

境界を越える妖怪たち

——キャリル・チャーチル *The Skriker* (1994) に見る実験

金田 迪子

キャリル・チャーチル (Caryl Churchill, 1938-) は1994年の作品 *The Skriker* (1994) の稽古中に受けたインタビューで、“I have found the theatre a bit boring for a while” (“Tales” 53) と、自身にとって演劇が「退屈」に感じられる時期があったことを打ち明けた上で、その際に自身が興味を持つことができた演劇集団の1つとして“DV8” (“Tales” 53) の名前を挙げている。またロンドンのダンス・カンパニーであるセカンド・ストライド (Second Stride, 1982-1997) との共同制作作品 *The Lives of the Great Prisoners* (1991) の序文では、自身が共同制作に興味を抱いたきっかけとして、“I saw Trisha Brown talking while she danced, the Pina Bausch shows at Sadler’s Wells in 1982” (“Introduction by Caryl Churchill, 1993” 184) と、現代舞踊家2人の名前を挙げている。

チャーチルが名前を挙げているDV8フィジカル・シアター (DV8, Physical Theatre, 1986-)、トリシャ・ブラウン (Trisha Brown, 1936-2017)、ピナ・バウシュ (Pina Bausch, 1940-2009) といった演劇集団および現代舞踊家はいずれも、1970年代以降にアメリカ・イギリス・ヨーロッパで広がりを見せた実験演劇の大きな流れの中にその位置を見出すことのできる作家達である。1970年代以降、20世紀初頭の美術におけるモダニズム運動や、同時代に台頭したパフォーマンス・アートと呼ばれる新しい表現様式からも影響を受けつつ、西洋近代における戯曲の上演を中心とした演劇の形式を疑問視し、演劇を俳優の身体、舞踊、美術、音楽といった多様な要素が共存する領域横断的な芸術作品として新たに捉え直すことを試みる、実験

的な演出家や演劇集団が欧米の各都市に登場した。これらの演出家や演劇集団による実践は「オルタナティブ・シアター (alternative theatre)」「フィジカル・シアター (physical theatre)」「デヴァイスト・シアター (devised theatre)」「ポストドラマ演劇 (post-dramatic theatre)」等、非常に多岐にわたる用語によって呼ばれ着目されてきたが、パフォーマンス研究者のシャノン・ジャクソン (Shannon Jackson) は2011年にこれらの実践を「パフォーマンス的転回 (performative turn)」(1) の一環として捉えながら、そこにおいて美術と演劇という2つの芸術ジャンルが接近したことに重要性を認め、それぞれのジャンル内での変化にとどまらず、芸術概念が大きな変容を迎えた瞬間として着目している。

チャーチルは1979年には既に、知人であるロンドン在住の舞踊家達との交流を通して、これらの実験的な実践を行うダンス・カンパニーに関心を抱いていたが (“Introduction by Caryl Churchill, 1993” 184)、1986年の *A Mouthful of Birds* (1986) 以降は、実際にそれらのロンドンの現代舞踊家や現代音楽家達との共同制作という形で、自らも領域横断的な実践を手がけるようになっていく。その8年後に発表された *The Skriker* (1994) は共同制作作品ではなく、チャーチルが一人で書いた戯曲であるが、冒頭のインタビューからは、チャーチルの領域横断的な実践への関心が本作の制作中にも継続していたことが分かる。

本稿では、冒頭で紹介したような、「演劇というものに退屈していた」という主旨のチャーチルの発言に着目し、1970年代以降の実験演劇の展開という歴史的な文脈や代表的な作品例を念頭に置きながら、*The Skriker* (1994) を検討する。その際に、戯曲のプロットからは一旦距離を置き、作中に見られるチャーチルによる振付や舞台美術への指示、意味よりもイメージや音声優先の言語の使用といった、1970年代以降の実験演劇と関心を共有する諸要素を検討する。*The Skriker* は、現代のイギリスに暮らす2人の少女 Lily と Josie が、変化 (shapeshifting) を得意とする妖怪 Skriker から逃れる様子を描く、おとぎ話風の作品である。本作に対しては、作中に登場する妖怪をグローバル資本主義の象徴と捉えるマルクス主義的な読み

(Diamond 481) や、人間によって汚染された自然の象徴として捉えるエコクリティシズム的な読み (Rabillard 96) が提示されてきた。本稿ではこれらのテーマ的な読みから離れ、本作に登場する妖怪達や地下世界の様子と、舞踊や美術のような、上演における非言語的な諸要素との関わりに着目する。先に結論を記すと、本稿では、本作に登場する妖怪は、伝統的な演劇から離れた領域横断的な試みに対するチャーチルの関心からなる存在であると考えられる。この仮説を検証するために、本稿では *The Skriker* の妖怪達や地下世界の表現方法に着目することを通して、チャーチルが妖怪というモチーフを用いて、どのように実験的な要素を作品に取り込んでいるかを見ていく。また、それらの実験的な試みの意義を、演劇のモダニズムというキーワードから考える。

