

「我々の演劇」再考

——「パイオニア・プレイヤーズ」という前衛——

藤岡 阿由未*

A Re-consideration of 'Our Theatres'
—Pioneer Players as Avant-garde—

Ayumi FUJIOKA

1. はじめに

演劇には本質的に公共性が備わるという認識は、20世紀後半の公共圏の言説、とりわけユルゲン・ハーバーマス¹⁾以降の議論を背景に、しだいに明確化ようになる。演劇研究におけるこの領域の主要な著作としては、ローレン・クリューガーが先駆けた『国民の舞台』²⁾、S. E. ウィルマーによる『国立劇場の歴史を書く、書き直す』³⁾、続くデヴィッド・ワイルズ著『演劇と市民権』⁴⁾、クリストファー・バルミ著『演劇の公共圏』⁵⁾などが挙げられる。

ヨーロッパの国立劇場史を編纂したウィルマーは、『国立劇場の歴史を書く、書き直す』の結論部分で「国立劇場史を書くことはそれぞれの国の地理、言語、人種、そして美学を考察し選ぶというきわめて複雑な仕事である」⁶⁾と述べている。ウィルマーは、「地理、言語、人種」と個々の演劇活動の「美学」の相互補完について述べているが、これに対して『演劇の公共圏』のなかでバルミは、19世紀末から20世紀前半のモダニズムの内省的な美学至上主義によって演劇から公共性が後退したとして、公共性と美学の二律背反の性質を指摘する。しかしいずれにしろ、美学と公共性の一筋縄ではいかない関わり合いは、公共演劇の条件であり、ウィルマーが述べるように、演劇の公共性について述べることは、「複雑」にならざるを得ない。

英国の場合についてサイモン・シェファードは、1963年のロンドンの国立劇場開場、1970年代までの地方の公共劇場普及⁷⁾が演劇の公共性において大きな意味をもち、その端緒は、20世紀初頭にあることを指摘する。「まだ中央の国立劇場もなかったが、美学的前衛と政治的前衛によって、エドワード朝の揺るぎないネットワークが形成されたのである」⁸⁾。シェファードの言う「エドワード朝のネットワーク」の核にあるのは、19世紀末の国立劇場待望論を踏まえた1907年のハーリー・グランヴィル・バーカー、ウィリアム・

* 国際コミュニケーション学部 表現文化学科

アーチャーが「我々の演劇」という言葉で演劇の公共性を英国演劇史上最初に提示した『国立劇場の計画』⁹⁾出版である。「我々の演劇」は、誰もが一市民として現われ、共通の関心事について対等に議論し、他人や社会と関わり合いをもつ時間としての演劇の提案であり、既存の英国社会と英国演劇のあり方への明確なアンチテーゼだった。

公共性を前提とした劇場運営の指針、および新しい演劇美学探求を両輪としたアンチテーゼとしての『国立劇場の計画』は20世紀初頭の英国演劇界で合意を得られなかったが、それは社会に公共の概念が十分に浸透しておらず、また新しい演劇美学の樹立、いわゆるモダニズムが英国ではオルタナティブとして歓迎されなかったことによる。そこでバーカーが試みたのは、概念理解の普及の代わりに、モデルとなる演劇実践を可視化することだった。バーカーは演出家として、ロンドンのロイヤル・コート劇場での1904年から1907年の3シーズン、および「舞台協会」による会員制のプライベート上演によって『計画』の構想を部分的に実現したのである。ここでのモデルとなる上演実践は、公共性の認識が浸透していない英国社会へ公共の概念を、そしてモダニズムが浸透しない英国演劇へモダニズムを示すものだった。まだ実現していない、新しい価値を創造するには、社会へ働きかける政治行動と美学的ムーブメントの急進性が不可欠だったことを指して、シェファードは「美学的前衛と政治的前衛によって、エドワード朝の揺るぎないネットワークが形成された」¹⁰⁾としているのである。確かに、エドワード朝に出版された1冊の著書に端を発し、小さな劇場でのわずか3シーズンと会員制の「舞台協会」の活動が後の地方のレパトリー・シアター・ムーブメントを興し、その連なる演劇実践が、半世紀以上のちの1963年に開場する国立劇場の礎となるという点からすると、シェファードの言葉は妥当である¹¹⁾。

しかしながら、バーカーが示した「我々の演劇」を現在の視点から検討するとき、そこには別の「エドワード朝のネットワーク」が見えてくる。ここでは、「我々の演劇」におけるモデルの可視化として位置づけられる演劇実践のなかで、これまで全く扱われてこなかった活動を取り上げたい。「舞台協会」と同じ時期に活動した会員制の「パイオニア・プレイヤーズ」およびその主催者イーディス・クレイグ(1869-1947)が、演劇史研究において「発見」されたのは、第二次フェミニズム運動を経た1980年代のことだった。まずはクレイグが「参政権運動の演出家」として限定的に名が知られるようになるが、その後のクレイグ研究および近年の英国演劇史の再検討の文脈¹²⁾において、「パイオニア・プレイヤーズ」の全体はようやく明らかになりつつある。

