慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	ガートルード・スタインと戦後のニューヨーク前衛演劇 (I) : 先駆リヴィング・シアター
Sub Title	Gertrude Stein and the post war New York avant-garde theater (1) : The Living Theater, the forerunner
Author	楠原, 偕子(Kusuhara, Tomoko)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1998
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.75, (1998. 12) ,p.277(104)- 293(88)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	山本晶教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00750001-0293

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ガートルード・スタインと戦後のニューヨーク前衛演劇（Ⅰ）
——先駆リヴィング・シアター——

楠原　偕子

1）スタインの舞台作品の斬新性

ガートルード・スタイン（Gertrude Stein, 1874-1946）の作品の中で，いわゆるオペラ（opera）あるいは劇（play）に属するものは，76編にのぼり，それらは *Geography and Plays*（1922），*Operas and Plays*（1932），*The Gertrude Stein First Reader & Three Plays*（1946），そして死後にまとめて出版された *Last Operas and Plays*（1949）にほぼ収められている。周知のようにほんの数ページにもならない劇が多いのだが，それでも独立した劇作家と言えるだけの作品を書いているわけだ。ただ，はじめて劇と銘打った作品，1913年の『起こったこと』（*What Happened*）は，いわゆる「読むドラマ」も含めた当時の劇という概念にはほど遠く，彼女が普通の意味での「劇」を書くことに興味があったとは言えない。しかも，これ以前からすでに，イプセンほか小劇場の真面目な劇も含め伝統的な劇など彼女の興味の範疇になく，演劇人のサークルとも関係を持たず，劇場にも出かけることすら，たまにオペラを見る以外めったになかったという。この作品を書いた直接の契機は，しばしば引用されるように，あるパーティに出席した後，ざわめく光景を思い返し人々の間で起こっていたことを描いて「劇」としたという[1]。その後もかなりの劇やオペラを書くようになるものの，ほとんどの作品は舞台にのせることなど始めから念頭になかった。それでも彼女はそれらが劇であることは確信しており，誰かが「見る」ことができるものであるという理由で舞台作品であると考えてい

たのである[2]。

〈繰り返しで成る文体〉

もちろん，ここで使用される彼女の独自の文体については，舞台作品のみの特徴ではない。そもそも彼女は，二〇世紀の人間をとりまく状況が，もはや前世紀の人間が見たように世界を見ることをできなくさせていると，繰り返し強調していた。当然，今，見るがまま，感じるがままに，世界を表現しようとすれば，その方法は変わるはずだと明確に認識しており，その意味でいわゆる「意識の流れ」を言語で捕えようとしていたほかの文学者たち同様に，一元的には捕えきれない個々の真実をどう表現するか苦闘している。ついに映画というものとの出会いが一つの解決になったと述べているが[3]，繰り返しが重なって次第にイメージの推移していく文体は，フイルムの連続するコマからヒントを得た表現だったっと推察できる。たとえば，『起こったこと』と同じ作品集の中で発表された『コンスタンス・フレッチャーの肖像』(*Portrait of Constance Fletcher*) を見てみよう。これには，作者の繰り返しパターンが複雑化していく推移が見られると指摘されているが，固定した主人公への単一の視点のもとで繰り返される単純な文章ではじまり，語りが導入されたり作者の目が移動したりして視点が重層するところで繰り返されるパターンへと，文体が変わっていく。まず冒頭はこのように始まる。

When she was quite a young one she knew she had been in a family living and that that family living was one that any one could be one not have been having if they were to be one being one not thinking about being one having been having family living. She was one then when she was a young one thinking about having, about having been having family living. She was one thinking about this thinking, she was one feeling thinking about this thing, she was one feeling being one who could completely have feeling in thinking about being one

who had had, who was having family living.[4]

"family living"の中の個人にまず焦点が合わされていき，すぐにその個人の"think"と"feel"が作中のキーワードとなってイメージが連ねられていく。が，作品の半ば辺りから視点が時間と複数形の単語の中で広がってくる。作品の最後はこのように終わる。

…There where the time is not cruel is the place where the time is what is filing the half and the whole and no passage that has that intention can be intended when that which is solid is not building every house. All houses are open that is to say a door and a window and a table and the waiter make the shadow smaller and the shadow which is larger is not flickering.[5]

「肖像」の場合ショットやアングルは変わっても焦点は一つだが，これが「劇」になると，対象がある一人物に絞られないで，複数の人の絡み，あるいは人と他者との関係に視点が向けられ，その関係と時間とスペースの軸が交差する風景の全体像が，ちかちかするイメージとなって切り取られてくる。繰り返しは，文章パターンのそれが少なくなって，むしろ単語の連鎖によるものが多くなり，同一空間のあちこちに飛びながら，同じ風景の中で繰り拡げられるというかたちで世界が提示される。T. S. エリオットのプルーフロック氏の見る世界に近似してくるわけだ。5ページぐらいの小品だが，5幕劇と銘打たれた『起こったこと』の冒頭はそのように始まる。

(One.)
Loud and no cataract. Not any nuisance is depressing.
(Five.)
A single sum four and five together and one, not any sun a clear

night and an exchange.

