

最後の人形劇「ブルースカイ」

—— ゴードン・クレイグの視線、想像力、心眼 ——

菊地 浩平

はじめに

エドワード・ゴードン・クレイグ (Edward Gordon Craig) は、1907年に「俳優は去り、変わって無生物の像一何か適当な呼び名が見つかるまで、仮にそれを超人形と呼んでもいい—が登場しなければならない」(Craig 2009, 39)⁽¹⁾ という一節で有名な「俳優と超人形」(The Actor and the Über-Marionette) 論を発表したことでよく知られている。クレイグは舞台上のあらゆることを統轄する存在である舞台演出家の必要性を説いた人物で、俳優の自意識を問題視してその撲滅を宣言するという過激な演劇論については、当時から多くの批判が寄せられてきた⁽²⁾。その一方でクレイグが「バブレの論文」と呼んでいたドニ・バブレ (Denis Bablet) によるクレイグ論の中で「20世紀演劇の特徴は (…) リアリズムへの抵抗であり、そして新しい方法の模索であった。(…) 展開した様々な運動のいずれもクレイグが創始したわけではなかったが、クレイグに何事をも負わなかった運動は、ほとんどなかった」(Bablet 119) と述べられているように、同時代のモダニズム芸術運動においてクレイグが度々引用されていたことはよく知られている。

このように、クレイグの演劇理論は様々な論争を生んできたが、その一方でクレイグが連作人形劇の『ドラマ・フォー・フールズ』(Drama for Fools) をトム・フール (Tom Fool) のペンネームで執筆していたことは、あまり注目されてこなかった。それらが元々、クレイグが自分の子供たちを楽しませるために書かれていたことや、作品の大部分が未公開であることがその理由であると考えられよう。ただ、マリナ・シニスカルキ (Marina Siniscalchi) が『『ドラマ・フォー・フールズ』を完全に理解することは、クレイグが1900年から1910年までに作り上げた“新しい演劇に向けて”の活動へのマリオネットの貢献を考察することによって、不可欠である』(Siniscalchi 122) と述べるように、決して看過できぬ作品群であることは間違いない。

この人形劇については、家族でイタリアに移住し常設劇場を運営しながら一年間毎日違う演目を上演するという壮大な構想の下に執筆されていたことが、息子のエドワード・クレイグ (Edward Craig) が書いた伝記『ゴードン・クレイグ 20世紀演劇の冒険者』(Gordon Craig The Story of His Life) からも明らかになっている (Edward Craig 302-203 [380-381])。実際にはこうした構想が実現することはなかったが、1918年から1919年にかけて雑誌『マリオネット』(Marion-

nette) を出版しており、その仕事がクレイグにとって非常に大きな意味を持っていたのは確かである (Edward Craig 306 [384])。『マリオネット』が出版されたのは、「俳優と超人形」のインスピレーション源にもなっていた模型舞台と木彫りフィギュアを使った作業や、その作業を昇華させて臨んだ『ハムレット』(Hamlet) 演出、長年の念願だった演劇学校アレーナ・ゴルドーニの開校と瞬く間の閉校などを経た1918年のことである。この時期は、クレイグ演劇を語る上で最も重要な演劇論とっていい「俳優と超人形」に対する自身の距離感が変容していく最中と位置づけられる。そうした時期にあって、クレイグ演劇において最も重要な要素である人形劇に特化した、これまでの活動の集大成ともいえる雑誌と、その目玉企画のひとつであるクレイグ執筆の人形劇作品が極めて重要な存在と位置づけられることは、既に拙論で検証した⁽³⁾。

そうした議論を踏まえ、本論では『マリオネット』刊行終了から2年後の1921年に『イングリッシュ・レビュー』(English Review) に掲載された人形劇「ブルースカイ」(Blue Sky) を中心に取り上げる⁽⁴⁾。そのあらすじをまとめると以下ようになる。

第一幕の舞台は魔術師ルーニー (Looney) の家。スライ・ブーツ (Sly-Boots) は体の不調を治すべく、タフィ・マギンズ (Taffy Muggins) と共にルーニーの家を訪れる。魔法による治療を望むスライ・ブーツであったが、それを聞いたルーニーは、「私は医者ではなく魔術師だ」と主張した上で、自身のレシピで魔法の粉を配合すれば「幸福」や「富」や「健康」、「青空」を自在に生み出すことができると告げる。スライ・ブーツはとりわけ青空の製法に興味を示し、詳しくその手順を聞いてみるものの、ルーニーが語るのは儀式めいたややこしい手順ばかりで、いまひとつ要領を得ない。すると、そこにルーニーの友人だという盲目の少年 (Blind Boy) がやってきて話をするが、つい魔がさしたスライ・ブーツは魔法の粉を盗んで、ルーニーの家から逃走を図りそれを売って商売することをたくらむ。家に残されたルーニーと盲目の少年は、スライ・ブーツがいなくなったことなど全く意に介さぬ様子で、青空を登場させて喜んでいる。

第二幕で、スライ・ブーツはマギンズと再会し、早速魔法の粉をとり出すが、その全てを飲み込んでしまい意識不明の状態になる。焦ったマギンズはルーニーの家を訪れ、スライ・ブーツが持ち帰った粉と事の顛末について説明を促すと、あれは「水に流して (Forgive and Forget)」と呼ばれるもので、あれを吸いこんだ場合、適切な対応をしないと死に至る危険もあることを告げる。それを聞いたマギンズはルーニーに抗議するが「真実を映す魔法の鏡を出す魔術がある」と儲け話を持ちかけられ、口車にのせられる。しかし、それも結局はでまかせだとわかり、マギンズは「泥棒」、「殺人者」などと叫びながら家の外に出て周辺住人呼び出す。一方、ルーニーと盲目の少年はモーツァルト『魔笛』(Magic Flute) の序章を演奏する。その曲によって魔法にかけられたマギンズ達が見る中、空想的な情景と共に青空が現れる。演奏が終わり、しばしの静寂の後、パペットが登場し、「空は銀色から金色へ、金色から青色へと変化いたしました。最高