クレイグは、大女優エレン・テリーと建築家エドワード・ゴドウィンの娘であり、高名な演出家ゴードン・クレイグの姉という類まれな家庭に育ち、20世紀前半の演劇界を生きた演出家、翻訳家、コスチューム・デザイナー、参政権運動家である。バーナード・ショーは、クレイグが死去した際に次の一文を寄せている。「ゴードン・クレイグは演出しないままヨーロッパで最も有名な演出家になった。だがイーディス・クレイグは実際何から何までを演出したが有名にはならなかった」¹³⁾。商業演劇のメインストリームにはほとんど接触せず、またグランヴィル・バーカー、弟のゴードンなど、同世代の男性演劇人のように演劇理論を発信しないまま、ひたすら演劇実践を試みたイーディス・クレイグの活動はあまりに多岐にわたり、彼女の発言の記録は少ないから、全体像をとらえるのは難しい。そういう彼女の率いた「パイオニア・プレイヤーズ」が英国演劇史で扱われてこな

かったのは、避けようのないことだったかもしれない。

だが、「我々の演劇」の展開において、20世紀初頭の「美学的前衛と政治的前衛」という急進性が欠かせないとするなら、公共演劇の重要性が自明となった現在において、その構成をいま一度問い直す必要があるのではないだろうか。「何から何まで上演した」という「パイオニア・プレイヤーズ」の活動を検討してみると、「我々の演劇」の発端部分における「美学的前衛と政治的前衛」の推進力として、いくつかの新しい部分が加わってくるのである。

そこで本論では、「我々の演劇」において「パイオニア・プレイヤーズ」はどのように位置づけられるのか、異なる2つの傾向の活動の検討によって考察する。ひとつは1910年から1915年ごろの参政権運動に関連する上演、もうひとつは1915年から協会が解散する1925年までのモダニズム演劇の一連の上演である。「パイオニア・プレイヤーズ」の一定とは言い難い活動へ焦点をあてることで、「エドワード朝のネットワーク」において政治活動と演劇美学がどのように絡み合って「複雑さ」を形成したのかを考察し、現在の視点から「我々の演劇」を再考する手懸りを期待したいのである。

2. 「我々の演劇」の概要

バーカーによる「我々の演劇」については、1904年に私家版として刊行された企画書のような体裁の『国立劇場の計画と見積もり』と、その18年後に一般書として刊行された理念中心の『あるべき演劇』を合わせて見ておく必要がある。バーカーの国立劇場構想の発展についての詳細は、拙稿「グランヴィル・バーカーの『あるべき演劇』考察—『我々の演劇』という公共性の獲得—」ですでに述べているため、ここでは「パイオニア・プレイヤーズ」検討の前提として、拙稿で検討した「我々の演劇」の骨子のみを確認しておきたい。

黎明期の労働党の理論的支柱、フェビアン協会¹⁴⁾のメンバーであったバーカーは、協会の有力な発言者であり、「我々の演劇」の概念は、基本的にはフェビアンの方針に拠る。協会の設立者シドニー・ウェップは、「資本主義の精神」に代わりうる「我々」の社会の「公共性」を提示し、「フェビアン的コレクティヴィズムだけが……国家の偉大さを回復させることが出来る」とし、「営利とかけ離れた、熱意ある公共的サービスに対して与えられるところの社会的承認と公共的名誉¹⁵⁾」であるとしている。こうした考えを直に反映したバーカーの公共演劇についての見解は、以下のようなものである。「演劇についての公共の認識というものは、我々の知性の自尊ではなく、我々のモラルの健全さと安定に帰せられるべきだと思う。……しかしながら、社会的なサービスとしての演劇という公共の認識を主張する我々のような者は、私的な興業が過去と現在の英国演劇をどれほど推進してきたかを見よ、という主張とぶつかることが多い¹⁶⁾」。

『あるべき演劇』においてバーカーは、「我々の演劇」は国民の文化創造の手段であると位置づけ、1～3章では演劇の国民への教育効果、4、5章では国民へ還元し得る芸術的機能について述べ、6章で1920年前後の英国演劇界のなかで国立劇場構想の可能性を論じる。「文化とは、人びとが共有しうる反応が組み合わさる結節点である。その反応は、我々を呼び覚ます思考が連続と生まれる世界の傍らにある、幾千もの小さな声へと常に向

けられている。したがって、演劇という芸術が、この社会を様々な立場の人をつなぐ共同体にするべく貢献できるのは本当だ、と主張したい。なぜなら本質的に演劇とは、人びとが共有しうる反応と相互理解によるものであるからだ¹⁷⁾。ここでは、ハーバースマス以降、20世紀後半に議論されることになる、人々が共通の関心事について語り合う場としての公共の概念と同一のものが、約半世紀前に「社会を様々な立場の人をつなぐ共同体」、「反応が組み合わさる」ことによる文化創造、周縁の「幾千もの小さな声」などのキーワードによってすでに示されていることになる。