Silence is in blessing and chasing and coincidences being ripe. A simple melancholy clearly precious and one surface and surrounded and mixed strangely. A vegetable window and clearly most clearly an exchange in parts and complete.(6)

ところが，最後は飛び散ったイメージが一つに収斂され，景色となって写真の中に固定された過去となる。短い5幕はそのように劇を閉じるのだ。

(Two.)

A regret a single regret makes a door way. What is a door way, a door way is a photograph.

What is a photograph a photograph is a sight and a sight is always a sight of something. Very likely there is a photograph that gives color if there is then there is that color that does not change any more than it did when there was much more use for photography.(7)

このような初期のスタインの短い劇作品群の一行一行，あるいは一節一節を分析して，言葉の意味を解釈しようとすることは無駄であろう。そのようには書かれていない。もちろん作品全体がイメージでメッセージを発信しているのではあるが，少なくとも主題や作者の表現意図などを言葉で解釈することは従来からなされていない。ただ，分節言語での説明にかえて，声を出して読むのみでも，イメージが立体化されてくることは感得できる。舞台化に関して，このようなイメージのみの作品に音楽と身体のムーヴメントを取り入れ効果をあげた60年代のジャドソン詩人劇場の最初に取り上げた（1963）作品も，この『起こったこと』であった。

〈物語性の排除〉

個人としての人間に関心のあったスタインは，それぞれの人間（each

one）を従来のような「物語」の枠で規定できない内面の特性に興味を持ち，それに焦点を当てて多くの肖像を描いた。そして個々の人間（each one）を特定の人間（that one）にしているものは何かと考え，「物語」を語らないで表現しようとしている。とくに個々は物語りを持ちながら，それを大勢の中では語らない個々の存在の関係に興味を抱いたとき，必然的に劇として描くことに帰結していった。それは，大勢の人々がいて彼らに起こったことを語るのでなく，起こったことのエッセンスを表現する方向に向かったと述べている。（作品以外の引用でも文体が独特なため，原文のまま記す。）

> I came to think that since each one is that one and that there are a number of them each one being that one, the only way to express this thing each one being that one and there being a number of them knowing each other was in a play. … And the idea in What Happened, A Play was to express this without telling what happened, in short to make a play the essence of what happened.(8)

> …in my portraits I had tried to tell what each one is without telling stories and now in my early plays I tried to tell what happened without telling stories so that the essence of what happened would be like the essence of the portraits, what made what happened be what it was.(9)

その特徴を改めて要約すると，第一にドラマの側から考えると，ギリシア以来の西洋演劇の根幹にあるアクションとキャラクターをまったく無視したこと，第二に，ではドラマを離れて何が重視されたかというと，意味よりも響きと単語の喚起する感性，つまり，反復されながらうねる言葉のイメージ，そして言葉によって紡ぎ出されるタブローの展開，とでも言えようか。ここでは物語が後退し，一貫した行動を完結する人物は登場せ

ず，音としての言葉と，単語の重なりが結ぶ視覚のイメージとフィジカルなムーヴメントが綴られていく。

このような作品が上演されるようになり，それもジャンル間の壁が崩れ，イメージの演劇と呼ばれる舞台が現れている今日の芸術状況のコンテクストで，彼女の作品は当然のように受け入れられるようになっている。しかし，少なくとも戦前の演劇状況の中で，彼女の作品はあまりにも過激に時代を先取りしていた。しかしそのみずみずしさは，今日にいたるまで，彼女が世界を見たままに綴ったという言葉の中で色あせていない。