1. チャーチルと1970年代以降の実験演劇

チャーチルが1980年代に受けたインタビューからは、チャーチルがこの当時既に、これまで扱ってきた演劇の形式に疑問を覚えていたことが窺える。チャーチルは *Mouthful of Birds* (1986) の稽古中に受けたインタビューでは、“I’d reached a point where I was incredibly bored by most things I went to see . . . It was very exciting to write something which could accommodate movement.” (“Legend” 17) と、最近観劇した作品に対して退屈を覚えるようになったことに触れ、ムーヴメントを取り入れた作品を書いてみたいと考えるようになったと述べている。また1988年のインタビューでは、“I did obviously start to think more visually, and I suppose this has been increasingly true lately, working with Ian Spink on *A Mouthful of Birds*, and becoming fascinated by ways of doing things without words.” (“Common” 4) と、自身が近年作品制作にあたってより視覚的な思考をすることが増えてきたこと、言語を介さずに表現することに対する関心が強まったことを述べている。

チャーチルがこのように、既存の演劇の形式に対する疑問をインタビューで口にし始め、共同制作作品を積極的に手がけるようになった1980

年代は、アメリカ・イギリス・ヨーロッパにおいて、実験演劇に対する国際的な関心が高まりを迎えた時期でもある。1970年代以降、ポーランドのタデウシュ・カントール（Tadeuz Kantor, 1915-1990）やアメリカのロバート・ウィルソン（Robert Wilson, 1941-）、ドイツのハイナー・ミュラー（Heiner Muller, 1929-1995）といった演出家の影響の元に、戯曲の上演を前提とする既存の演劇の形式を問い直し、伝統的な戯曲の形式をしたテキストを用いることなく作品を制作したり、舞踊・音楽・美術・彫刻・建築といった他の芸術ジャンルを複合的に組み合わせたりすることで、戯曲の上演によらない新しい形で演劇作品を作り出すことを試みる、実験的な演出家や演劇集団が登場する。イギリスでも1980年代に入ってから、1983年にテアトル・ド・コンプリシテ（Théâtre de Complicité、のちにコンプリシテ Complicitéに改名、1983-）、1984年にフォースト・エンタテインメント（Forced Entertainment, 1984-）、1986年にDV8フィジカル・シアターが設立されるなど、次々に実験的な試みを手がける演出家・演劇集団が登場し、劇作家中心とされてきたイギリスの演劇文化も大きく塗り替えられることになった。

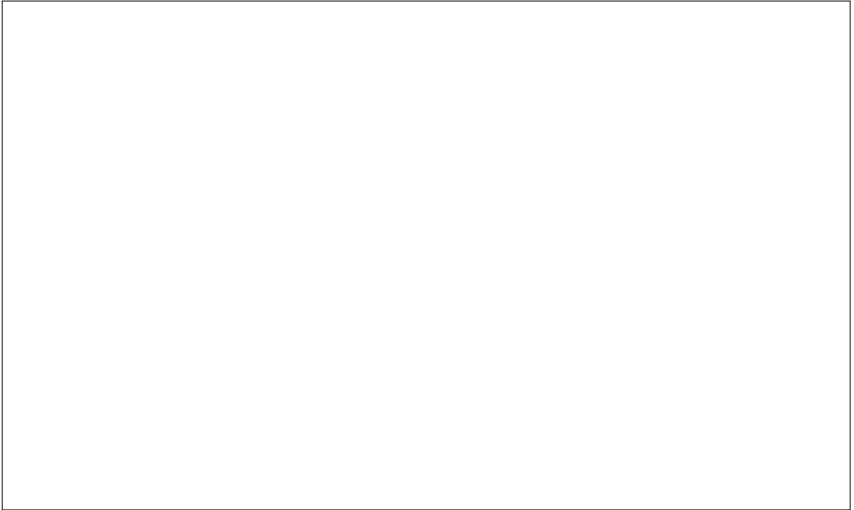


図1 ロバート・ウィルソン『浜辺のアインシュタイン』(1976) 舞台写真

美術批評家ローズリー・ゴールドバーグ (Roselee Goldberg) は、1970年代以降の実験演劇の流れに大きな影響を与えた作品として、ロバート・ウィルソンの1976年の作品『浜辺のアインシュタイン (*Einstein on the Beach*)』を挙げている。1976年にフランスのアヴィニオン演劇祭で初演されたウィルソンの作品は、ベネツィア・ビエンナーレでの公演、イギリスを除くヨーロッパでのツアー公演を経由した後に、ニューヨークのメトロポリタン・オペラ・ハウス (Metropolitan Opera House) で上演され、国際的な注目を集めた。ゴールドバーグはウィルソンの作品を、リビング・シアター (Living Theater, 1947-) やブレッド・アンド・パペット・シアター (Bread and Puppet Theater, 1962-) といった、先行する1960年代以降のアメリカの実験演劇や、フランスのアントナン・アルトー (Antonin Artaud, 1896-1948) やドイツのベルトルト・ブレヒト (Bertolt Brecht, 1898-1956) といった20世紀初頭のヨーロッパの実験演劇に影響を受けているだけでなく、現代音楽家ジョン・ケージ (John Cage, 1912-1992) や現代舞踊家マース・カニンガム (Merce Cunningham, 1919-2009) によるパフォーマンス、ニュー・ダンス (New Dance) と呼ばれる現代舞踊の実践や、現代美術の分野にお