それでは、バーカーの構想した「我々の演劇」では、どのような種類の上演が望まれたのだろうか。バーカーは「観客が戯曲を演じる俳優に魅力を感じ、また戯曲への知的関心を引き出されることで、観客は俳優との間に生じる想像力に満ちた親密な関係を築くことができる¹⁸⁾」として、観客の「知的関心」をいかに引き出すかを重視する。『国立劇場構想の計画』には、「知的関心」を引き出すレパートリー制が構想され、ギリシャ悲劇、シェイクスピアを含むネサンス戯曲、古典主義戯曲、そして同時代の国内外の近代劇が並び、ヨーロッパ人という来歴のなかに「アングロサクソン民族¹⁹⁾」意識を高めることが明記されている。つまり、ここで想定された公共への参加者はアングロサクソンの成人男性であり、外国人、女性、子どもなどについては記述されず、参加者として想定されていないのである²⁰⁾。したがって、バーカーの構想した「我々の演劇」と、公共圏の議論を経た現在、すでに自明とされている「我々」との間には、ずれが生じていることになる。

3. 女性のいない「我々の演劇」

「パイオニア・プレイヤーズ」の活動は、主宰者で演出家のイーディス・クレイグ抜きには語れない。回想録すら出版しなかったクレイグの自己言及はほぼ皆無だが、改めて彼女の活動を追ってみると、その選択から、語られない政治的言説が浮かび上がる²¹⁾。

41歳のクレイグは、1910年の「パイオニア・プレイヤーズ」立ち上げまでに、すでに演劇界で20年以上様々な経験を積んでいた。1887年からヘンリー・アーヴィングの一座に入団し、アメリカ合衆国ツアーやライシウム劇場の一連の上演で女優としての経験を積む一方で1890年代にはコスチューム・デザインを手掛け、1900年には自身のコスチューム・デザイン会社を設立し、アーヴィングや母のテリーの衣装はもとより、エドワード7世即位祝賀パジェントやゴードン・クレイグの「パーセル・オペラ協会」の様式化の実験的上演の衣装も担当した。また、1890年代にはJ. T. グラインの「独立劇場」におけるイプセン上演にも出演し、1903年にはケンブリッジ学派のギルバート・マリー、ジェーン・ハリソンらの「仮面劇協会」でも仕事をしている。したがって「パイオニア・プレイヤーズ」設立までに、クレイグは当時の演劇界の主流から最先端の前衛まで、また上演制作のあらゆる面に精通していたことになる。

合わせて千人規模の「女優同盟」「女性作家協会」を母体として「パイオニア・プレイヤーズ」は1911年に誕生した。「パイオニア・プレイヤーズ」は演技部門と一般部門の2種類の会員制を採用しており、上演資金は200~300人の会員の年会費によってまかなわれ、劇作家は完全に無給、俳優にはリハーサルを含めて少ないが給与が支払われたようだ。「パイオニア」の会長は名目上エレン・テリーが務めたが、上演の意思決定は、配役

委員会および演出家、つまりイーディス・クレイグにゆだねられた²²⁾。

「パイオニア」は、政治的な演劇集団として、まずは一般に認識された。例えば、労働者のハンガーストライキを扱う『即位式』(1912)をはじめとする、後の「リヴィング・ニュースペーパー」のようにニュースをわかりやすく大衆へ提示する上演には、社会改良の意図が明確に示されている。こうした「パイオニア」の政治劇の実践は、グランヴィル・バーカーによるロイヤル・コート劇場での試みとほぼ同一ライン上において理解できるだろう。労働党の理論的な柱であるフェビアン協会の会員であったバーカーにとって、国立劇場は国民がどのような共同体を目指すのかを探究することと表裏であったから、観客への啓蒙、政治への直接の言及は不可欠だったのである²³⁾。「パイオニア」の上演の際の観客との議論の場にバーカーが登壇したことからも、両者のあいだの接点が見て取れる。

しかし「パイオニア」の特色として、ロイヤル・コートの上演から一線を画すのは、フェミニスト集団としての推進力である。「パイオニア」設立に先立って、1909年のスカラ座でクレイグが演出した『偉大な女性たちのパジェント』には、エレン・テリー、リラ・マッカーシーをはじめとする50名の女優が出演し、ジャンヌ・ダルク、エリザベス1世、フローレンス・ナイチンゲールなど著名な歴史上の女性たちを演じている。そして初演翌日の『デイリー・ミラー』紙の一面にエレン・テリーらの写真入りの記事²⁴⁾が掲載され、英国各地のアマチュア演劇でもこの戯曲は繰り返し上演されるようになっていく。パジェント、ファンタジーなど一般大衆の観客に訴えうる劇形式も取り入れ、誰もが理解可能なある意味図式的とも言える主張を一方ではクレイグが企図していることがわかる。