たしかに，彼女が生活をしていた当時のパリは，いわゆる今世紀のアヴァンギャルド芸術が新鮮な旋風を伴って台頭し始めていた。ストラヴィンスキーの『春の祭典』が人々を興奮させたのも1913年であったし，スタイン自身が親交の深かったピカソやブラックによるキュービズム運動の影響は絶大なものがあった。ある意味で彼女の作家としての活動内容は，このような他のジャンルの影響に負うところが大きい。というよりも，他のジャンルとのつきあいが大きいゆえに，従来の文学に閉じこもることもなく，より切実に時代を縦断する芸術の表現を言葉の問題に置き換えて考えることができた。そのうえで伝統的な演劇界との関わりもなく上演自体も考慮にないため，ジャンルの壁から自由であり得た。結果的に時代の表現にひたすらアプローチすることに向けられた作品が，斬新な作風を持つことができたのではないか。画家などの仕事に触れた著作や講演などには，随所にそういう彼女の意欲が見られる。もちろん今世紀初頭の一女性として驚嘆に値する彼女自身の柔軟な解放された精神，そしてパリにおける大胆な生き方，包容力，洞察力，こういう要素がそれを可能にしたことは言うまでもない。

以上のような次第で彼女自身の劇作品は，友人のヴァージル・トムソン(Virgil Thomson, 1896-1989) 作曲・演出になるオペラ『三幕の四聖人』(*Four Saints in Three Acts*) が1934年以降プロの手で上演されてきたのと（初演は黒人歌手たちにより宗教音楽のような荘重な旋律が生かされた)，ロンドンでバレー版『結婚式のブーケ』(*A Wedding Bouquet*) が

37，41年に，そして1946年の彼女の他界する直前に戦争体験にもとづくと言われる比較的オーソドックスな『とても若い男のために，ハイはあるんだ』（*Yes Is for a Very Young Man*）が上演されたこと，死後発表された最後の作品『われら全ての母』（*The Mother Of Us All,* 1945-46）が実在の女性参政権運動指導者スーザン・B・アンソニー（Susan B. Anthony, 1820-1906）を描き，その物語性と主題ゆえ舞台化されたことを除くと，おびただしい他の作品群は戦後しばらく経るまで上演されることはなかったし，上演するものとも世間からも考えられていなかった。

今世紀初頭に演劇の世界でも，未来派や立体派など新しい動向による実験がなかったわけではない。ただ，既成の意味伝達言語や役者の肉体というメディア観が強力で，抽象化や超現実化の時代のアヴァンギャルド運動に演劇は遅れをとった。ドラマ性を守った表現主義の後，シュールレアリスムの運動やバウハウスの運動が始まったのだが，そのときには，すぐにナチの台頭が続き，戦前のアヴァンギャルド運動の芽はつぶされた。スタインが演劇界から孤立していたという理由のみでなく，そのドラマ（物語）のない斬新な音と視覚のイメージが全てという作品が無視されていたのも，当然といえば当然だった。

2）新しい芽生え——リヴィング・シアター

ところで，戦前のアヴァンギャルド運動に直結するような動向は，ヨーロッパのようには破壊しつくされることのなかったニューヨークで，早々と1950年代以後に見られるようになる。カプラウなどのハプニング，ケージの音楽，ポップ・アートなどもその系統で論じられる。とくに主として美術家たちによる「パーフォーム」する表現活動とでも言うべきハプニングの流れは，ドラマのない上演への道を推進した。その流れから「演技する」創造活動への音楽家たちの参入，映像その他のメディアとのコラボレーション，あるいはセラピー活動との接触，個人によるさまざまの形態のソロ上演活動などが起こり，それらが1970年代には一括していわゆる「パーフォーマンス」と名付けられ，従来のドラマとは異なる上演ジャンルと

して認められるようになる。この過程でスタインの与えた影響力を見逃すわけにはいかないのだ。

「パーフォーマンス」も弁証法的アクションのない，いわば詩的な演劇と呼ばれたりイメージの演劇と呼ばれたりするが，要は従来の物語的連続性や心理的統一という構造を脱構築した時間と空間の使い方にある。ホイヴェル（H.M.Heuvel）に言わせると「映写技術や，古代あるいは非西欧の演劇伝統の影響を受けながら，コラージュ，同時空間，ブリコラージュ，タブローの構造を用いつつ，流れかつ継続する時間帯としての，また関連した空間の時間〈イヴェント〉としての，ベルグソン的，アインシュタイン的な時の感覚を提示する」ものであり，そして「これらのアーティストにとって時間と空間は，ガートルード・スタインにとってそうだったように，いま現在の現在（presently present）となるような何かになっていた。」(10)

これは，スタインが1913年にはじめて劇を書いたときのモチヴェーションのキーワードとして使った「風景」という考え方に直結する特質をもつ。ここで「風景」とは視覚的ばかりでなく聴覚的な意味も含んでいる。これはスタインの初期の代表作が，複層的な人間の声を繰り返し響かせるように導入して風景の一部としていることからも，あきらかである。この風景の中には，他者との関係があり，時間の交錯する点があり，全体の構造がある。

