイクスピアに、それも原典にできるだけ忠実な上演に向かっていた。1912年9月21日初日の『冬

物語』は、セリフを15行ほどけずただけのものだった。その6年前にクレイグの母親がハーマイオニーを演じたときには、半分ほどセリフがカットされていたというから、ひどいもののように思われるが、観客はエレン・テリーの姿を見ることができればそれで満足したのである。バーカーが手掛けた『冬物語』は、役者たちが凄まじいスピードでセリフを語り、サンディ・タイムズ紙に観客は「エイヴォンの詩人の何かを見ていただけであって、聞いてはいない」と批判された。それに対してバーカーは、「私はいかなる犠牲をはらっても、劇を生き生きとさせたかった。そのためにスピードは必要だったのだ」と反論している。彼はシェイクスピアは大衆的劇作家だったと考えており、格調高いセリフを朗々と語ることよりスピーディなストーリー展開を重んじた。それは彼の師ともいえるポウエルとは異なる方法である。上演は一か月半は続いたから、＜サヴォイ＞劇場の興行としては、かろうじての及第点といったところであった。次に11月15日から『十二夜』が上演された。こちらは四か月に139回上演されたので、興行的には成功だったといえよう。ここでもカットは、アンドリュースに対するトービーのスカトロジカルな20行ほどにとどまり、原典に忠実な上演であることは変わらなかった。ノーマン・ウィルキンソンがデザインした衣装はきらびやかなものだったが、舞台美術は垂れ幕だけで表現されたシンプルなものだった。1914年2月6日に『夏の夜の夢』が幕を開ける。これも三か月は上演が続いた。この公演では、ふんだんに金色が使われた。オーベロンもタイターニアも金色の王冠をつけ、王は派手な金色に光る長い衣装をつけ、女王は玉虫色のガウンを着ており、あごひげやかつらは金のニカワで作られていた。パックをはじめとする妖精たちは全身を金箔で塗られ、巻物や羽ペン、三日月刀といった小道具も、すべて金色だった。ウォークリーはこの公演を「ポスト印象主義」と呼んだが、そこに否定的なニュアンスはなかった。

バーカーは、こうしたいくつかの自身の上演経験に基づき、引退してからの時間の大半を使って『シェイクスピア序説』を執筆した。クレイグの『マスク』同様、この著作も長い時間をかけて書かれたのである。すなわち『恋の骨折り損』、『ジュリアス・シーザー』、『リア王』は1927年、『ヴェニス商人』、『シンベリン』、『ロミオとジュリエット』、『アントニーとクレオパトラ』が1930年に出版され、日本語翻訳(白井善樹訳、早稲田大学出版、1991)もある『ハムレット』は1937年に世に出た。その後も『マクベス』(1923)、『夏の夜の夢』(1924)、『オセロ』(1945)、『コレオレイナス』(1947)と続いた。これらは現代でもシェイクスピア研究の重要な文献になっている。バーカーは着実に演劇人としてのキャリアを積み上げており、上演現場を去ってからも冒険することなく堅実に、目の前にあるもの、自分が見えているものを実現していたのである。

1929年7月、クレイグはロンドンへ戻ってくる。ベルリンへ旅立った日から、四半世紀もの年月が過ぎていた。この年の10月には『マスク』第15号が刊行される。実務面をみていたドロシー・ネヴィル・リーに加え、息子のエドワードもそのレイアウトを手伝い、長年にわたってクレイグが心血を注いできたこの雑誌であるが、経営状態は慢性的に悪く、前年に実質的に経営を支えていた母親が亡くなったことが決定打となって、これが最終号

となってしまった。その2年前にはダンカンも世を去っており、すでに56歳となっていたクレイグは、自身が転換期にあることを受け入れざるをえなかった。

久々に帰国したロンドンで、クレイグはダニフ・ウッドワードと出会い、秘書として雇用する。フランス語をマスターし、イタリア語も学んでいた彼女は、若く、知的好奇心に富み、クレイグの身近にいるようになってからは、おりにふれて、若いころのクレイグのことを知りがたかった。話題になるのは<ライシウム>の日々であり、アーヴィングその人のことであった。またもや女性との出会いが、クレイグのエネルギーを呼び戻すこととなり、彼はライシウム時代の記憶を想起し始める。<ムーブメント>の幻影を追い求め、つかみかけては、それが零れ落ちていくような体験ばかりしていたクレイグは、過去の追想に向かう。こうしてダニフの口述筆記によって完成した回想録は、『ヘンリー・アーヴィング』と名付けられ、1930年9月25日に、J.M.Dent and Sons Ltd から刊行された。