けるパフォーマンス・アートとも関心を共有するような、美術史上も重要な作品と評価している。

ゴールドバーグが着目しているのは、ウィルソンの作品の構成であり、直接的なナラティブ、対話、プロット、登場人物、リアリズム的な舞台設定といった、西洋近代的な戯曲中心の演劇の持つ要素が不在で、代わりに視覚的・聴覚的なイメージを中心に構成されている点である。『浜辺のインシュタイン』は、アルベルト・アインシュタインの功績と、それに対するウィルソンの驚きを軸に構成されているとされているが、戯曲の形式をしたテキストには基づいておらず、自由連想的なイメージの連続による場面の移り変わりによって構成されている。作中のテキストには、ウィルソンが長年一緒に仕事をしてきた自閉症児の少年クリストファー・ノールズの発言の断片が用いられており、登場人物やプロットなどは用意されていない。本作において優先されるのは、言葉よりも視覚的なイメージ、言葉の意味よりもその音声的な響きであり、その中で現代音楽家フィリップ・グラス (Philip Glass, 1937-) の作曲した楽曲や、ウィルソン自身がデザインを手がけた城や法廷、巨大な機関車、工場のようなオブジェ的な舞台美術が「インスタレーション」(内野 227) のように劇場空間に配置されるウィルソンの作品は、多くの批評家の関心を集めた。このように戯曲によることなく、美術や音楽のような非言語的な要素を組み合わせる作品を作り出すウィルソンのような演出家の実践を、批評家のボニー・マランカ (Bonnie Marranca) は「イメージの演劇 (theatres of images)」(Marranca x) と呼んだが、ウィルソンを含むこれらのアメリカの演出家による作品の構成方法は、1970年代以降の実験演劇の代表的な作品として注目されるようになった。

ウィルソンのような演出家に範を取り、イギリスでも実験的な演劇実践が台頭していた1980年代当時の状況を踏まえると、チャーチルが当時ロンドンで観られる演劇に対して「退屈していた」と打ち明けたり、「視覚的な思考をするようになった」、「言葉を介さずに表現する方法を探していた」と自身の模索中の演劇のモデルを言語化しようとしたりする試みからは、チャーチルが当時から1970年代以降の実験演劇の形式的な革新性を理解

し、自身の作品制作の指標として意識していたことが窺える。チャーチルは実際に稽古場に赴き、実演家との積極的な交流を好む劇作家として知られているが¹、これらの同時代の国際的な実験演劇の潮流に対する強い関心の窺える発言を考慮すると、その作品の分析の際には、テキストである戯曲の意味内容と同様に、このような実演的な文脈も重要な意味を帯びてくることが考えられるのである。

2. *The Skriker* (1994) における妖怪達と実験

チャーチルの *The Skriker* (1994) は、現代のイギリスに暮らす2人の少女が、恐ろしい妖怪 Skriker から逃亡する様子を描いた、おとぎ話風の物語を持つ長編劇である。標題となっている Skriker とは、死の前兆とされる黒い犬の姿をした妖怪の名前であるが、チャーチルの戯曲では、太古の時代からイギリスに生きている変身能力を持つ妖怪 (shapeshifter) という独自の設定が与えられている。少女 Lily は精神病院に収容されている友人 Josie の見舞いで病室を訪れるが、そこでみずぼらしいカーディガンを着た50歳ほどの女性と遭遇する。しかしその女性は、自在に自分の姿を変えることができる妖怪 Skriker であった。自分につきまとう Skriker をうとましく思った Josie が、自分の代わりに Lily を連れて行ってほしいと願いをかけてしまったために、Skriker は Lily に執着を示し、地元を離れてロンドンに向かう Lily と Josie を追いかける。やがて Lily が妊娠していると知った Skriker は、Lily の赤ん坊を狙い、浮浪者の女性、バーで出会うアメリカ人の旅行者、ソファー、クリスマスツリーのてっぺんに飾られているピンク色の服を着た妖精、子供、Lily と Josie に言い寄る男性達というように変身を繰り返しながら、Lily と Josie に執拗につきまとう。Lily は子供を産むが、自分の娘を殺害して精神に異常をきたしていた Josie はそれを見て再び狂気に襲われ、Lily は自分の手で赤ん坊を育てることに限界を感じ疲弊していく。2人は結局 Skriker の手中に落ち、地下世界から永遠に帰ることができなくなってしまふ。

