

講座 英米文学史

講座 英米文学史 第7巻 ©J. Ozu,

劇 III

S. Okumura, Y. Suga,

Y. Odajima, K. Oba,

R. Okazaki, K. Ishizuka 1992

1992年7月20日 初版発行

定価 4,738円

(本体 4,600円・税 138円)

責任編集 小 津 次 郎

著 者 奥 村 三 郎

菅 泰 男

小田島 雄 志

大 場 建 治

岡 崎 涼 子

石 塚 浩 司

発 行 者 鈴 木 莊 夫

発行所 株式 大 修 館 書 店
会社

101 東京都千代田区神田錦町3-24

電話 編集部 03-3294-2355

販売部 03-3295-6231

振替 東京 9-40504

装幀 原 弘 組版・印刷 大文堂 製本 三水舎

ISBN 4-469-14070-8 (全13巻)

ISBN 4-469-14077-5

Printed in Japan

劇 III

- | | | |
|-----|------------|-------|
| I | イギリス近代劇の成立 | 奥村 三郎 |
| II | イギリス近代劇の展開 | 菅 泰男 |
| III | イギリス現代劇 1 | 小田島雄志 |
| IV | イギリス現代劇 2 | 大場 建治 |
| V | アメリカの演劇 1 | 岡崎 涼子 |
| VI | アメリカの演劇 2 | 石塚 浩司 |

目 次

I イギリス近代劇の成立（奥村三郎） 1

1. イギリス近代劇の歩み	3
1. 近代劇運動とその背景	3
2. 近代劇におけるリアリズム	6
3. ロバートソン	8
4. その他の劇作家たち	10
5. サヴォイ・オペラ	12
6. ジョウンズ	15
7. ピネロ	18
2. オスカー・ワイルド	22
1. 習作劇	22
2. <i>Salomé</i>	23
3. 反道徳的問題劇	25
4. <i>The Importance of Being Earnest</i>	28
3. バーナード・ショー	33
1. 演劇批評	33
2. 初期の戯曲	35
1. 不愉快な戯曲	35
2. 愉快な戯曲	41
3. 清教徒のための戯曲	46
3. 中期の戯曲	50
1. <i>Man and Superman</i>	50
2. <i>John Bull's Other Island</i> その他	53
3. 議論劇の新しい試み	56
4. ローマとギリシア伝統の戯曲	57

5. <i>Heatbreak House</i>	59
4. 後期の戯曲	63
1. <i>Back to Methuselah</i>	63
2. <i>Saint Joan</i>	66
3. その他の狂想劇	68

II イギリス近代劇の展開 (菅 泰男)

1. ショーの同時代人	75
1. バリー	75
2. ジョン・ゴールズワージー	79
3. グランヴィル・パーカー	82
2. アイルランド国民演劇	83
1. 概 観	83
2. イェイツ	85
3. グレゴリー夫人	87
4. シング	88
5. オケイシー, その他	90
3. 第一次世界大戦以後	93
1. モーム	93
2. カワード	99
4. 1930年代	101
1. プリーストリーなど	101
2. 詩 劇	103

Ⅲ イギリス現代劇 1 (小田島雄志) 109

1. 詩劇の開花	111
1. 大戦直後の状況	111
2. 戦前派作家の余映	112
3. エリオット詩劇の完成	115
1. <i>The Cocktail Party</i>	116
2. <i>The Confidential Clerk</i>	118
3. <i>The Eldest Statesman</i>	120
4. エリオット詩劇の意味	122
4. 詩劇の実験家たち	125
5. クリストファー・フライの魅力	127
1. <i>The Firstborn</i>	128
2. <i>The Lady's Not for Burning</i>	130
3. <i>Venus Observed</i>	133
4. 祭典劇— <i>A Sleep of Prisoners</i>	134
5. <i>The Dark is Light Enough</i>	136
2. 新しい演劇の噴火	139
1. コメディの底流	139
1. テレンス・ラティガン	139
2. ピーター・ユスティノフ	141
2. 新しい演劇	145

Ⅳ イギリス現代劇 2 (大場建治) 149

1. 噴火の周辺	151
1. ジミーの怒り	151

2. シアター・ワークショップ	157
3. ウェスカーとアーデン	163
4. ピンターと不条理劇	168
5. ウェストエンドの状況	176
2. 演劇境界の拡大	181
1. シェイクスピア劇の変貌	181
2. アーツ・カウンシルと国立劇場劇団の成立	188
3. 第二の波—ストッパードなど	194
4. オートンとボンド	200
3. 収縮の季節	208
1. 怒りとその後、そしてストーリー	208
2. ピンターの成熟	216
3. エイクボーンとウェル・メイドプレイ	225
4. 政治劇の行方	234