「パイオニア」の会員誌の創刊号²⁵⁾によると、確かにフェミニズムのプロパガンダ演劇の目的が明示されている。「同時代の社会の関心事を扱う戯曲の上演」「英国各地の協会の活動を支持する。100の演説よりたった1つの劇の上演に価値があるという確信に基づき、彼らのプロパガンダ戯曲上演をサポートする」²⁶⁾。しかしながら2年後、1912年、一般紙『ペル・メル・ガゼット』でのクレイグのインタビュー記事では、次のように述べられている。「パイオニア・プレイヤーズはプロパガンダ演劇上演を目的としてスタートしました。プロパガンダはあらゆる問題を扱い、しかも多方面からの見解を隅々までよくわかるように舞台上で提示します。それがすべての問題に対して心を開くための核心部分だからです」²⁷⁾。「パイオニア」設立からこのインタビューまでの2年間のフェミニズム戯曲の集中的な上演に注目すると、確かにフェミニズムが主題であっても、ある単一の主張ではなく「多方面からの見解を隅々までよくわかるように」問題の多面性が示されている。例えばバーナード・ショーの1893年の作品『ウォレン夫人の職業』は、娘に高等教育を受けさせるために自宅を売春宿にして稼いでいた母親の物語だが、ショーいわく「未熟なメロドラマ」²⁸⁾におけるヴィクトリア朝の「堕ちた女」としてのヒロインを描く代わりに、女性の貧困という社会悪を前面に明示し、環境改善の議論を誘発する上演はその例と言えるだろう。あるいは肉屋で働く女性を主人公にした『モダン戦士』(1912)は、豚の屠殺のイメージを女性への抑圧と重ね合わせて社会の不合理的を生態系の不合理的へと問題を普遍化する。また、ローレンス・ハウスマン作『傷と罪』(1911)はジョージ4世が正妻、キャロライン王妃を姦通の罪で訴え王妃の地位をなく奪しようとした前代未聞の王室のスキャンダルの史実に基づく内容であり、検閲により上演は却下されていた。クレイグは「パイオニア・プレイヤーズ」の会員の「会合」と位置付けてこの戯曲を上演し、終了後に客席と

の議論を設け、階級に関わりなく女性が封建制度で受ける抑圧についての議論が交わされたという。英国の参政権運動は、ミドル・クラスの女性の選挙権の要求する、いわゆる「リベラル・フェミニズム」が中心だったが、「パイオニア」は、階級に関わりなく女性が受ける抑圧、また抑圧構造の複雑さそのものを問題にしたのである。

他方のバーカーが演出家として取り組んだロイヤル・コートの上演では、フェビアン協会の方針である階級間格差の解消が中心課題として反映されたが、その一方でジェンダーや人種についてはあまり触れられていない。ロイヤル・コートと決定的に異なる「パイオニア」の手法は、が参政権運動において、各メディア間の相乗効果によって認知度を高め支持を喚起するメディアミックスの試みであろう。クレイグを始めとする女優や女性劇作家の協会幹部も「参政権新聞」を配布し街路で直接訴える一方で、舞台では抑圧の根本的な構造の提示する上演を次々に行ったのである。つまり「パイオニア」は、独自の「政治的前衛」の試みによって、バーカーが共同体の構成員として無意識のうちに排除していた女性を加え、「我々の演劇」の背景となる公共圏のありかたそのものに変容を迫ったことになる。

4. モダニズムという先鋭性の補完

「我々の演劇」の発端部分の「美学的前衛」を考えてみると、ただでさえモダニズムの到来がヨーロッパ諸国よりも遅れた英国において、リアリズムが深く根差していた演劇界では新しい形式の樹立はきわめて困難だった。その中で「美学的前衛」を自称した集団はロンドンの「舞台協会」である。1899年に設立された「舞台協会」は、1930年まで規模を拡大し、会員数は最大で5000人を超えていた。1904年の会合記録には、協会の方針として「劇芸術の振興を促すこと、実験演劇として機能すること」²⁹⁾が明示されている。

「舞台協会」のプログラム³⁰⁾を調べてみると、30年間で約200演目の上演があり、約6割が英国の同時代の新人劇作家の戯曲、そして4割を外国戯曲が占めていることがわかる。前者には、バーナード・ショー、サマセット・モーム、アラン・ベネット、グランヴィル・バーカーなど、後者にはトルストイ、ゴーゴリ、ゴーリキー、ツルゲーネフ、ブリュー、キュレル、ハウプトマン、ヴェデキント、メーテルリンク、ジャコーザ、イブセンなど、英国の観客にとっては未知の外国の戯曲が並ぶ。モダニズムを明らかに意識した多様な戯曲のラインナップが後のレパトリー・シアター・ムーブメントへ示唆を与えたことは重要である³¹⁾。