なぜLily達がSkrikerへの抵抗を止めてしまうのかという具体的な理由は作中では明らかにされないが、妊娠したLilyがJosieと共に郊外からロンドンに逃れるものの、そこで子育てをすることを断念し、Skrikerによって地下世界に囚われてしまうという結末は、シングルマザーという社会的弱者に対するチャーチルの問題意識の現れとして注目され、1980年代以降のグローバリゼーションの拡大や新自由主義の趨勢といった歴史的な文脈との関わりの中で分析されてきた。しかし、この意表を突くプロットと同様に興味深いのは、*The Skriker*が、チャーチルが単独で執筆した作品でありながら、同時期に手がけていた共同制作作品と同様に、舞踊・美術・音楽といった他の芸術ジャンルに属する要素を組み込むことが積極的に試みられている点である。チャーチル自身も戯曲集の序文で、本作が“*I'd never have written *The Skriker* that way if I hadn't already worked on other shows with dancers and singers,*” “*It brought together what had been for me two separate strands of work, plays I worked alone and dance/music theatre pieces.*” (Introduction viii) と、本作が1980年代以降の共同制作の試みの延長線上にあり、ダンスや音楽作品に携わった経験が着想に重要な役割を果たしたことを説明している。チャーチル自身がここでも述べている通り、チャーチルは1980年代以降、*Fugue* (1988) ではテレビ放送用のダンス作品、*The Great Lives of the Poisoners* (1991) ではオペラ風の作品の制作など複数の共同制作作品に携わってきたが、それらの領域横断的な試みと本作の連続性に着目するとき、本作の置かれたもう1つの重要な歴史的な文脈として、1970年代以降の実験演劇の展開という同時代の潮流が浮かび上がるのである。

チャーチルの領域横断的な実験への関心をよく表し、かつ*The Skriker*の最も特徴的な点の1つとなっているのは、*The Skriker*が2つの異質な世界を往復する構造となっている点である。1つはLilyとJosieが暮らす現代のロンドン、もう1つは妖怪達の暮らす地下世界 (underworld) である。リビー・ワース (Libby Worth) が指摘するように、チャーチルはいささか図式的なまでに、2つの世界を大きく異なるものとして描いている (81)。

チャーチルは人間の暮らす世界であるロンドンを言語の領域、妖怪達の住む地下世界を非言語の領域に分けているのである。チャーチルは台詞を話す役柄を Lily と Josie、Skriker に絞り、妖怪達は全てダンサーに演じさせている (Introduction viii)。また妖怪達の住む地下世界で交わされる台詞はオペラのリブレットの形式にしたことを書いている (Introduction viii)。人間の世界に属する Lily と Josie は台詞を話し、妖怪達はダンスと歌によって、そして人間と妖怪の姿を変身によって使い分けることができる特異な存在 Skriker は、台詞と身振りの2つの表現方法を併せ持つことによって、2つの世界を行き来することができる存在であることが示されるのである。²

これらの非言語的な要素の用法は一見、ワースの指摘するように、戯曲の中で描かれるロンドンと妖怪達の地下世界という2つの世界の差異を、観客に直感的に理解させるための、説明的なもののようにも見える。しかし *The Skriker* における地下世界や妖怪達の様相を詳しく見ていくと、これらの妖怪達に紐づけられた非言語的な要素は、そのような戯曲の設定に対する従属的な要素であることにとどまらず、舞踊や美術それ自体として舞台上に存在し空間を構成することもできるような、自律的な性格を帯びたものとしても構想されていることが分かる。

The Skriker は、先にも述べたように、ロンドンという現実世界と地下世界の2つの世界を行き来する構造となっているが、チャーチルはこの内の現実世界の構成員である Lily と Josie を舞台俳優に演じさせ、地下世界に属する妖怪達を全てダンサーに演じさせている。ダンサー達はロンドンの現代舞踊カンパニー Second Stride のダンサー達で、その芸術監督であり、マース・カニングムのワークショップにも参加した経験のある振付家のイアン・スピंक (Ian Spink) がムーヴメントを担当している。

チャーチルがスピंकと共に考案し、ダンサー達に演じさせた妖怪には、ジョニー・スクエアフット (Johnny Squarefoot)、ケルピー (Kelpie)、ヤレリー・ブラウン (Yallerybrown)、グリーン・レディ (Green Lady)、ボガード (Bogle)、スプリガン (Spriggan)、ブラウニー (Brownie)、ブラッディボーン (Rawheadandbloodybones)、ブラック・ドッグ (Black Dog)、ネリー・

ロングアーム (Nellie Longarms)、ジェニー・グリーンティース (Jennie Greenteeth)、ブラック・アニス (Black Annis)、スランピン (Thruppings) など、ブリテン島全域のフォークロアに登場する伝統的な妖怪が多数含まれている。しかしその中で目を引くのは、布とバケツを持った男 (Man with Cloth and Bucket) や、望遠鏡を持った少女 (Girl with Telescope) など、それらの伝承上の妖怪を記号的に表象するのではなく、ある一定の特徴的なムーヴメントを反復する役割である。白い布と水の入ったバケツを持って舞台上を歩き回り、布とバケツをその場に置いては、より満足の行く場所を求めて、布とバケツを持ち上げるという動作を繰り返す男のムーヴメント (252) や、ひたすら望遠鏡を覗き込み続けるという少女の動作 (253) は、アラン・カプロー (Allan Kaprow, 1927-2006) のハプニングを思わせるような、日常生活の動作を抽出・反復したムーヴメントとなっている。またブラウニーのようなフォークロアに登場する伝統的な妖怪に割り振られたムーヴメントも、箒で掃く動作を繰り返す (253) というような、それらの妖怪の記号的な特徴を表現すると同時に、日常的な動作の延長でもあるムーヴメントとなっている。これらの妖怪達のムーヴメントは、イギリス全域のフォークロアに登場する妖怪を記号的に表象するだけでなく、日常的な動作から考案されたムーヴメントをダンサーの身体を通して舞台上に現前させ、空間を構成する役目も果たしている。