V アメリカの演劇 1 (岡崎涼子) 243

——植民地時代から1945年まで

1. 植民地時代のアメリカ演劇	245
2. 独立戦争から南北戦争へ	248
1. 愛国的教訓	248
2. メロドラマの流行	249
3. 南北戦争から20世紀にかけて	253
1. ショー・ビジネスの確立と演出家の登場	253
2. メロドラマに見る写実主義の萌芽	255
3. 真の写実主義演劇を求めて	257
4. 20世紀初頭	262
1. 新しい演劇を求める数々の試み	262

2. 小劇場運動	264
5. 1920年代	267
1. オニール	267
2. その他の劇作家たち	267
6. 1930年代	282
1. グループ・シアター	282
2. クリフォード・オデッツ	286
3. フェデラル・シアター・プロジェクト	289
4. サロイヤン, ワイルダー, リリアン・ヘルマン	291
7. 初期のアメリカン・ミュージカル	295

VI アメリカの演劇 2 (石塚浩司) 301

——第二次世界大戦後から現代まで

はじめに	303
1. ミラーとウィリアムズ	305
2. 冷戦構造下のリアリズム劇 ——インジとオニール	316
3. 戦後のオフ・ブロードウェイ	323
4. オフ・ブロードウェイ育ちの劇作家 ——エドワード・オールビーを中心に	331
5. オフ・オフ・ブロードウェイ ——60年代の演劇の変動	339
6. 60年代以降の新しいドラマ	347
7. サム・シェパード ——イメージと概念のドラマ	359
8. 黒人, フェミニスト, ゲイ	368

x 目 次

参考文献.....	377
事項索引.....	425
人名・書名索引.....	430

I イギリス近代劇の成立

奥村三郎

1. イギリス近代劇の歩み

1. 近代劇運動とその背景

19世紀の末頃からヨーロッパで展開された近代劇運動 (modern or new drama movement) は、ノルウェーのイプセン (Henrik Ibsen, 1828-1906) を先頭にした国際的な動きであり、リアリズム (realism) をその旗印にし、社会問題を積極的に取り上げた反商業主義の小劇場運動であった。1887年にアントワヌ (André Antoine, 1858-1943) が創設したパリの自由劇場 (Théâtre Libre) と、翌々年にブラーム (Otto Brahm, 1856-1912) が興したベルリンの自由舞台 (Freie Bühne) に倣って、ロンドンでも1891年にグライン (Jacob Thomas Grein, 1862-1935) によって独立劇場 (Independent Theatre) が設立され、劇作家として登場したショー (George Bernard Shaw, 1856-1950) の処女作がここで上演されて、イギリスの近代劇は完全に確立する。だが、イギリスの近代劇は、イプセンの紹介とショーの出現によって、突如として誕生したのではなく、19世紀の中葉以降にすでにその動きがあり、何人かの先駆者がいたのである。

イギリスの近代劇の成立を考える場合、19世紀前半におけるこの国の特殊事情を理解しておく必要がある。それは、産業革命の結果、18世紀末から農村の人口が激しい勢いで大都市、特に、首都ロンドンに流入し、そして、これらの文盲の都市労働者たちが娯楽を求めて、劇場に殺到したために、その妻まじいエネルギーに辟易して、少数の芝居好きを除く、上流と中流の教養ある人々が劇場から逃げだしていたことである。ロンドンの人口は、世紀の初めには100万足らず、中頃には280万、そして終りには650

4 イギリス近代劇の成立

万となり、それに応じて劇場も、世紀の初頭には10であったものが、中頃には30、そして終りには60余となっていくのだが、これは、今いった勤労者階級の需要に応えてのことであった。労働者階級が好んだ演しものは、笑劇、音楽が台詞に取って代わった文字どおりのメロドラマ (melo-drama)、「水もの」(aquatic drama) や「乗馬もの」(equestrian drama) などのスペクタクル、それにパントマイム、バーレスク、狂想劇等のいわゆる庶子演劇 (illegitimate drama) である。悲劇はメロドラマ化し、そして、喜劇よりも笑劇が幅をきかした。19世紀の前半に劇場から追い出された人々は、詩と小説の読者となり、演劇の分野ではオペラの観客となっていた。ロマン派の詩人たちに限らず19世紀の詩人の戯曲が上演不可能な書斎劇であったのは、初めから、劇場の観客ではなく、家庭の読者を念頭に置いていたという面が否定できない。