の終わり方でしょう？…コソ泥と馬鹿どものことは全て忘れようじゃありませんか、次の機会までね」と口上を述べ、幕は下りる。

作品の冒頭の注釈で「つい昨年、古い友人で、トム・フルの偽名の下にその身元がしっかり隠されていた彼が、死んだ。彼は亡くなった時点で既に多くの劇を書き進めて、未完のものについて彼はわたしに編集することと『よきにはからってください』という指示を残した」(198)と記述がある。それゆえに、本作はトム・フルの遺作を彼の友人であるクレイグが注釈を加えながら編集したという体裁をとった、最後の人形劇作品と位置づけることが出来る。また、前述の通り『ドラマ・フォー・フルズ』は子供向けに書き始められた連作人形劇であるので、「ブルースカイ」においても、盗みを働いたスライ・ブーツが罰せられ、欲を出したマギンズが大金を得るきっかけを失うという描写によって、勧善懲悪の精神に基づいた教訓が示されていると考えられる。だが、スライ・ブーツを意識不明に追いやり、マギンズに儲け話を持ちかけ、結果的に両者の期待を悉く裏切って逃げるルーニーは善人とはほど遠い存在であり、魔術師としてもその能力を疑わざるを得ない場面が少なくない。

しかし本作において最も奇妙なのは、両者を助けようともせずその場にいる盲目の少年と能を思わせる動きで登場するコカトリス (Cockatrice) で、両者が『ドラマ・フォー・フルズ』全体において主人公に設定されている点である⁽⁵⁾。コカトリスとは、ボルヘス (Jorge Luis Borges) もまとめているように、「その眼差しによる致死作用」(ボルヘス 40-41) が特徴的な蛇の怪物である。バジリスクと呼ばれることもあるが、プリニウス (Plinius) やチョーサー (Geoffrey Chaucer) の著作においても取り上げられている、その姿を見た者は皆死んでしまう伝説上の生物である。この両者は『ドラマ・フォー・フルズ』全体の主人公にも据えられているのだが、そもそも、ものを見ることができない盲目の少年と見た者を殺してしまうコカトリスという組み合わせが、クレイグによって人形劇の為に選択されたのはなぜなのだろうか。本論では、子供向けとしては一見不可解とも思える物語である「ブルースカイ」において、この二人の主人公を据えた意図がいかに引き継がれ、この最後の人形劇がクレイグ演劇においてどのように位置づけられ再評価し得るかを検証したい。

第1節 コカトリスの視線と近代

本節では、『ドラマ・フォー・フルズ』の未公開部分などを参照しながら、なぜコカトリスと盲目の少年という特異な性質を有した人物が主人公として選ばれたのかを分析する。『ドラマ・フォー・フルズ』の公開作品の中では、『マリオネット』第一巻掲載の「フィッシュ氏とボーンズ夫人」(Mr. Fish and Mrs. Bones) の注釈において、創造主の「古い友人」という名でコカトリスが登場している。

古い友人についてはここで説明をしておかねばならないだろう。彼はコカトリスである。彼は『ドラマ・フォー・フルズ』に非常に頻繁に登場する。(Craig 1918-19, 18)

「フィッシュ氏とボーンズ夫人」においては、「メフィストフェレスの格好をしている」(Craig 1918-1919, 18)とト書きにあることで、見ることに死に至るといような描写はないが、その前日譚に位置づけられる1916年から1918年にかけて執筆された『ドラマ・フォー・フルズ』の未発表草稿では、コカトリスについて以下のような会話がある。

- コック この卵の中にはコカトリスがいるけど、私は彼を見ることが出来ない、もし見てしまったら死んじゃうからね。(…)あなたは見たかい？
- 盲目の少年 いいえ僕は見ることも出来ません、だって盲目だもん（彼は大声で笑う）(Craig 1916-18, 18-19)

このやり取りをへて、コカトリスの卵を半ば強制的に預けられた盲目の少年は、孵化したコカトリスと出会い以下のような会話を交わす。

- コカトリス 君は誰？
- 盲目の少年 僕はこの辺りで盲目の少年として知られている者だよ。(…)
- コカトリス じゃあ君は僕のこと、見られないってこと？
- 盲目の少年 ああそうさ (Craig 1916-18, 20)

子供向けに執筆された人形劇において、それを見た者が死んでしまう怪物コカトリスの登場は子供の楽しみのために捧げられているといい。上記のやり取りを受けて、コカトリスを見まいとして思わず目をつぶったり、それを恐る恐る見してしまう子供がいることを想像すればそれがきわめて印象的な登場人物になることは疑いないからだ。そしてこのやり取りを経た後、二人は友人となり旅に出ることで、『ドラマ・フォー・フルズ』の物語は本格的な始まりを迎える。つまり、見てはいけないコカトリスと見るができない盲目の少年という組み合わせがここに誕生するのである⁽⁶⁾。またそこには同時に「見る／見られる」という近代劇における観客と舞台の基本構造を揺るがす機能が託されていることを、ここでは指摘しておきたい。