また *The Skriker* では、Skrikerをはじめとする妖怪達がさまざまな魔法の力を使って Lily と Josie を惑わす様子が何度も繰り返し描かれるが、チャールはこれらの妖怪達の持つ非現実的な力を、舞台美術や小道具を用いながら、印象的なイメージを通して提示することを試みている。例えば、妖怪 Skriker は自分の気に入った相手の願いを叶える力を持っていることが描かれるが、浮浪者の女性に扮した Skriker に Lily が小銭をやり、Skriker が望むままに抱きしめてキスをしてやると、Skriker は Lily の心の優しさを称え、Lily が一言話すごとに Lily の口からポンド貨幣がこぼれ落ちてくるという魔法をかける (255)。対照的に、Josie が同じ浮浪者の姿をした Skriker を邪険に扱うと、Skriker はその腹いせに、Josie が話すごとに口から蛙が何匹も

わき出してくるという魔法をかける (260)。いずれも貨幣と蛙という昔話の記号的なモチーフであるが、少女達の言葉が突如貨幣や蛙に変わり、口から次々にこぼれ落ちてくるというイメージは、妖怪というSkrikerの造形を特徴づけると同時に、視覚に訴える表現でもある。

*The Skriker*のニューヨーク初演時 (1996) の舞台美術を担当した舞台美術家マリナ・ドラギッチ (Marina Draghici) は2017年に、同公演の舞台写真の一部を自身のウェブサイトで公開しており、これらの舞台写真によると、本公演ではチャーチルの演出指示がかなり視覚的に再現され、絵画的な舞台空間が構成されていたことが分かる。³ 例えばLilyとJosieがロンドンの部屋の中でソファーに姿を変えたSkrikerに襲われた後に、場面がロンドンの公園へと移る箇所では、“There is a row of small houses. The SPRRIGAN and RAWHEADAND BLOODYBONES tower over them.” (263) というように、スプリガン (Spriggan) とブラッディボーン (Rawheadandbloodybones) という妖怪が、おそらくロンドンの街の家屋の屋根を飛び移るような演出が指示されている。ドラギッチのサイトで公開されている、この場面の再現と思われる舞台写真では、中に電球を仕込んだ小さな家屋の模型が俳優の足下に並べられているだけでなく、妖怪を演じる俳優の頭上近くには雲を模した綿状のオブジェが吊り下げられるなどして、ロンドンの街を妖怪達が跋扈する様子をより視覚的に再現することが目指されていたことが分かる (図2)。また作品の中盤には、Lilyの脱ぎ捨てた靴と全く同じ形の巨大な靴が現れ、その周りで踊っていた妖怪達はその靴によじ登るといった印象的な場面が差し挟まれているが、この巨大な靴は、ドラギッチの舞台写真では俳優の背丈よりもはるかに大きなパネルによって再現されており、Lily達が人間世界の論理を逸脱した妖怪達の世界に迷い込んでいく様子を視覚的に表現すると同時に、戯曲の中で語られる文脈から離れ、ドラギッチの手による舞台美術をオブジェ的に配置するものともなっている (図3)。



図2 *The Skriker* ニューヨーク初演（1996）舞台写真①

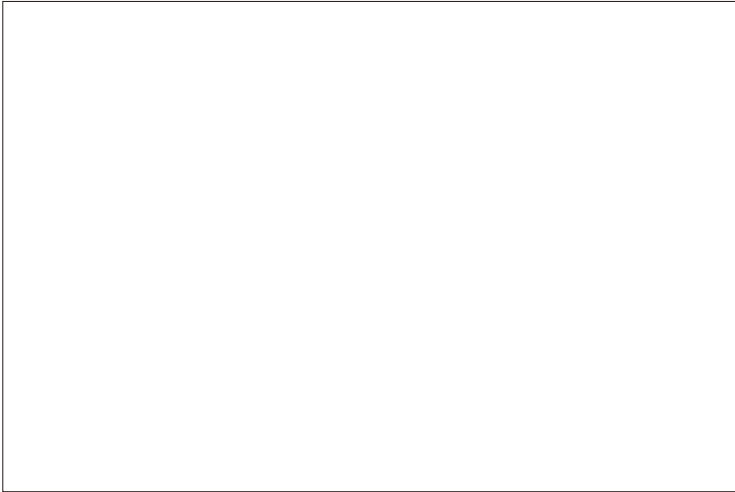


図3 *The Skriker* ニューヨーク初演（1996）舞台写真②

さらに、*Skriker*にそそのかされたJosieが訪れる地下世界は、妖怪達のソングや舞踊だけでなく、妖怪達が身にまとう衣装や、口にするワインやケーキなどの小道具などを用いることによって、ロンドンとは異質な法則に支配された世界であることが表現されている。この場面では妖怪達が不気味