> The landscape has its formation and as after all a play has to have formation and be in relation one thing to the other thing and as the story is not the thing as any one is always telling something then the landscape not moving but being always in relation, the relation is there anyway. And of that relation I wanted to make a play and I did, a great number of plays.(11)

言ってみれば，スタインの作品も戦後のパーフォーマンスも，空間の横

軸の中で渦巻く関係性を描く。これに対して伝統的ドラマは，時間の縦軸の中での関係性の展開を描いてきた。そして，こういう風景の連続体を論理でなく感性に訴えるスタインの作品群が，戦後になって改めて読み返され，舞台化され，やがて新しいジャンルの中に溶け込んでいったのである。

生前のスタインはたしかに批判され，無視されもしたが，同時に一部の人たちには熱烈に愛されもしていた。ただ本当の意味で，二〇世紀における斬新な改革者であったという点から再評価の始まったのは，1970年代になる。そして彼女の復活は，1950—60年代ニューヨークの前衛上演芸術家たちの活動に負うところが大きいという指摘もされるようになった[12]。演劇の最初の前衛劇団として注目されたジュリアン・ベック（Julian Beck, 1927-1985）とジュディス・マリーナ（Judith Malina, 1926-）のリヴィング・シアター（The Living Theatre, 1948-）はその先鞭をつけたのだった。

〈出発〉

1950年代の終わりからニューヨークの前衛演劇のリーダーシップをとり，60年代に故国を追放されてヨーロッパに活動の場を移してからはヨーロッパ全体の前衛運動の一つの台風の目になっていたリヴィング・シアターは，芸術上の斬新さもさることながら，ポリティカルな点でも根元的で過激な運動体として熱い風を吹き込んでいた。時代が彼らの運動を社会運動により比重をかけさせる方向に押しやってしまったと言える。1970年代になって，いわゆる政治の季節が，欧米においては急速に静まっていったとき，あまりに真摯で器用に方向転換できなかった彼らは，政治的により不安定な社会を求め，南米にまで足を延ばして運動を維持し続けた。劇団自体何度となく分裂，縮小の危機にさらされながら，解体までしなかったのは，主導者ベックとマリーナの信念の堅固さと，逆境にも耐えるエネルギーと結束があったゆえだろう。ただ，その演劇理念は，芸術運動の点から言うと，観客参加とか解放された個人の集団によるコミューニティの実

現などと言っても，西欧的個人主義を拭ってはいない。彼らとほぼ同年齢で，ともにアルトーの影響を受けた同世代人であるピーター・ブルックは，70年代以後は個人主義の点から行き詰まった西欧から非西欧世界に目を向け，そこに演劇芸術の根元を再発見しようとした。それに対してリヴィング・シアターは政治運動の地理的拡張には向かったが，古いコミューニティ再現の幻想を抱くのみで未来の芸術の方向性を革新し得なかった。それゆえ彼らの運動は孤立していくのだ。

しかし50—60年代のリヴィング・シアターの活動は，先駆的な前衛の役割を果たした。ところが，今世紀のアヴァンギャルド運動の観点からは，ドラマを脱構築して中間的なジャンルを目指したという意識はなく，スタインの初期の作品群に照らすとむしろ正統的な演劇ジャンルに属している。

もともとジュリアンは比較的裕福で芸術的な雰囲気のあるユダヤ人の家庭に育ち，高等教育を受け，やがて芸術との関わりを持ちはじめる。ジュディスは活動的なユダヤ人伝道師の娘で，高校最後の年父の死で働きはじめるが，母の影響で女優を目指し，バーのアトラクション出演などしながら新しい芸術に興味を抱く。60年代に入って彼らの劇団の税金が払えずに投獄され，亡命のようにしてヨーロッパに活動持続の場を求め，その後定住地もなく貧しく急進的な放浪者生活が続く未来を，40年代に出逢った頃の根っからニューヨークっ子だった若い二人は予想だにしなかったであろう。

ジュリアンは子供時代から演劇好きで学校などの舞台に立つこともあったようだが，1942年に入学したイエール大学では現代作家のジョイスやシュールレアリストのブルトンなどの講義を聴き，新しい芸術に傾倒し始めていた。とりわけ彼が偶像化すらしていたのがスタインで，実験的な言葉の詩人に惹かれたというのみでなく，そのレスビアニズムに共鳴をおぼえていた。彼自身高校以来同性とのセックスを経験しており，大学を中退して芸術家の道を歩もうと（画家をめざす）ニューヨークに戻ったとき，徴兵局に呼び出され同性愛を理由に４Ｆにされ軍隊から閉め出された。彼