「舞台協会」に比べて、と同じ時期に上演を行っていた「パイオニア・プレイヤーズ」は、やはり海外戯曲へ目を向けていたが、演目の多様な「舞台協会」よりも確実に的が絞られている。第一次大戦開始ごろには参政権運動が節目を迎えてフェミニズム戯曲の演目が減り、パートナーで翻訳家のクリストファー・セント・ジョンと協働し海外戯曲の翻訳上演を手掛けるようになっていく。「パイオニア・プレイヤーズ」の1915年から1925年までのプログラム³²⁾を見ると、海外戯曲は「舞台協会」のそれを上回り、5割を超えている。ニコライ・エブレイノフ、ポール・クロードル、ハーマン・ズーダーマン、スーザン・ガスパール、郡虎彦などの表現主義戯曲、象徴主義戯曲、詩劇がプログラムの中心であり、反リアリズムに集中しているのである。

演出家クレイグについて、ロバート・リーチは次のように言う。「メイエルホリドやタイーロフがロシアで、ジャック・コポーがフランスで行っていた試みはイーディス・クレイグの実践と相通じる。男性中心の演劇界において、必要な人や物が常に不足し無教養な人びとに囲まれながらも、女性としてそれを成し遂げたのである」³³⁾。確かにリーチの言うように、演劇史に埋もれていたクレイグの演出家としての再評価は重要だが、さらに一歩進めて、クレイグの反リアリズムの演出観がどのような意味をもつのか考えてみたい。

「パイオニア」演目群が反リアリズムに絞られているとは言え、実際その中身は表現主義、象徴主義、宗教劇と多岐にわたっている。ダニエル・ベルは『資本主義の文化的矛盾』の中で、モダニズムは再現＝ミメシスの破壊、つまり反リアリズムであると説明する。ベルによると、モダニズム芸術には、外界の現実を再配列しようとする欲求があり、その配列を主導する人間の内面が美学的な関心事となり、こうした芸術観が象徴主義の出現以降20世紀半ばまで続くモダニズム芸術に「統語論」を与えているという³⁴⁾。ベルの指摘の通り、モダニズムの端緒として象徴主義の先鋭性を改めて確認すると、それはオディロン・ルドンの言う「芸術をただ眼に見える範囲だけに限る」のではなく「それを超えるもの」³⁵⁾であり、ボードレールが主張した、外界の宇宙（マクロコスム）と人間の内面（ミクロコスム）のあいだで交わされる交流の状態を探求という全く新しいパラダイムである。

「パイオニア」が反リアリズムの演目を始めた1915年は、英国では、「後期印象派展」開催、「バレエ・リュス」公演、ゴードン・クレイグによる『マスク』出版などが続き、モダニズム芸術を受容した時期といえる。アンソニー・ギデンズはモダニティを「変容を歓迎する世界観へ向き合う様々な態度」³⁶⁾そのものであるとしたが、1910年代になって、英国はようやく「変容を歓迎」し始めたから、クレイグの象徴主義的企図は当時の英国の演劇界では、前衛にあたることになる。

クレイグ演出の反リアリズムの最初の作品、1915年、シャフツベリー劇場で行われたエブレイノフの『心の劇場』をまずは取り上げておきたい。この戯曲はもともと、1912年にロシアのキャバレーの抱腹絶倒のパロディ劇³⁷⁾としてエブレイノフが作・演出した作品であり、元の戯曲はむしろ象徴主義までも笑いの対象にするシアトリカルな劇のほずである。しかしこの上演で配布されたプログラムには、次のように「パイオニア」の方向転換の表明が記述されている。「どのような戯曲を上演するにしろ劇の質が問題となる。劇の質こそが、色、形、光によって作られる劇的雰囲気や舞台に作り上げるのである」³⁸⁾。「色、形、光」による「劇的雰囲気」の創出は、象徴主義の舞台のキーワードであることは言うまでもない。

フロイトの心理学をパロディ化した『心の劇場』の舞台では、1人の男が妻と愛人の中で揺れの様を理性と感情を別の俳優が演じ、また睡眠中の妻の無意識を2人のコンセプト・ダンサー³⁹⁾が演じる一方で浮気相手の無意識も2人のコンセプト・ダンサーが、それぞれムーブメントで表現した。翻訳者のクリストファーは次のように演出の状況を振り返っている。「心臓は照明によって拍動する赤く光るスペースとして表されていた。コンセプト・ダンサーたちは舞台前方でまぶしい光に照らし出されていた。そういう全体的な効果が、スリリングで美しく劇的雰囲気を作り出した」⁴⁰⁾。そして、奥の真っ暗な舞台空間の中に白塗りの顔の俳優たちが浮かび上がり、点滅する赤いライト、そして挿入される

不協和音が葛藤を示し、男が行動の決定は、パフォーマーによる数十秒もかけたゆっくりとしたムーブメントによって示されたという。したがって、ロシアの文芸キャバレーのように、抱腹絶倒する観客の姿はここでは想像しにくい。なぜなら、クレイグ版では、男の葛藤という不可視の世界をダンサーのオブジェのように象徴化されたムーブメントにより可視化した象徴主義的な演出だったと考えられるからである。