なソングを歌いながら、宴に興じているところが演じられるが、その宴の異質さは衣装と小道具への指示書きによって表現されている。宴はまるで宮殿で催されているような豪華さで、妖怪達は美しく着飾っているように見えるが、身につけている衣装がよく見るとぼろ切れであったり、爪の生えた手や、醜い顔つきをしたりしていることによって、この宴が妖怪達の“glamour” (268) によって生み出されたものにすぎないことが示唆される。この場面ではSkrikerは妖精の女王の姿で登場するが、よく見るとその姿は“lapses” (269) だらけであるとされている。また妖怪達がむさぼり食っている机上の御馳走は、よく見ると枯れ枝や枯れ葉、昆虫でできているとされているが、JosieはSkrikerの勧めた赤ワインを飲み、目の前に山盛りになっている食事を、ケーキと枯れ枝の区別もつかないままに口に運んでしまい、Josieが妖怪達に魔法にかけられてしまったことが観客に示される(270)(図4)。これらの妖怪達の魔法は、実際に舞台の上で再現する際には、舞台美術家の手腕などを要求し、俳優の演技よりも舞台美術や衣装、小道具といった非言語的な要素が前景化する場面を作品に提供しているともいえる。

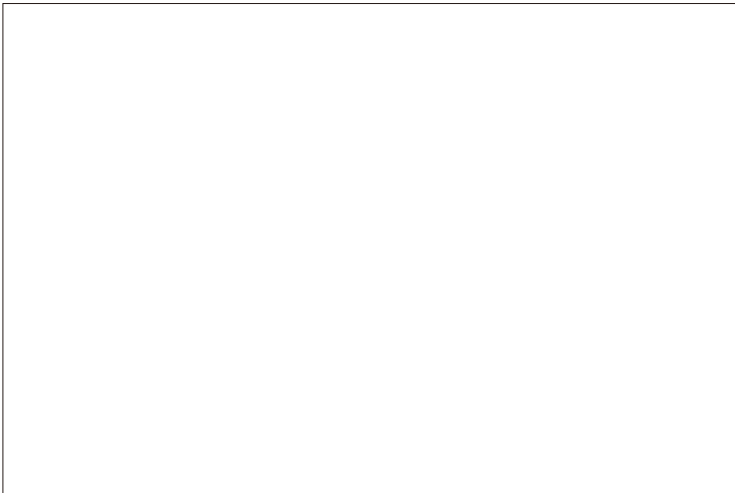


図4 *The Skriker* ニューヨーク初演 (1996) 舞台写真③

このように、妖怪達の姿や、妖怪達の暮らす地下世界が、舞踊や美術といった非言語的な要素によって表現されるだけでなく、本作でSkrikerが語るモノローグは、言葉によって書かれているものにも関わらず、言葉の持つイメージや響きが意味に優先するものとして書かれている。ロバート・ウィルソンは『浜辺のアインシュタイン』で、自閉症児の言語の運用にシュルレアリストの自由連想との連関を発見して作品で用いているが、本作でSkrikerが操る言語も、支離滅裂な言葉遊びに終始しており、伝統的な戯曲におけるモノローグのように、話者の心理を開示するような機能は持たない。Skrikerは人間に姿を変える力を持っているため、オペラ風のリブレットの中でしか言語を発せない妖怪達と違い、作中でLilyやJosieと同じく人間の言語を話す自由を与えられているが、その台詞は言語を十全に制御できているとは言い難い形で書かれている。例えばLilyとJosieを追う中で、Skrikerは次のようなモノローグを語る：

SKRIKER. So the Skriker sought fame and fortune telling, celebrity knockout drops, TV stardomination, chat showdown and market farces, see if I carefree, and completely forgetmenot Lily and Josie. Lovely and Juicy, silly and cosy, lived in peaces and quite, Jerky still mad as a hitter and Lively soon gave happy birth to a baby a booby a babbly byebye booboo boohoo hooooooo. What a blossom bless 'em. Dear little mighty. (275)

前の場面でアメリカ人の女性旅行客に姿を変え、Lilyにテレビの存在を教えてもらったSkrikerは、嬉々として“fame,” “celebrity,” “TV star”といったテレビを連想させる単語を口にして戯れるが、前半の文の意味は明瞭ではなく、セレブリティ睡眠薬 (celebrity knockout drops) という造語はどこか不穏な雰囲気も連想させる。続く“TV stardomination”はstardomとdominationを合わせた造語であり、“chat showdown”や“market farces”も、それぞれchat showとmarket forceというテレビを思わせる熟語のもじりであ