ミシェル・フーコー (Michel Foucault) がジェレミー・ベンサム (Jeremy Bentham) のパノプチコンを用いて規律化される身体について説明する際、その監視システムによって「一方的に見る」と同時にその対象から「見られない」ことを強調しているのはよく知られるところだが、それは近代劇における劇場の「観客＝見る／俳優＝見られる」という構造に置き換えることが

可能である。その両者の関係は多木浩二が、「舞台と客席は別々の空間になって、それをプロセニウム（舞台額縁）がわかつことになる。（…）これによって舞台と客席とを分離したことが演劇性に決定的な影響をもたらした（多木 87-88）」と指摘している通り、プロセニウム・アーチという発明によって規定され、それが近代リアリズム演劇の勃興を支えていた。その点については高山宏も「見るものと見られるものとの断絶の表徴として、額縁舞台が（…）観客の前に立ちはだかった格好となる」（高山 34）と述べ、近代劇が額縁の導入によってシンボリックな「世界劇場」と決別したことを指摘している。こうした「見る／見られる」の関係を巡る言説の背後には、近代劇が遠近法的な視線に支えられ成立してきたという前提がある。近代リアリズム演劇において理想とされたのは、観客と舞台の間にはいわゆる「第四の壁」が存在し、観客はいわば特権的な視線によって舞台を見つめることが許されるような空間であった。言うまでもなく、クレイグはそうした第四の壁を前提するような近代劇とは全く異なる演劇の創作を目指しており⁽⁷⁾、その演劇観が人形劇に継承された結果生み出されたのが、観客と舞台の間を取り結ぶ「見る／見られる」という安定した関係に亀裂を生じさせるコカトリスなのではないだろうか。つまりコカトリスは子供向け人形劇の登場人物としての役割を果たす一方で、舞台上にいなから「見られる」よりも舞台上から「見る」ことを極端に誇張された存在であり、いわば近代劇に対するクレイグの拒否反応を象徴しているといえるのである。

このように、『ドラマ・フォー・フールズ』の主人公であるコカトリスと盲目の少年という奇妙な取り合わせについて考察すると、子供向けの人形劇としての側面も一方に色濃く残しながら、視線を巡るクレイグの演劇観が反映されていることが分かる。そして最後の人形劇である「ブルースカイ」において、その視線を巡る問題はさらに先鋭化されて改めて問い直されている。それを考察するために、次節では「ブルースカイ」に組み込まれている魔術についての描写を検証してみたい。

第2節 盲目の少年と魔術

魔術師のルーニーが物語の重要な位置を占め、その魔術によって呼び出されるのがタイトルにもなっている青空であることからわかるように、「ブルースカイ」において魔術は重要なキーワードのひとつと言える。それは、作品の冒頭で魔術師ルーニーの部屋の様子を説明するト書きにおいて、端的に示されている。

魔法の壁

魔法の机

魔法のじゅうたん

魔法のホルン、フルート、バイオリン

魔法の笛

魔法の猫が魔法のマットの上で寝ている

魔法の粉、黒、白、黄色などと描かれている

魔法の帽子、魔法の指輪、魔法のマント、魔法の剣がきちんと釘にかけられている

(198-199)

また、この家に住むルーニーの人物設定に関しては、シニスカルキがクレイグの未発表草稿における記述を参考にしつつ、以下のようにまとめている。

このキャラクターに関しては、道化に関する全ての本の中から材料を見つけることができるとクレイグは言っています。(…)彼は忍耐強く怠け者で、寛大で軽率、滑稽で無責任な男です。しかし、同時に、素晴らしい魔力を有しているのです (Siniscalchi 135)

先に記したあらすじやこうした記述を参考にするとわかるのは、ルーニーという人物が絶対的な魔術師としてというより、やや戯画化された登場人物として描かれているということである。それは作中の以下のような場面に顕著である。

スライ・ブーツ さあ何が起こるんだ

(何も起きない。ルーニーはフルートを持ち上げて何小節か演奏する。何も起きない)

(199)

この場面は、作品の冒頭、スライ・ブーツがルーニーと出会う前、室内にいるルーニーがいかなる人物かについての最初の描写である。先に引用した室内に多くの魔術道具があることを示すト書きと、スライ・ブーツの「さあ何が起こるんだ」というセリフからわかるように、室内を覗くスライ・ブーツや観客にとっては、ルーニーの魔術によっていかにも何かが起きそうな状況が用意されている。にもかかわらず、「何も起きない」。また、ここでルーニーにより持ち出される楽器がフルートであることと、作品の最後で魔術による幻想的な場面を引き出すきっかけが『魔笛』の演奏であることは決して偶然の一致ではない。更に、スライ・ブーツに青空を生み出す過程を説明する際「実験」と口走ってしまう以下の場면을参照すると、作中を通じてそうした描写が徹底されていることが分かる。

スライ・ブーツ えっと…白い紙です

ルーニー そうだ、あなたが覚えててくれて嬉しいよ、そこが重要な点だ、そし

て青空と呼ばれる実験の成功の可否の大部分がかかっている。

スライ・ブーツ 実験？この作業について不確かなところがあるんですか？私は確実なものだと考えてたんですけど

ルーニー はい…ええ…まあうん。大丈夫、だよ (201)

Looney という単語が「狂った人」を意味することも考慮すれば、こうした描写にも必然性を見出すことも出来るかもしれない⁽⁸⁾。しかしながら、本作で魔術によって青空が現れる場面を参照すると、こうした描写には別の解釈を加えることが可能になる。まずはその問題となる場面を確認しておこう。一つ目は第一幕の終わりの場面にある。

ルーニー 来いよ、BB (Blind Boy の愛称)、今日は、青空はどう？

盲目の少年 うん、青空、青空、早くちょうだい (音楽鳴る)