不可視の精神、内面の葛藤という主題については、『心の劇場』上演前からクレイグは関心を寄せている。『高架』(1914)、『素晴らしい一日』(1914)、『二重』(1914)、また英国在住の日本人劇作家、郡虎彦の『鉄輪』(1917)の演出を手掛けたことも、その同一線上に置くことができるだろう。嫉妬の感情が鬼と化し恨みを晴らすという能の演目を郡が翻案したこの戯曲は、日本の近代戯曲が英国ではほとんど知られていない当時、クレイグにとっても未知だったはずである。しかしクレイグの象徴主義への関心からすると、古典を可視世界と不可視世界をシンボルによって照応させる象徴主義へ転換させる郡の手法を、彼女は十分に理解していたのではないか。

象徴主義の舞台を「前衛」と呼びうるのは、観客の舞台との関係に変更を迫る劇場機構の点からも言える。リアリズム用にあつらえられた額縁舞台に適さない象徴主義の舞台は、客席と舞台とが空間的に区切られていては完成しない。可視と不可視の照応は、親密な一体感のある空間においてなら、観客を日常性から連れ出し、時空を超えて概念そのものを志向するよう働きかけが可能になるのである。一方でクレイグは、こうした劇場機構の刷新を行いつつ、舞台空間における表現の要をダンサーの身体に託したのである。

すでにヨーロッパでは、モダニズム演劇の演出理論にダンスが不可欠な要素⁴¹⁾となっていたから、クレイグがこの時期の演出家としてダンスへ注目することは、珍しくはない。「パイオニア」の上演プログラムに名前が載ったダンサーは無名の者も多いが、国際的に著名なダンサー、エセル・レヴィヤ、イサドラ・ダンカンの兄レイモンドの教え子であるマーガレット・モリスの名が加わっていることから、モダン・ダンスが「パイオニア・プレイヤーズ」の演出において主要な位置を占めていたことが推測できる。

とりわけ注目を浴びた「パイオニア」の舞台のダンスは、1918年のピエール・ルイスによる『少女と人形』(1918)だろう。フランスでのオスカー・ワイルドの『サロメ』(1896)上演にかつて尽力した作家によるものであり、批評家デズモンド・マッカーシーはこの舞台を「身体的情熱の研究であり、感傷と無縁である点が素晴らしい」⁴²⁾と高く評価している。また、客席にいた作家のシンシア・アスキスは次のように述べている。「裸の女性のダンスはスクリーン越しにうまく演出されていた。ダンサーの表現力は卓越していて、私は舞台を十分楽しんだ」⁴³⁾。クレイグはダンスのムーブメントによって暗示し、観客の照応によって舞台を創造したのである。

また、ポール・クロードルの主要な宗教劇上演についても触れておきたい。「パイオニア」は、『交換』(1915)、『マリアへのお告げ』(1917)、『人質』(1919)を上演している。聖書を解題し祝祭感覚を作り出す慣習的な教会での生誕劇とは異なり、クロードルの劇の場合は、自然の摂理によって生かされている人間、そして個人の意思がいかに限定的なものでしかないかというモチーフが前景化されており、第一次大戦という特殊な状況下、すでにフランス、アメリカ合衆国、ドイツで上演が成功していた。

海外での評判を反映して、英国での「パイオニア」によるクロードル劇初演の劇評は多

い。しかし芳しい評価はほとんど見当たらず、詩劇の上演に不慣れな観客は、耳慣れない台詞を聞くこととあまりにゆっくりとしたムーブメントに辟易したことは次の劇評がよく示している。「特に、彼女は劇中の重要な瞬間に、非常にゆっくりとしたアクションとして表現した。もちろん演出効果を上げるねらいではあるが、現実には観客を失望させていた」⁴⁴⁾。そのなかで演出家 J. T. グラインは、「パイオニア」のクローデル上演を特筆すべきものとしている。「超越的な人物が犠牲になる場面でクレイグは、想像力を刺激する、熱狂的な宗教的雰囲気を作り出した。彼女は俳優たちにこの戯曲の核となる天空の感覚を注ぎ込んだのである」⁴⁵⁾。同時期に『サロメ』(1918)の英国初演を実現していたグラインが、象徴的な劇的雰囲気作りに関心をもっていたに違いないから、一般の批評家とは異なる視点を持つことに不思議はない。クローデルの宗教劇における「熱狂的な宗教的雰囲気」作りには実際は成功したかどうかはわからないが、少なくとも観客が「天空の感覚」を感じられるよう直截働きかけようとした意図はあったのだろう。

1925年に「パイオニア」が解散した後、クレイグは野外劇や教会での宗教劇演出に力を注いでいくこととなる。そして後に T. S. エリオットの『寺院の殺人』を演出するマーティン・ブラウンとも宗教劇上演で協働していくことを考えると、「パイオニア」でのクローデルの宗教劇は、反リアリズムという「美学的前衛」の範疇とは別に、英国近代演劇史における宗教劇の重要な局面と考えられるため、それについては稿を改めたい。