近代劇が成立するためには、有識者階級が主要な観客として劇場に戻ってくる必要があった。これをもたらした要因のひとつは、ヴィクトリア女王 (在位 1837-1901) の芝居好きであったといわれる。女王は、宮中で観劇会を催されたのみならず、市中の劇場にも、しばしば足を運ばれたのであるが、もし、有識者階級が女王を見倣って、劇場に戻るようになったのだとすれば、これは、彼らの俗物ぶりを示すものとして面白い。上流階級と中流階級の劇場復帰を実現するのに最大の貢献をしたのは、1843年の「劇場規制法案」(Theatre Regulation Act) で、これによって、これまで正統的な悲劇と喜劇、いわゆる嫡子演劇 (legitimate drama) の上演権を独占していた3つの「勅許劇場」(patent theatre)、いわゆる、「大劇場」(major theatre) の特権が廃止されたことである。因みに19世紀において音楽と歌謡を主体とする雑多な音楽劇が発達したのは労働者の好みを反映したからでもあるが、「小劇場」(minor theatre) では、これまでこういう庶子演劇しか扱えなかったからでもある。「小劇場」で正統的なことばを重視する台詞劇の上演が認められるようになったことの意義は測りしれないものがある。というのも、「ドゥルレー・レーン」(Drury Lane)、「コヴェント・ガーデン」(Covent Garden)、「ヘイマーケット」(Haymarket) の「勅許劇場」は、人口増に対処して、18世紀末から19世紀前半にかけて増築されていたために、台詞を主要な伝達手段とし、肌理の細かい役者の演技を必要とする正統的な戯曲の上演は不可能になっており、役者がたえず

大声をはりあげ、大げさな身振りをしていなければならない、これらの、文字どおりの大劇場では、感情の表現をことばではなく、音楽が代行し、白黒のはっきりした登場人物を扱うメロドラマ、笑劇、それにスペクタクルを含む庶子演劇の上演に適するようになっていたからである。大劇場は、早くから、その特権を、事実上、放棄してしまっていた。「コヴェント・ガーデン」にいたっては、1847年にグランド・オペラ劇場に転向する。文学的水準の高い台詞劇の復活と有識者階級の劇場復帰を目指す近代劇の形成が、小劇場（といっても、もちろん、そのすべてではない）でなされたのは当然のことであった。1887年に結ばれた国際著作権協定が、「劇場」は栄えていたが、「戯曲」は不振であったという状況を改善するのに果たした役割も見逃すことができない。これまで外国、特に、パリで好評を博した戯曲を盗むことに明け暮れていた劇場経営者にそういう勝手が許されなくなり、この協定によって創作が促進され、有能な人材が劇作に向かう機運を生んだからである。中産階級と上流階級の劇場復帰は60年代以降に目立つようになり、80年代になって顕著になる。その証拠に、イギリスに新しい演劇が存在しないことを夙に指摘するとともに、終生、演劇の愛好者で、その良き助言者であったマシュー・アーノルド (Matthew Arnold, 1822-88) は、1882年に上演されたジョウンズ (Henry Arthur Jones, 1851-1929) の芝居の観客がすべての階級の人々から成り立っていたことを特筆すべきこととして書いている。

ものごとにはすべて明暗の2面がある。戯曲の水準では、世紀前半の不振が祟って、他国に後れをとっていた工業先進国イギリスは、舞台面での技術革新の点では、他国を完全に引き離していた。舞台一面に水を張り、溺死寸前のヒロインを犬が救出する場面や、実物そっくりに造られた船が嵐のために沈没するリアリスティックな場面などは、高度の舞台技術の発達なしには実現できないものである。1820年頃、それまでの灯油と蠟燭を用いた照明に取って代ったガス照明は、誰もが日常経験している世界の写実(再現)に(もちろん、場合によっては幻想的な世界の現出にも)資するところが多かったが、なんとといっても、80年代にはいつての電気照明の出現は、すぐれた舞台効果を生むこととなる。舞台技術の発達は、16世紀の「張り出し舞台」(platform stage) や17-18世紀の「前舞台」(apron stage) が後に引っ込んで、いわゆる「第四の壁」(the fourth wall) という近代

6 イギリス近代劇の成立

劇のコンベンションを成立させた、箱型の舞台背景 (box set) を用いた「額縁式舞台」(picture-frame stage) への移行と呼応していた。このような絵画式の舞台でこそ、大仕掛の複雑な装置によって、視覚上の写実効果をあげることができたのである。