るが、いずれも変質させられている。やがてSkrikerの関心はLilyとJosieに移って行き、LilyのLとJosieのJで頭韻を踏みながら、“Lovely and Juicy”や、“Jerky still mad as a hitter,” “Lively soon gave happy birth to a baby”と続ける。また後者の言葉遊びの組み合わせは、意味的にもそれぞれ精神的に不安定なJosieと妊娠中のLilyを揶揄する内容となっているが、その後にはbabyという単語の破擦音から連想された“booby,” “babbly,” “byebye”といった単語が脈絡なく続き、最後には“booboo,” “boohoo,” “hoooooo.”と言葉にならないダダイスト的な音声に変わっていく。これらの言葉は太古から生き続け、傷ついているとされる(243) Skrikerの崩壊しつつある自我を表現しているだけでなく、連想や音楽的な響きで空間を満たすことによって、舞台上の空間を構成することに貢献している。

チャーチルは*The Skriker*において、地下世界や妖怪達を非言語的な領域に属するものとして位置づけ、人間の世界と地下世界の差異を図式的に示しているが、それらのムーヴメントや舞台美術、実験的なモノローグといった要素は、戯曲において描かれたキャラクターを記号的に表象するための従属的な要素にはとどまらず、それ自体として舞台空間を構成することができる自律性を持つ要素として構想されている。またドラギッチが公開した舞台写真からは、*The Skriker*のニューヨーク初演では、舞台美術や衣装、小道具が、ドラギッチという美術家個人の作品としての存在感も保ちながら、オブジェとして空間を構成するような形で製作されていたことが分かった。このように、*The Skriker*における地下世界や妖怪達は、フォークロアに登場する記号的なキャラクターであるのみならず、舞踊・音楽・舞台美術といったさまざまな芸術実践が舞台上に共存するための結節点としての役割をも果たしている。*The Skriker*の妖怪達は、ダンサーとして、巨大なオブジェの一部として、またパフォーマンス・ポエトリーの朗読者として、芸術の諸領域を自在に横断しながら、近代的な戯曲の上演とは異なる形で舞台空間を構成する役割を担っているのである。

3. 実験と演劇のモダニズム

*The Routledge Companion to Theatre and Performance*を編纂したポール・アラン (Paul Allain) とジェン・ハーヴィ (Jen Harvie) は、ロバート・ウィルソンの『浜辺のアインシュタイン』を1970年代以降の実験演劇の重要な転換点とみなす上で、ウィルソンの作品の最も重要な点は、作品の独特な構成方法だけではなく、1960年代までのアメリカの実験演劇には見られなかった観客との関係性にあると指摘している。例えば1960年代の実験演劇を代表するアメリカの演出家であるリチャード・シェクナー (Richard Schechner, 1934-) の主宰する演劇集団パフォーマンス・グループ (Performance Group, 1967-1980) が、言語的にであれ社会的にであれ観客と交流する方法を変えることを目指していたのに対し、ウィルソンは観客に直接語りかけることをせず、観客の知覚や聴覚に変容をもたらすことを目的としていたとアランとハーヴィは指摘している (115)。ウィルソンは自分の作品を劇場で鑑賞する際に、美術館に来るように来て、美術作品を鑑賞するように眺めてほしいと語っているが (Shyer xv)、ウィルソンの試みた実験は、表面的に従来の演劇とは全く異なる構成方法を提示したということだけではなく、舞台と美術館、演劇と美術作品を併置することによって、作品と鑑賞者との関係性までも含めた、演劇という美学的なジャンル自体の問い直しをも促すものであったといえる。

内野儀は『メロドラマからパフォーマンスへ』(2001)において、ウィルソンを含む1960年代以降のアメリカの実験演劇に同様に着目し、そこで多くの演出家が戯曲の上演という概念を放棄したことからは、演劇が、これまでのように文学との同一化を志向するのではなく、美術との同一化を志向する形で、方向転換を図ったと言えるのではないかと指摘する (11)。その上で内野は、これらの実験演劇の登場により、アメリカ演劇は演劇そのものに対する「方法論的・ジャンル論的・形式的思考」(11) といった、モダニスト的な問いを自らに対して行う段階へと至ったのではないかと提唱する。アランとハーヴィの示唆と、内野の指摘とを重ね合わせると、ウィ

ルソンが代表するような1970年代以降の実験演劇は、内野の言葉を借りれば「演劇の前衛主義というモダニズム運動」(12)とも呼べるような、演劇史の内部における変化にとどまらない画期的な転換点を示す作品群であるといえる。

これまで見てきたように、チャーチルはこの1970年代以降の実験演劇の興隆と同調するように、領域横断的な実践に関心を示し、またそれにとどまらず自身の作品 *The Skriker* (1994) では実際にそのような作品を提示した。そのように、1970年代以降の実験演劇の展開という歴史的な文脈とその重要性に目を配りながら *The Skriker* を読むとき、そこに登場する妖怪達や地下世界にもまた、近代的な演劇の概念にとらわれず、新たな形で舞台空間を構成することへのチャーチルの意欲を見ることができるといえる。そう考えたときに、この1990年代の作品を再訪する際に重要になるのは、自在に姿を変える妖怪が主役となる謎めいたおとぎ話風のプロットだけではなく、チャーチル自身が抱く演劇というものの像が、時代とともに変容する過程でもあるのである。

図版一覧

- 図1 Wilson, Robert. *Einstein on the Beach*. 1976. Opéra Comique, Paris. “Einstein on the Beach,” by Robert Wilson, *Robert Wilson*.
www.robertwilson.com/einstein-on-the-beach/. Accessed 11 December 2020.
- 図2 Dragichi, Marina. *The Skriker*. 1996. The Joseph Papp Public Theater, New York. “The Skriker,” by Marina Dragichi, *Marina Dragichi*, 2017,
marinadraghici.com/filter/er/The-Skriker. Accessed 11 December 2020.
- 図3 Ibid.
- 図4 Ibid.