(ルーニーは粉の乗った紙片を持ち、第三の窓からまくと、すぐに空全体が青に満ちる)
(207)

そしてもう一つが、第二幕の終盤に設けられた場面である。

同時にルーニーと盲目の少年がモーツァルトの『魔笛』序曲を演奏する。この美しい曲が演奏されている間にマギンズと村の住人達は外にたどり着き、音楽によってすっかり魔法にかけられている。彼らは二つの窓を通して演奏者たちを見ている。そして我々と彼らは、奇妙な光景を第三の窓を通して見ると (…)⁽⁹⁾ 以前よりも濃い青空が現れる
(212)

この二つの場面から見いだせる重要な共通点は、音楽が鳴ること、ルーニーと盲目の少年の二人がいること、そして冒頭のト書きから分かるよう「窓が二つある」ルーニーの家で、魔術によって召喚される第三の窓を通じてしか青空を見ることが出来ないこと、という3点である。

例えば「ブルースカイ」における音楽に注目すると、それが鳴る場面は全部で4回あることがわかる。それは上記の青空が出現する2場面と、作品冒頭でルーニーが登場する場面、そして以下の場面である。

スライ・ブーツ 彼はすぐに来るの？

ルーニー 音楽が鳴ったらすぐにね、彼はいつも音楽とともにやってくるんだ (音楽鳴る) ほら、そこ、彼だ。

(盲目の少年、入場) (204)

ここで音楽と共にやってくるのは他ならぬ盲目の少年である。ルーニーと盲目の少年以外で、音楽と共に入場してくる人物はいないため、作中で最も劇的といっている2場面に鳴る音楽によって、この二人の人物が作中において特別な地位にあることを示す効果を得ていると考えられる。しかし、魔術を主題にした本作において、その家を舞台に物語が繰り広げられる魔術師ルーニーは当然としても、本作に限っては物語の中心にいるとはいえない役回りである盲目の少年がなぜこのように描かれているのだろうか。そうした疑問は以下のやり取りにおいて更に強まる。

- ルーニー ある人によってそう見えたものが、他の人には違って見えることはよくあることじゃないか。何も見ることが出来ない友人が、そろそろ到着するはずだ
- スライ・ブーツ 彼は盲目なのですか？
- ルーニー まあそうであり、そうではないといったところかな
- スライ・ブーツ どういうことですか？盲目であり盲目ではないとは？
- ルーニー 正確には、見ることが出来、見ることが出来ないってことだよ (20)

この「見ることが出来、見ることが出来ない」とは何を意味しているのだろうか。実は、盲目の少年の視覚について交わされるこのやり取りは作品読解において非常に大きな意味を持っている。次節ではこのセリフが、ルーニーの描写や、なぜ青空を第三の窓からしか見ることが出来ないのかといった問いとに接続し得る重要なものであるかを検討する。そして、盲目の少年に託されたクレイグの演劇観と視覚を巡る問題について分析を試みたい。

第3節 想像力=心眼とクレイグの人形劇

本節ではまず作品の最後に用意された『魔笛』が演奏される中で青空が召喚される場面のト書きを分析したい。それは以下のようなものである。

彼らが見るものについて、舞台演出家のためにここに記すのは、次に『魔笛』の序曲を聴いたときにしよう。それは私が想像力の中で見るものとなるだろう。そして私が想像力の中で見るものがそこで再現されるのだ (212)

ここに書かれているト書き、「それ (=魔術により生じるもの) は私の想像力の中で見るものとなるだろう、そして私が想像力の中で見るものがそこで再現されるのだ」とは何を意味するのだ

ろうか。実は、ここで言及されている想像力とは、クレイグが再三にわたって述べてきた彼の演劇にとって欠くことのできないものである。たとえば、『マスク』第三巻に掲載された「シェイクスピア劇における亡霊について」(On the Ghosts in the tragedies of Shakespeare)と題された文章においてクレイグは、シェイクスピアの『マクベス』(*Macbeth*)について論じながら、作中に登場する見えざるもの(精霊や亡霊)を「これは空想物であり、何かと低く見られがちな想像力の所産」としつつ、こう述べている。

想像的なものこそが芸術における真であり、どんな現代劇においても、マクベスの場合のように、とてつもなく素晴らしくこうした真実が明らかになるのを見ることはない。(…) 私たちの周囲に精霊は存在するのだという現実感は、普通の頭を持った人なら、思い浮かべられることのように私には思える。(…) 私は(…) 繰り返し繰り返し精霊の存在を思い出させるように、舞台上に工夫を施すだろう (Craig 2009, 134-135)

更に、そうした感覚がクレイグの中で薄れなかったのは、1919年にアメリカで初版が刊行され21年に再版された『前進する演劇』(*Theatre Advancing*)において、まさに「想像力」(Imagination)と題し、想像力が「人類の最も素晴らしい能力」で「生きている限りは付きまとうもの」と断言していることから何うことが出来る (Craig 1921b, 73)。

また、ウィリアム・ブレイク (William Blake) やウィリアム・バトラー・イエイツ (William Butler Yeats) にとっても重要な用語であった「心眼 (mind's eye)」を⁽⁹⁾、想像力の問題と結びつけ重要なものにとらえていたことが、未公開のノートに掲載された以下の記述から分かる。

あらゆる種類の素材を描く練習……想像力に飛び込んでくるものは何でも描き続けること、練習、そして心眼に見えるものを記録し続けること (Edward Craig 113 [133])