近代劇の発展は、このように、世紀前半にすでに始まっていた物質的手段による国内・国外の外界（風景や風物）及び室内の忠実な写実、それに写真、電信、鉄道などといった新しい文明の利器を舞台に登場させ、それまでイギリスの演劇がとかく遊離しがちであった社会と人生の現実を目を向け、そこに存在する諸々の問題を取り上げて、何よりもまず、ことばによって表現しようとする努力の産物である。物質的リアリズムから、戯曲の中身に関わる、いわば、精神的リアリズムへの移行は、見方を変えていえば、役者と舞台装置家と音楽家に隷属させられていた劇作家の失地回復の運動であり闘いでもあった。

2. 近代劇におけるリアリズム

イプセンが早くから、詩劇 *Brand* (『ブランド』, 1856作, 1885初演) などの象徴主義的な作品を書いていたように、近代劇はリアリズムの戯曲のみから成り立っていたわけではない。けれども、19世紀の中頃からヨーロッパの文芸において勢力をもつようになったリアリズムが、演劇の分野においても、主流を占めるようになったのには間違いない。この19世紀のリアリズムについて、今日なお、誤解というべき見解が根強く残っているように思われる。それは、リアリズム演劇の形成に貢献した人々が、舞台上の世界が人生（現実）そのものと考え、あるいは、主張したというものである。しかし、たとえば、アントワヌの「自由劇場」に作品を提供し、「第四の壁」というリアリズム演劇の重要な理論の提唱者ジャン・ジュリアン (Jean Jullien, 1854-1919) は、*L'Échéance* (『支払い期限』, 1889) の序文において、舞台に載せられるのは、せいぜい、「生活（人生）の断片」(*une tranche de vie*) にすぎないという極めて謙虚な態度をとっており、更に重要なことには、美術が単なる自然の模写でないように、演劇も単なる生活の模写ではない、という注釈を施していた。つまり、舞台のリアリティは現実そのものではない、ということであり、現実の世界は素材にすぎないというのである。裏を返していえば、舞台上の世界は虚構の世

界であり、それをあたかも現実そのものごとくみせる、あるいは、錯覚させるには、アートが要るということである。たとえば、独白とか傍白という便利な技法を用いないことは、それに代わるアートが必要になる。また、芸術が実験科学であらねばならぬという過激な主張をもち、人と社会の暗面を好んで取り上げたリアリズムの最左翼であるナチュラリズムの旗頭で、「自由劇場」に自らの作品を提供したゾラ (Emile Zola, 1840-1902) も *Mes Haines* (『わが憎悪』, 1866) の中で、芸術作品が、「ひとつの気質を通してみた世界の一隅」(*un coin de la création vu à travers un tempérament*) であると述べ、決して、現実の世界そのもの、あるいは、その客観的な写しとは考えていなかった。それどころか、彼は作品が作家の個性の自由かつ高邁な表現であるという、むしろ、ロマン主義的信条の実践者であり、彼の実験科学としての芸術の実態は、個性的な想像力の実験に他ならない。考えてみれば、人類は早くからリアルなものとは何かと問うてきた。この問いに出发点をもつ哲学用語のリアリズム (実在論) は、周知のように、元々は、普遍概念が名目上のものにすぎぬという唯名論 (nominalism) と普遍が主観 (精神) の中に存在するという概念論 (conceptualism), そして、これらに対立する観念実在論 (idealism)——普遍が個々の事物 (客体) から独立して、しかも、主観の外に実在するという説——のいずれをも指すものであった。リアリズムという語が文芸の領域ではじめて用いられたのは、18世紀末ということだが、この頃には、哲学上のリアリズムは、主として、個々の客体がそれらを認識する主観から独立した真の存在 (reality) をもつという唯物論的実在論をさすものとなっていた。この変化は、外界の事物をリアルなものとして観察・実験の対象とする近代科学の発達と無縁ではなからうが、この立場から、芸術家は、外界を対象として、それを忠実に客観的に写し、再現すべし、という芸術上の、いわゆる、19世紀的リアリズム (写実主義) が世紀の中頃に絵画の分野で生まれても何の不思議もない。リアリズム (レアリズム) ということばを、美術のみならず、広く文芸の用語として定着させ、一般化させたのはクールベ (Gustave Courbet, 1819-1887) であるが、新古典派の理想の美とロマン派の現実逃避に反撥した彼は「眼にみえるものしか描かない」と宣言した。しかし現実の世界の存在様式と芸術作品の存在様式は同じではなく、また、一旦、芸術家の主観を通り抜けたものは、もはや、現物そ