この『ヘンリー・アーヴィング』が出た時点でも、アーヴィングの評伝は数多く出されていたが、その多くは特にシェイクスピア上演舞台を通しての記録であり、二次資料に基づくものであった。クレイグの著書には、アーヴィングの経歴から始まり、<ライシウム>での日々、マネージャー、演出家としての姿が、身近で共に舞台に立った者の視点を通して、語られており、この本はアーヴィングの姿を最も生き生きと呼び起こす叙述に満ちていると評された。

その序文の中で「私はアーヴィングほど偉大な俳優を知らないし、見たこと、聞いたこともない、ということをはっきり言っておきたい」(p1)と書いたクレイグは、「私は彼をその時代の最も偉大な俳優と考えている。イギリスだけでなく、ヨーロッパやアメリカにおいても、である」(p21)と、俳優としてのアーヴィングの並ぶものなき偉大さを、ことさらに繰り返し強調している。そして「アーヴィングは、私が知る中で超人形と呼んだものに最も近い。超人形がマリオネットを扱った考えのように思われているが、これは人間についての考察であり、アーヴィングに関連している。アーヴィングから、この考えすべてが確証を得たのだ」(p32)と、改めて《超人形》のモデルとなったのがアーヴィングであったことも書き加えている。俳優としてのアーヴィングは、「自然のように見えるが、実に周到に準備していた。ある種の植物がまるでつくりものであるかのように見えるのと同じような意味で、造り物のようだったのである。すべてが計算されていた」(p81)のであり、彼は「<プロデューサー>でも<劇作家>でもなく、他のなにもでもなかった。舞台を降りてからも、彼は俳優として考え、行動していたのである」(p89)、と、何度も俳優という言葉の繰り返しであり、その重要性を再認識しているかのように見える。

クレイグの演劇原体験は、ロンドンの<ライシウム>であり、心の奥深くに根差していたものは、若かりしころにみたマシアスの姿であり、シャイロックの声だった。30年以上もの時を経てなお、クレイグの心にまざまざとよみがえってくるのは、俳優としてのアーヴィグの姿そのものだったのである。

そして「アーヴィングは演劇の歴史の長い1章の終わりを告げたのであり、我々が新し

い章を始めたのだ」(p201)とクレイグは記す。アーヴィングは世紀末のロンドン劇界において並ぶものなき名優であった。彼は三十年にわたって『バルズ』を演じ続けており、<独立劇場>にも<コート劇場>にも関心はなかった。俳優であったクレイグは、そのあまりにも偉大な姿に接していたがゆえに、自分自身はアーヴィングが確立したものとは異なる、俳優を必要としない、それまでの演劇にはない<ムーブメント>のイメージを求めて、思索する日々を過ごすことになった。それは照明、舞台装置、衣装などを使った光と色彩の融合であり、リアリズム戯曲上演ともまったく異なる、誰もみたことのないものだったのである。

バーカーが言うように「クレイグは地球上に演劇王国以上のものを創りあげたかった」のかもしれない。それは俳優が君臨する舞台ではなく、舞台装置や照明で表現される現代のパフォーマンスに近い。それに対してバーカーは「私はこつこつ働く演劇商店の主なのだ」と語っていた(Daily Mail,1912,9/26)。俳優から始めたバーカーは、<エリザベス舞台協会>、<コート劇場>、<サヴォイ劇場>の舞台に立ち、多くの役で高い評価を得た。バーカー自身は、俳優が演劇の中心だと考えており、ショー戯曲の人気が出たのも、バーカーの演技に負うところが大きかった。彼は自作戯曲のみならず、ゴースルワージー(1906『銀の箱』)も、セント・ジョン・ハンキン(1906『家庭の慈善』)、そしてエリザベス・ロビンス(1907『女性のための選挙を』)らの作品も上演した。シェイクスピアについては先述の通りだが、モリエール(1913『強制結婚』)も取り上げたし、マリーと組んだギリシア悲劇にいたっては、<コート劇場>のヴェドレンヌ・バーカー・マネジメントの旗揚げ(1904『ヒッポリュトス』)から始まり、ハーバード・スタジアムでの野外公演(1915『トロイヤの女』)まで何度か繰り返し、上演している。バーカーは、俳優として同時代リアリズム演劇を第一とした演劇運動に関わっていただけではなく、古典にもエリザベス朝演劇にも関心があり、理念ではなく、上演作品としての演劇そのものに重きを置く総合的演劇人だったのである。