これが俳優をやめ、演出家としての活動をスタートしようとする時期の演出ノートに記されていることから、クレイグにとって想像力=心眼を創作の源泉にすることは、演劇に関わる際のひとつの命題であったということが出来る。そしてその命題が後年になって演出家としての活動を始めてからも貫かれていたことが、「未来の演劇芸術家」(*The Artists of the Theatre of the Future*)において、数度にわたり心眼という言葉を使いながら演劇論を語っている以下の引用より明らかになる。

さあ、では『マクベス』を例にしよう。とてもよく知られた芝居だ。この作品はどんな類の位置を占めているだろうか？まず初めに心眼に、次に肉眼にどのように映るだ

ろうか？

私は二つのものを見ている。私は非常に高く険しい岸壁と、湿った雲がこの岩の上部を覆っているのを見る。すなわち、激しくて戦闘的な男たちが住まう空間と、幻影が巢食っている空間のふたつを見るというわけだ。最終的には、この湿気は岩を破壊するだろうし、結局はこうした霊魂が男たちを駆逐してしまうだろう。いま、あなたは肉眼のために実際に何を作るのかという質問を、頭に思い浮かべたことだろう。私がすぐに答えよう、そこに岩を置け！それを高く上げるのだ、と。そしてあなたに、この岩の上部にもやをかけるというアイデアをお伝えしよう。こうすることでその場面が、心眼で見たヴィジョンから8分の1インチでも離れるようなことがあるだろうか？（…）もしあなたが少しの間でも、臆病になったり自分自身や私の言ったことを信じられなくなった場合、あなたが心眼で見た効果を肉眼で確認できずに終わることになるだろう。（Craig 2009, 11）

こうした言説からクレイグ演劇にとって、見えざるもの、つまり想像力=心眼によってしか知覚し得ぬものをいかに表象するかが大きな問いとなっていたことがわかる⁽¹⁰⁾。

そしてその問いが人形劇「ブルースカイ」には引き継がれている。作中、魔術師であるルーニーが魔術をなんとか見ようとするスライ・ブーツやマギンズに対して、それらが決して肉眼で見べきものではないことを告げている以下の2場面からそれは明らかである。

ルーニー 手順を思い出して。まずは粉を手にして

スライブーツ はい

ルーニー 紙のシートに置く

スライブーツ はい

ルーニー 右手に持ち

スライブーツ は、い

ルーニー 口の位置に持ってきて

スライブーツ そうすると見ることが出来るんですね

ルーニー 何を「見る」かなんて気にするな、私はあなたが何をするかについて話しているのだから (202)

ルーニー 粉は消えてしまった、だけど魔術はここに十分に存在する

マギンズ でも

ルーニー 見ようとしてはいけない、さもないと魔術も消えてしまうよ (211)

ルーニーが述べるよう、この作品において魔術を肉眼によって見ようとすることは禁じられている。それはまた盲目の少年が、第1幕の終わりで青空の出現に歓喜するという場面にも読み取ることが出来る観念である。つまり、盲目でありながら青空の出現を喜ぶという一見奇妙な描写には、この青空が肉眼を閉じて想像力=心眼によってこそ見得るものだというメッセージが込められていると考えられるのである。またこの場面を、肉眼を行使できない盲目の少年が想像力=心眼によって青空を見るものとする解釈の正当性は、肉眼で見てはいけないコカトリスの登場によって仄めかされ、ルーニーが絶対的な魔術師としては描かれずに盲目の少年の登場に音楽が伴うことで、明確に示されているといえる。すなわちコカトリスと盲目の少年という二人の主人公の特異な設定には、クレイグが重要視した想像力=心眼を作中で機能させるための仕掛けとしての側面があることを指摘できるのである。

しかし想像力=心眼で見るとは、具体的にはどういうことだろうか。ここで、青空が第三の窓を通してしか見ることが出来ない点に着目してみたい。作中の注釈で示されているように「第三の窓は魔術によって突然登場する」(207)のものであり、ルーニーの家に備え付けられている「二つの窓」(198)とははっきり性質が異なるものである。そして、2回目の青空の再現の場面につけられたト書きを見ると、「我々」と「彼ら」が第三の窓を通じて奇妙な光景を見ることが明示されている。「彼ら」が作品の登場人物であることを踏まえると、ここで言及される「我々」には、このト書きを書いた作者はもちろん、観客が含意されていることは間違いない。ここまでの分析で、魔術が肉眼で見るべきものでないと再三述べられていることから明らかなように、この青空は劇場外の頭上に広がるそれとは異質なものである。つまり、魔術によって召喚される第三の窓とは、「想像力の中で見るもの」=「青空」を劇場内に現出させるために、いわばそれを「投影」する「スクリーン」の役割を果たしているといえないだろうか。この「魔法の窓」は風景を切り取ったり、外からの光を取り込んだりする装置ではなく、作者や登場人物、また観客の想像力までもが投影され、それが魔術と結実するときだけに登場するスクリーンとなるのである。だとすれば、想像力=心眼で見るとは、外部に存在する何らかの対象物を見ることを意味するのではなく、むしろ見る者が自らの想像力によって描いたイメージを、外部に投射することを指していると考えられるのではないだろうか⁽¹¹⁾。

魔術という装いを纏いつつも、実はこうした視覚のあり方は、ジョナサン・クレーリー (Jonathan Crary) がいう19世紀以降のモダンな視覚のありようと符合しているように思われる。クレーリーは19世紀末に到来したと考えられてきた視覚の近代化を19世紀初頭において見出し、それをカメラ・オブスクーラからフェナキスティ・スコープという時代を代表する光学器械の変遷によって象徴的にとらえている。18世紀には、見る者とその対象を明確に分かつカメラ・オブスクーラが我々の視覚モデルであり、それは視覚を主観から切り離し、特権的なものと位置づけるデカルト的遠近法主義によって支持されてきた。しかしそれが、例えば眼の残像現象を利用する