註

1. チャーチルは2018年に80歳の誕生日を迎えたが、2019年にロンドンのロイヤル・コート劇場で上演された新作 *Glass. Kill. Bluebeard. Imp.* (2019) の稽古場にも姿を見せていたことを、Podcast 番組 *The Lockdown Plays* (2020) で出演俳優の Tom Mothersdale が語っている (Mothersdale, et al.)。
2. ロンドンと地下世界の両方を行き来する *Skriker* は、初演では、キャサリン・ハンター (Kathryn Hunter) が演じた。ハンターは1980年代に設立されたイギリスを代表する実験演劇集団の1つである *コンプリシテ (Complicité)* のメンバーであり、身体的な表現を得意とする女性俳優である。
3. *The Skriker* (1994) のロンドン初演は舞台美術家アニー・スマート (Annie Smart) が務め、舞台装置は白い箱型の持ち運び可能なユニットを用いたミニマルなデザインとなり、妖怪の衣装も具体性のない灰色の衣装などで構成されていた。ドラギッチはチャーチルの1990年の作品 *Mad Forest* (1990) のニューヨーク初演でも舞台美術家を務めているが、舞台美術の存在感が評価されている (Rich)。

引用文献

- Allain, Paul and Jen Harvie. *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. 2nd ed. Routledge, 2014.
- Churchill, Caryl. "Legend of a Woman Possessed." Interview by John Vidal. *The Guardian*, 21 Nov. 1986. p. 17.
- . "The Common Imagination and the Individual Voice." Interview by Geraldine Cousin. *New Theatre Quarterly*, vol. 4, no. 13, Feb. 1988. p. 3-16.
- . "Tales of the Unexpected." Interview by Claire Armitstead. *The Guardian*, 12 Jan. 1994, p. 53.
- . Introduction. *Plays: Three*, Nick Hern Books, 1998, pp. vii-viii.
- . "Introduction by Caryl Churchill, 1993." *Plays: Three*, Nick Hern Books, 1998, pp. 184-185.
- Diamond, Elin. "Caryl Churchill: Feeling Global." *A Companion to Modern British and Irish Drama 1880-2005*, edited by Mary Luckhurst, Blackwell, 2006, pp. 476-87.
- Dragichi, Marina. *The Skriker*. 1996. The Joseph Papp Public Theater, New York. "The Skriker," by Marina Dragichi, *Marina Dragichi*, 2017, marinadraghici.com/filter/er/The-Skriker. Accessed 11 Dec. 2020.

- Jackson, Shannon. *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*. Routledge, 2011.
- Marranca, Bonnie, ed. *Theatre of Images*. 1977. John Hopkins UP, 1996.
- Mothersdale, Tom, et al. “Episode 5 - Air - Caryl Churchill.” *The Lockdown Plays*. 12 May 2020. shows.acast.com/thelockdownplays/episodes/episode-5-air-caryl-churchill. Accessed 9 Feb. 2021.
- Parry, Jann. Review of *The Skriker*. *Daily Telegraph*, Jan. 30, 1994. Reprinted in *Theatre Record*, vol. 14, no.2, 15-28 Jan. 1994. p. 94.
- Rabillard, Sheila. “On Churchill’s Ecological Drama: Right to Poison the Wasps?” *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*, edited by Elaine Aston and Elin Diamond, Cambridge UP, 2009, pp. 88–104.
- Rich, Frank. “After Ceausescu, Another Kind of Terror.” *The New York Times*, 5 Dec. 1991. www.nytimes.com/1991/12/05/theater/review-theater-after-ceausescu-another-kind-of-terror.html. Accessed 9 Feb. 2021.
- Shyer, Laurence. *Robert Wilson and His Collaborators*. Theatre Communications Group, 1989.
- Spencer, Charles. Review of *The Skriker*. *Daily Telegraph*, 31 Jan. 1994. Reprinted in *Theatre Record*, vol. 14, no.2, 15-28 Jan. 1994. p. 96.
- Wilson, Robert. *Einstein on the Beach*. 1976. Opéra Comique, Paris. “Einstein on the Beach,” by Robert Wilson, *Robert Wilson*. www.robertwilson.com/einstein-on-the-beach/. Accessed 11 Dec. 2020.
- Worth, Libby. “On Text and Dance.” *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*, edited by Elaine Aston and Elin Diamond, Cambridge UP, 2009, pp. 71-87.
- ローズリー・ゴールドバーグ『パフォーマンス——未来派から現在まで』中原佑介訳、リプロポート、1982年。
- 内野儀『メロドラマからパフォーマンスへ——20世紀アメリカ演劇論』東京大学出版会、2001年。