以上のような「パイオニア・プレイヤーズ」のモダニズム演劇における象徴主義的アプローチを見ていくと、英国演劇の主流、言語によって明示的に表現されるリアリズムとは反対に、概念そのものを志向し、名づけや指示の不可能性のほうが重視していることは明らかである。そして観客に、時間的、空間的条件を超え、概念そのものを志向するよういざなうのである。こうした既存の芸術観へのラディカルな問い直しは、前述の「舞台協会」に比べて、芸術的意図が絞られた、先鋭的なモダニズム演劇の実践だったと言えるだろう。

「パイオニア」のこうした「前衛」に続々と後継者が現れたとはいえないために、「モダニズムは英国演劇を通過していった」⁴⁶⁾というクリストファー・イネスの説は、今でも通説になっている。しかしながら、20世紀初頭のネットワークにおける「美学的前衛」と呼ぶべき先鋭性が何だったのかを問われるとき、「舞台協会」の陰に隠れてきた「パイオニア・プレイヤーズ」が、その重要な一角であったことは間違いない。

5. おわりに

英国演劇史の通説において、公共演劇の発展は、バーカーが示した「我々の演劇」を端緒に、ロイヤル・コート劇場のシーズンおよび「舞台協会」の上演によって「エドワード朝のネットワーク」が形成されたとされてきた。しかし、「パイオニア・プレイヤーズ」の活動をこの文脈で検討すると、「パイオニア」は、その前半の活動期において、フェミニズム演劇によって社会を構成する「我々」に女性を追加する政治的推進力となっており、それは、バーカーが意図した「アングロサクソンの」男性の「我々の演劇」の限界を炙り出している。

また、「パイオニア」は、活動期の後半には、英国におけるモダニズム演劇上演を集中

的に行い、再現＝ミメシスの破壊、現実の再配列により、世界の「変容を歓迎」する態度を提示し、その「芸術的前衛」の先鋭性は、後のレパートリー・シアター・ムーブメント、国立劇場設立へ至る道のりの重要な布石だったといえる。前半の政治性と後半の芸術性という「パイオニア」の2種類の活動に関して、キャサリン・コキンは、「明らかな転向」⁴⁷⁾であるとして、次のように述べている。「パイオニア・プレイヤーズは、政治的立場や政治的な演目と芸術性をうまく配列できなかった」⁴⁸⁾。「政治」と「美学」の乖離についてコキンは指摘するのだが、公共演劇の発端部分、「エドワード朝のネットワーク」文脈でみると、20世紀初頭の「美学的前衛と政治的前衛」といういずれの急進性においても、「パイオニア」がこれまでの演劇史の通説とは異なる要素を与えたことは、明らかである。公共演劇の重要性が自明となった現在からすると、「パイオニア・プレイヤーズ」の「美学的前衛と政治的前衛」の推進力は、「エドワード朝のネットワーク」の再編成を示唆していると言えるのではないか。

フェミニストでモダニストのヴァージニア・ウルフは、「パイオニア」の舞台の常連客だった。そして自らの観劇経験を振り返り、自分を「扱われ、砕かれる」⁴⁹⁾衝撃的な体験だったとしている。それほど、「美学的前衛と政治的前衛」いずれにおいても、同時代で最もラディカルで急進的だったのが、「パイオニア・プレイヤーズ」だったのである。現在から「我々の演劇」を理解しようとするとき、その端緒となった「エドワード朝のネットワーク」には「パイオニア・プレイヤーズ」による補完が欠かせないようだ。

注

- 1) ユルゲン・ハーバーマス著、細谷貞雄、山田正行訳『公共性の構造転換』第2版、未来社、1973年。
- 2) Loren Krugar, *The National Stage*, University of Chicago Press, 1992.
- 3) Ed. S. E. Wilmer, *Writing & Rewriting National Theatre Histories*, The University of Iowa Press, 2004.
- 4) David Wiles, *Theatre and Citizenship*, Cambridge University Press, 2011.
- 5) Christopher Balme, *Theatrical Public Sphere*, Cambridge U.P., 2016. 拙訳『演劇の公共圏』春風社、2022年。
- 6) Ed. S. E. Wilmer, 2004, p. 26.
- 7) Simon Shepherd, *The Cambridge Introduction to Modern British Theatre*, Cambridge U.P., 2009, p. 12.
- 8) *Ibid.*, p. 13.
- 9) William Archer & Harley Granville Barker, *A Scheme for National Theatre*, privately published, 1907.
- 10) Shepherd, p. 12.
- 11) 拙稿「レパートリー・シアター・ムーブメントの発生」『演劇の課題2』三恵社、2015、59-84頁。
- 12) 包括的な英国演劇史研究書の1章分が「パイオニア・プレイヤーズ」の活動に割かれたのは初めてのこと。Robert Leach, 'Chapter 41: A Pioneer', *An Illustrated History of British Theatre and Performance Vol. II*, Routledge, 2019, pp. 398-405. 「パイオニア・プレイヤーズ」およびイーディス・クレイグの主な研究については以下の通り。Julie Holledge, *Innocent Flowers: Women in the Edwardian Theatre*, Virgo, 1981. Joy Melville, *Ellen and Edy: A Biography of Ellen Terry and her*