フェナキスティ・スコープのような器械により、観察者の眼前に広がる光景と観察者の身体が密接にかかわり、対象が主体によってのみ経験され得るものとなることで観察者が生まれたというのがクレリーの主張である。クレリーにとって視覚とは「外部対象となんら必然的繋がりをもたないさまざまな刺激感覚によって影響を受ける能力」(Crary 1990, 120 [138])であり、それが20世紀にたって生み出された「あらゆる映像産業」において引き継がれているという。

観察者が残した膨大な遺産こそが、二〇世紀のあらゆる映像産業やスペクタクルになっていく。視覚には何ら関わらない不可視の要素とみなされてきた身体が、いまや視覚に関する知を生み出していく厚みを持つようになった。観察者のこうした不透明性、あるいはその肉体の濃密さは、あまりにも突然姿を現わしたため、その帰結や効果をすぐに、あますところなく理解することは難しかった。しかし、視覚を真正な対象から切り離し、身体において構成されるものとみなしたからこそ、モダニズムの芸術表現にしても、フーコーが「個人についてのテクノロジー」と呼んだ新しい支配形態にしても、可能になったのである (Crary 1988, 43 [73-74])

「ブルースカイ」が想像力=心眼を重視する一方で、スクリーンや投影と言ったモチーフからも連想できるよう、同時代に隆盛を極めていた映画との関連を看取できる点は注目に値する。もちろん、演劇至上主義ともいっていい態度をとり続けてきたクレイグにとって、映画芸術が敵視すべき存在であったことは想像に難くない。実際、1918-19年に刊行された『マスク』第8巻掲載の『映画芸術』(*The Art of the Moving Picture*)の書評で、トーマス・インス(Thomas Ince)の『シヴィリゼーション』(*Civilization*)を酷評しながら、「映画を芸術だとは全く思っていない」と述べているほどである。しかし、クレリーの視覚論を踏まえれば明確なように「ブルースカイ」は、近代に勃興し隆盛を極めつつあった映画の要素を、クレイグが演劇にこだわりながら新しい芸術を模索する過程で不可避的に取り込んでいる作品と位置づけることが出来る。魔術やコカトリスといった非現実的な要素を抱える人形劇作品ということで、「ブルースカイ」は一見荒唐無稽なようにも見えるが、そこに織り込まれているのはクレリーが示すようなモダンな視覚のあり方に他ならず、それ以前の遠近法的な視線を前提とした近代劇をクレイグが乗り越えようとした結果、はからずもそこに符合が生じているというのは非常に興味深い。

そうした議論を踏まえた上で最後に検証したいのが、青空が登場した後用意された以下の場面である。

(序曲は終わる…しばらくの静寂が訪れた後、万物の前にパペットが入場してくる。彼は私たちの方を向いてしゃべりだす)

何が起きたか忘れてしまってますか？そこのポンプのところではブーツの奴が、ぼっくりいってます。みなさん覚えてます？そしてこっちでは他のごろつきたちが美しい音楽を聴いて有頂天になっていましたね。空は銀から金へ、金から青へと変化しました。最高の終わり方でしょう？こんなコソ泥と馬鹿どものことは全て忘れようじゃありませんか、次の機会までね (212)

青空が再現されたのち、沈黙が訪れ、万物の前にパペットが登場する。ここで登場するパペットが何者なのか、テキストから断定することは難しいが、マリオネットではなくパペット⁽¹²⁾と記されていることや「万物の前に」といった表現から、これまでに登場していない、それも糸によって操られないタイプの手遣い人形であると考えられる。そもそも、クレイグにとっての人形劇とは「俳優と超人形」(The Actor and the Über-Marionette) や『マリオネット』(Marionette) という主著のタイトルからもわかるように、糸によって上方から操るマリオネット形式であることが重要であった。それは端的に、舞台上のすべてのものを統括する存在としての演出家の必要性を訴えてきたクレイグが、いわば神の視点を持って舞台と接することの隠喩でもあっただろうし、それゆえ人形劇における上方から操る／操られるという関係への自己言及的な態度が、拙論でも取り上げた「フィッシュ氏とボーンズ夫人」でも追究されていたのである⁽¹³⁾。しかもそれは『ドラマ・フォー・フルズ』の「プロローグ」においても描かれており⁽¹⁴⁾、いわば『ドラマ・フォー・フルズ』全体を貫く、大きな主題のひとつと考えることができる⁽¹⁵⁾。ではそうした観念がキャリア初期から貫かれてきたものだというを踏まえた上で⁽¹⁶⁾、「ブルースカイ」のラストシーンで、クレイグにとっての人形劇の文脈から逸脱する存在であるパペットが登場することと、先に取り上げた「想像力＝心眼」の問題はどのように接続され得るのだろうか。