おわりに

バーカーの発案に始まる国立劇場設置法案は1949年に議会を通過した。建物の基石が置かれたのは、51年6月13日のことであり、デニス・ラズダン設計の建設開始が69年11月3日。1976年10月25日、エリザベス女王によって開場宣言がなされ、アルバート・フィニーの主演による『ハムレット』で幕を開けた。

バーカーの戯曲は、不倫や墮胎といった人々の暗い側面を扱い、イプセン以上に微妙な心理状態を描いており、あまりに抽象的で難解であったために論文のようだと評され、討論劇とも呼ばれ、初演時はなかなか受け入れられることがなかった。だが1975年になってRSCが『アン・リートの結婚』を再発見して上演するとたちまち評判となり、85年には『浪費』も取り上げられた。『ヴォイセイ家の遺産』は79年にBBCで「20世紀の偉大

な劇作家の一人による作品」として紹介された。『マドラス商店』は、77年に国立劇場で上演され、2006年にもリトルトンで再演された。『浪費』は、97年に<オールド・ヴィック>のピーター・ホール・カンパニーの旗揚げ作品となり、2015年にも国立劇場で上演されている。それはオズボーンやピンターを経て、ようやく劇作家バーカーの真価が受け入れられてきたということを示している。彼の作品が上演されている劇場をみれば、今やバーカーはイギリスの誇る演劇人として扱われていることがわかるだろう。

<ムーブメント>という用語で表されるクレイグが始めた新しい章、それが意味するものとは、そもそもクレイグがダンカンの中に見出したように、演劇というより、ダンスと演劇がまじりあったようなものだったのではないか。それは今日コンテンポラリー・ダンスと呼ばれるものに近く、ギエムや勅使河原のような重量を感じさせない人間離れした天才ダンサーの身体によってというより、たとえば、ベジャールの<20世紀バレエ団>期、ピナ・バウシュが率いた<ヴッパタール舞踊団>、あるいはフォーサイス時代の<フランクフルト・バレエ団>などによるいくつかの振付作品、またはネザーランド・ダンス・シアターの公演の中で表現されるアンサンブルによる抽象的なフォルムであるように私には思われる。彼等の作品はタンツテアターとも呼ばれ、演劇とダンスの融合なのである。このような優れたコンテンポラリー・ダンスの舞台は、クレイグという言葉を超えた<ムーブメント>のイメージに近い。

二人が世紀末に思い描いた演劇は、半世紀あまり時代に先んじていたのである。

註

- (1) Micheal R. Booth and Joel H. Kaplan, *The Edwardian Theatre*, Cambridge, 1996, p15
- (2) Edward Craig, *Gordon Craig: The story of his life*, Limelight, 1985, p115
- (3) Ibid, p226
- (4) Edward Gordon Craig, *Towards a New Theatre*, 1913, p43
- (5) Edward Craig, Ibid, p192

<ムーブメント>について、のちにクレイグ自身は「ムーブメントもヴォイスもテクニックではなく、芸術でもない。マリオネットの動きや楽器の演奏はテクニックを使えばできるようになる。人間の身体に備わるムーブメント、ヴォイスは生まれつき備わったものであり、俳優やダンサーだけでなく、ウェイターや店員などすべての人が、もっているものなのである。模倣してはいけぬ。模倣から何かが生まれることはない。見て、感じて、動いてみる。それがあらゆるところに導くのである」と記している (Arnold Rood, "E. Gordon Craig, Director, School for the Art of the Theatre", *Theatre Research International*. Vol.8, No1, 1983, p11) が、これもまた漠然としたコメントであり、本人にもムーブメントのイメージが明確に言語化できていなかったことがわかる。

- (6) Denis Bablet, *Edward Gordon Craig & Scenography*, Theatre Resrch, Vol.1. XI, No1, p19
- (7) Edward Craig, Ibid, p261

参考文献

Dennis Kennedy: *Granville Barker and The Dream of The Theatre*, Cambridge UP, 1989
 アンドリュウ・バーキン、『ロスト・ボーイズ—J・M・バリとピーター・パン誕生の物語』新書館、

1991

中山夏織、『演劇と社会』、美学出版、2003

英米文化学会、『ロンドンの劇場文化』、朝日出版社、2015