- Daughter, Edith Craig 1947–1947*, Pandora, 1987. Penny Farfan, ‘Women’s Modernism and Performance’, Maren Tova Linett ed., *The Cambridge Companion to Modernist Women Writers*, Cambridge U.P., 2010, pp. 47–61. Katharine Cokin, *Women and Theatre in the Age of Suffrage: the Pioneer Players 1911–1925*, Palgrave, 2001. Katharine Cokin, *Edith Craig and the Theatre of Art*, Bloomsbury Methuen Drama, 2017.
- 13) Nina Auerbach, *Ellen Terry: Player in Her Time*, University of Pennsylvania Press, 1987, pp. 366–368.
 - 14) 1884年, シドニー・ウェブ (1859~1947年), ベアトリス・ウェブ (1858~1943年) 夫妻が設立した協会。
 - 15) シドニー&ベアトリス・ウェブ著, 岡本秀昭訳『大英社会主義の社会の構成』木鐸社, 1979年, 363頁。
 - 16) Barker, 1911, p. 60.
 - 17) *Ibid.*, p. 285.
 - 18) *Ibid.*, p. 73.
 - 19) Archer & Barker, 1907, p. xvii.
 - 20) バーカーは『あるべき演劇』のなかでこの考え方を修正し, マイノリティ重視に言及している。拙稿, 「グランヴィル・バーカーの「あるべき演劇」考察—我々の演劇という公共性の獲得」『文芸研究 明治大学文学部紀要—特集 演劇』2010年, 81–96頁を参照のこと。
 - 21) 「パイオニア・プレイヤーズ」とイーディス・クレイグの活動に関する一次資料は以下の通り。 *Actress Franchise League Files*, Womens’ Library Collections. *Ellen Terry and Edith Craig Archive*, National Trust, the British Library. *Ellen Terry Collection*, V&A Theatre Collections.
 - 22) *Ellen Terry and Edith Craig Archive*, National Trust, the British Library.
 - 23) 拙稿2010年。
 - 24) *Daily Mirror*, 13 September 1909.
 - 25) The Pioneer Players, vol. 1, *Actress Franchise League Files*, The Womens’ Library Collections.
 - 26) *The Stage*, 8 May 1911.
 - 27) *Pall Mall Gazette*, 13 April 1912.
 - 28) Laurence Dan ed., *Bernard Shaw Collected Letters 1911–1925*, vol. 3, Max Reinhardt, p. 838.
 - 29) Clause 3, *Memorandum of Association*, The Incorporated Stage Society, 1904.
 - 30) *Stage Society Files*, V&A Theatre Collections.
 - 31) 「舞台協会」とレパートリー・シアター・ムーブメントの関係の詳細については, 拙稿「レパートリー・シアター・ムーブメントの発生」『演劇の課題2』三恵社, 2015年, 59–84頁を参照のこと。
 - 32) *Ellen Terry and Edith Craig Archive*, National Trust, the British Library.
 - 33) Leach, 2019, p. 42.
 - 34) Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, 1976, p. 59, p. 110.
 - 35) ジュリアーノ・ブリガンディ著, 高階秀爾訳『19世紀の夢と幻想』平凡社, 1973年, 28頁。
 - 36) Anthony Giddens, *Conversation with Anthony Giddens: Making Sense of Modernity*, Stanford U.P., 1998, p. 94.
 - 37) 武田清は「ペテルブルグの観客たちが腹を抱えて笑い転げる姿が容易に想像できる」としている。武田清「モノドラマ・生の演劇化—エブレイノフの演劇思想について(2)」『文芸研究』68号, 1997年, 249頁。
 - 38) *Programme*, 3 Dec. 1915.
 - 39) Evreinov N. N., trans., Marie Potapenko and Christopher St. John, *The Theatre of the Soul; a Monodrama in one act*, Hendersons, 1915, p. 12.

- 40) Ellen Terry, Edith Craig, Christopher St. John, *Ellen Terry Memoires*, Greenwood Press, 1932, p. 80.
- 41) 1913年, ドイツの人工の田園都市, ヘレラウのオープン・ステージの劇場でアドルフ・アッピアが美術を, エミール・ジャック＝ダルクローズが振り付けを担当した『オルフェウスとエウリディーチェ』などがその例。
- 42) Desmond McCarthy, *Drama*, Putnam, 1940, p. 136.
- 43) Cynthia Asquith, *Diaries 1915–1918*, Pimlico, 1987, p. 411.
- 44) ‘M. Claudel and the Pioneer Players,’ *Athenaeum*, 4 April 1919:145.
- 45) ‘The Pioneer,’ *Arts Gazette* (9) 29 March 1919, p. 129.
- 46) Christopher Innes, *Modern British Drama 1890–1990*, Cambridge U.P., 1992, p. 2.
- 47) Cockin, 2001, p. 190.
- 48) *Ibid.*, p. 193.
- 49) Virginia Woolf, ‘The Higher Court’, *New Statesman*, 17 April 1920.