元々、クレイグにとっての人形劇創作とは、当初は子供たちを喜ばせるためのものであったとはいえ、「人形遣い／人形」の関係に自らが経験してきた「演出家／俳優」の関係を仮託した上で取り組んできた作業である。それは同時に、クレイグにとっての父親代わりであると共に理想の俳優であったヘンリー・アーヴィング (Henry Irving) や愛人でもあったイサドラ・ダンカン (Isadora Duncan) らの稀有な身体に比肩できる存在をいかに創造し得るかという試みでもあった。その試みの中でクレイグは操る／操られる、創造主／被創造者の関係に自己言及的な人形劇作品を作り続けてきたわけである。そして最後の人形劇作品「ブルースカイ」には、その自己言及的な態度が想像力＝心眼の問題を伴って最も如実に前景化している。過去作で常に仄めかされてきた「不能な創造主」という自画像的モチーフは、人形劇に関する活動を一手に引き受けていたトム・フルの死を持ってひとつの完結を見る。その死を念頭に置けば、ラストシーンでパペットが口にする「コソ泥と馬鹿どものことは全て忘れようじゃありませんか (Let us forget all

about thieves and fools)」というセリフは意義深い。なぜならこのセリフの「忘れるべき fools」には、紛れもなく作家のトム・フールが含意されているからだ。そしてそれは同時に、スクリーンに投影される「我々」のヴィジョンが、既に作家から切り離されていることを意味している。つまり最後の人形劇「ブルースカイ」は、人形劇創作において一貫して取り組んできたモチーフとその終結が描かれているだけでなく、魔術の再現を観客の想像力＝心眼に託すことで、「想像的なるものこそが芸術における真」とするクレイグにとっての理想の演劇のひとつのありようが示されていると考えることができるのである。そして人形劇形式に自己言及的な作品を創作してきたクレイグが、その試みの究極の派生として上方から操られないパペットを登場させ、作品創作の終結と共に、観客には想像力＝心眼を能動的に駆使して、青空はもちろん作家の死骸をも眼差すよう告げているのがこのラストシーンであると解釈できるのである。

おわりに

「ブルースカイ」のテキストを分析することで、これまでのクレイグ研究において見出し得なかった様々な新たな側面が浮き彫りとなった。元々「俳優と超人形」論は、人間の俳優との仕事を念頭に置いて書かれたものであり、決して人形劇のためのものではない。後年「モスクワでの経験からして、私は自前の劇場が手に入るまでは待つことにしました」(Edward Craig 322 [403])と手紙に記している通り、人形劇執筆を経てその成果をいつか人間の俳優との舞台創作に還元できる日を待ち望んでいたのかもしれない。

そもそも、なぜクレイグは人形劇創作に没頭したのだろうか。それはおそらく、クレイグが模倣型舞台上でフィギュアを動かす作業をもとに演出を試み、その起源を古代の宗教や儀式に求める演劇観からも分かるように、人間による演劇の源泉に人形劇を位置づけていることと関係があるはずである。すると、「ブルースカイ」のラストシーンでパペットが「泥棒やばかどものことは忘れようじゃありませんか」と述べた後、「次の機会までね」と付言する場面は、クレイグが今一度演劇の世界での具体的な活動に打って出ようとする意思表示と取ることができるかもしれない。「ブルースカイ」はクレイグが見極めようとした演劇への夢の紛れもない具象であり、人形劇とはその夢の始原に回帰して再起を目指すというヴィジョンにとって欠くことの出来ない表現に他ならなかったのである。

注

- (1) 拙訳。以下、外国語文献の邦訳は原則として筆者の拙訳による。和訳が出版されているものに関してはその都度参照した。
- (2) リー・サイモンソン (Lee Simonson) は、クレイグ理論の抽象的で非現実的な側面について痛烈な批判を展開し、「クレイグの仕事は未熟である。(中略)クレイグの居場所は現在、もしくは未来の演劇においてもはやないのだ」(Simonson 350)と述べている。

- (3) 拙論「不能の神、ゴードン・クレイグー人形劇『ドラマ・フォー・フールズ』に見る演出家の懊悩―」(『演劇映像学2009第3集』、早稲田大学演劇博物館グローバルCOE、2010、53-72)
- (4) 本論で取り扱う「ブルースカイ」の引用やページ数は全て *English Review* に掲載された版に依拠する。
- (5) コカトリスが登場する場面には「コカトリスの様子は窓を通じて道の遠くからやってくるのを確認できる。彼は5分から8分そこにいなくてはならない」(204)とあり、しかもこの動作が「日本の舞台上で演じられていること」のコピーであると明言されている。そうした記述を参照すると、この場面におけるコカトリスの動作は日本の能をモデルにしたものだと推測できる。
- (6) たとえばボルヘスは「お前の姿をみた者がまだ生きていとするなら、おまえの話は全部嘘だ。なぜなら、そのものがまだ死んでいないのなら、そのものはお前の姿を見たはずがない。もう死んでしまっているのなら、みたものの話をするなどできない」というケベードの一節を引用している。
- (7) クレイグはリアリズム演劇への嫌悪を再三述べている。例えば1908年に発表した「現代演劇のある悪質な傾向」(Some Evil Tendencies of the Modern Theatre)において、当時趨勢だったリアリズム演劇の表現のあり方を激しく非難している。そこでは、リアリズム演劇を志向する人々は、『真夏の夜の夢』(A *Midsummer Night's Dream*)における森の場面のために実際の本を持ち込んで「こんなシーンを見たことがあるかい？ 自慢じゃないけど実際の自然だってこんなにリアルじゃないよ」と騒ぐような奴らであるとし、彼らを「芸術家ではなくビジネスマン」だと批判している (Craig 2009, 54-55)。
- (8) ちなみに、Sly-Bootsは「いたずら者」、Mugginsは「まぬけ」、Blue Skyには「現実性を欠く」という意味もある。
- (9) クレイグは、『マスク』において幾度もブレイクを引用しており、イレーヌ・エイナット=コンフィーノ (Irène Eynat-Confino) はクレイグにとってブレイクが「生きた手本」だったと指摘している。また、クレイグと同時代に活躍した芸術家の中で、その活動の価値を認めていた数少ない存在であるイエイツもまた、ブレイクからの影響を多く指摘されている作家である。アンドリュー・パーキン (Andrew Parkin) が、イエイツの「結局、描かれた背景は、私や私の友人たちにとっては不必要である」という言葉を引用しながら「彼は心眼によって見ることを望んだ。そしてより簡素な演劇性のためにイリュージョンを放棄し、観客の想像力を刺激することを望んだのだ」(Parkin 116)と述べるよう、イエイツにとっても想像力=心眼は重要なものであった。クレイグの心眼が、ブレイクやイエイツに由来していると断定することは今の段階では出来ないが、何らかの形で心眼を巡る観念を共有していた可能性は十分にある。
- (10) パーセルオペラ協会でのクレイグ演出作品について、画家で作家のグラハム・ロバートソン (Graham Robertson) は「これは、すべての人に何かしら意味を与え、かつ一人として他の人と同じ意味で受け取ることはない、真のヴィジョンがもつ独特な属性 (これが最上の想像力なのだが) だった」(Edward Craig 185 [150])と述べている通り、実際の舞台においてもある程度機能していたことと言えるかもしれない。
- (11) 脳内イメージを外部に投射することについては、岡室美奈子がベケットの『…雲のように…』をイエイツのファンタスマゴリアに関連づけて論じている。クレイリーの視覚論と関連づけることも同氏のご教示による。
- (12) 一般にパペットは手遣い人形、マリオネットは上方から糸で操る人形のことを指す。
- (13) 『マリオネット』第一巻掲載の「フィッシュ氏とボーンズ夫人」においては、支配者が悪さをした人形の糸を切断し、そのことで人形が絶命するという場面がある。
- (14) 『ドラマ・フォー・フールズ』が本格的に執筆される前にクレイグによって書かれ、人形たちが自身の創造主について議論するというメタシアトリカルな構造をもった作品。
- (15) 「ブルースカイ」発表と同年の1921年に出版された『人形と詩人』(*Puppet&Poet*)の前書きにも「私にとって最初の問いは(…)誰がそれを「操るのか」ということである。木も糸も舞台も全ての技術もどれも重要だが、より重要なのは誰がその人形を操るのかということである」(Craig 1921a, 4)という一節がある。
- (16) 「俳優と超人形」には、クライスト (Heinrich von Kleist) の影響が見られることも重要である。「マリオ

ネット劇場について」(Über das Marionettentheater)の英訳を最初に発表したのが『マリオネット』誌上であることや、オットー・ブラーム (Otto Brahm) との懇親を通じて理論を書いた際には既に知っていたはずであるとの指摘がなされている (Taxidou 166)。

引用文献

- Bablet, Denis. *Edward Gordon Craig*. Paris: L'Arche, 1962.
- Craig, Edward. *GORDON CRAIG : A STORY OF HIS LIFE*. New York : Alfred · A · Knopf, 1968. [佐藤正紀 訳『ゴードン・クレイグ 20世紀演劇の冒険者』平凡社、1996.]
- Craig, Edward Gordon. 'Blue Sky.' *English Review* London, 1921, 198-212.
- . *D. For. F notes*. 1916-1917.
- . *Index to the Story of My Days*. The Viking Press, 1957.
- . MSS 19 Italia. 1916-1918.
- . *On the Art of the Theatre*. London ; New York : Routledge, 2009.
- . *Puppets and Poets, The Chapbook*, No.20 February, 1921a.
- . *The Marionette*. Florence, 1918-19.
- . *The Mask*. Florence, 1908-1929.
- . *The Theatre Advancing*. London : Constable, 1921b.
- Crary, Jonathan. 'Modernizing Vision.' *Vision and Visuality*. Ed. Hal Foster. Seattle: Bay Press, 1988. [樽沼範久 訳「近代化する視覚」、『視覚論』平凡社、2007.]———. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: Mit Press, 1990. [遠藤知巳訳『観察者の系譜』以文社、2005.]
- Eynat-Confino, Irène. *Beyond the Mask*. Carbondale : Southern Illinois UP, 1987.
- Innes, Christopher. *Edward Gordon Craig*. New York ; Cambridge UP, 1983.
- Newman, L. M. *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler*. London ; W. S. Maney&Son ltd, 1995.
- Okamuro, Minako "…but the clouds… and a Yeatsian Phantasmagoria" *Borderless Beckett/ Beckett sans frontiers*. Amsterdam: Rodopi, 2008, 259-268.
- Parkin, Andrew. *The Dramatic Imagination of W.B. Yeats*. Dublin: Gill and Macmillan, 1978.
- Simonson, Lee. *The Stage is Set*. New York ; Harcourt : Brace and Company, 1932.
- Siniscalchi, Marina. 'E.G. Craig: The Drama for Marionettes.' *Theatre Research International*. Cambridge UP, 1980, 122-137.
- Taxidou, Olga. *The Mask. A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*. Harwood Academic P. 1998.
- 菊地浩平「不能の神、ゴードン・クレイグ—人形劇『ドラマ・フォー・フルズ』に見る演出家の懊悩—」『演劇映像学2009第3集』、早稲田大学演劇博物館グローバルCOE、2010、53-72.
- クライスト「マリオネット劇場について」、『書物の王国7 人形』、佐藤恵三訳、国書刊行会、1997.
- 高山宏『目の中の劇場』青土社、1995.
- 多木浩二『眼の隠喩—視線の現象学』ちくま学芸文庫、2008.
- フーコー『監獄の誕生—監視と処罰—』田村俊訳、新潮社、1977.
- ボルヘス『幻獣辞典』柳瀬尚紀訳、晶文社、1998.
- メイエルホリド『メイエルホリドベストセレクション』作品社、2001年.