は自分のセックスのアイデンティティにかなり曖昧で自信もなく，ニューヨークに戻ると母の薦めで精神科の医者にかかっている。（当時，同性愛は病気だったのだ。そこで女性への愛が奨励され，たまたま出合ったのが年上で女優修行中のジュディス・マリーナで，その後二人はしょっちゅう逢って観劇し，芸術や演劇について語り合い，5年後の48年に結婚，2児をもうける。性生活は複雑なようだが生涯演劇の良きパートナーで通す。）(13)

スタインのレスビアニズムについては，美学的な見地から検討しなければならないことであろう。人物のイメージにまとう独自の透明感と，理念と感性の間隙に立ち上るおかしみと，第三者的な自己への視線など，一種のキャンプ（camp）感覚，あるいはクイアー（queer）感覚というのかも知れないが，独自の美意識に彩られている。劇作品の中では，『ファウスト博士が電気を灯す』（*Doctor Faustus Lights the Lights*, 1938）など，その点からも独自の美的感覚が彼女の創造した人物を通して顕著に見られる傑作だ。「クイアー」ということを本論では詳しく論じることはしないが，ジュリアンがその後も自己の同性愛性を告白していること，多くのスタイン愛好者に見られる同性愛的傾向については，留意しておいてよい。先に述べた初期のスタインの劇の舞台化でパーフォーマンスの道を軌道に乗せたジャドソン詩人劇場のアル・カーマインズも（彼は聖職者で結婚はしていないのだが…），劇団の特徴にキャンプ性をあげていた。

ジュリアンは画家としてシュールレアリズムの影響を受けていたこともあり，さらにニューヨークや夏のプロヴィンス・タウンの生活を通じて劇作家ウィリアムズ（T. Williams），詩人ウィリアムズ（W. C. Williams）ほか多くの詩人，思想家などと友人になり，それらの影響もあって次第に既成の演劇には興味を失っていた。そういう彼に友人たちが協力した。亡命前のオフ・ブロードウエイ時代のリヴィング・シアターの活動の詩的演劇理念に賛同して作品を提供し，活動を支えている。ある意味で演劇界では無名の彼らの出発ではあったが，著名な前衛芸術家たちに当初から囲まれていた点，強力な後ろ盾に恵まれていたと言える。ポール・グッドマ

ン，ジョン・アシュベリィ，クロード・フレデリック，ケネス・レクスロス，ウイリアム・カロス・ウイリアムズ，フランク・オハラ，オーデン，そしてジョン・ケージ，マーサ・カニングハム，さらに外国からコクトーなども支援した。

〈視覚的効果と詩的言語〉

ジュリアンは自分の絵が受け入れられず，ジュディスとの交際に触発されたこともあって結局演劇にのめり込み，1948年の結婚後から上演活動の機会を模索していた。公的劇場での上演が実現したのが，1951年12月にヴィレッジの歴史的由緒のある小劇場チェリィ・レインで行われた公演で，演し物はスタインの『ファウスト博士が電気を灯す』だった。

ただ，これに先立つ同年の夏，彼らはアパートの居間を劇場として小品4本を上演している。グッドマン，ロルカ，ブレヒトに加えてスタインの3分の滑稽な幕間狂言『ご婦人方の声』(*Ladies Voices*, 1916) が含まれていた。ジュリアンが手作りの装置衣装をデザインし（その後の劇団の装置はほとんどがジュリアンのデザインになった)，彼ら二人にプロの若い俳優が加わった。一回の観客数は20人，一週間の小さな試みだったが，ケージ，カニングハム，スタインの作品上演を許可したカール・ヴァン・ヴェヒテンなど，そうそうたる観客が集まった。

しかしスタインの作品は飛び抜けて短いこともあり，この実験的な公演の中でもさらに実験的な，いわば小さな添え物という気軽さで上演されたのかもしれない。ただ，このスタインの作品は，ピカソのヴィジュアル性の濃い奇妙な小劇『しっぽに陥れられた欲望』(Pablo Picasso, *Desire Trapped by the Tail*, 1941, 1950 〈English version〉) と T. S. エリオットの『スイニー・アゴニステス』(T. S. *Eliot, Sweeney Agonistes*, 1932) を加え，52年春，再びチェリィ・レイン劇場が空いたとき，「ボヘミア演劇の夕べ」(“An Evening of Bohemian Theater”) という一括した題で上演されている。

事実上，この『ご婦人方の声』のアパート公演が，戦後のアメリカで記

録されている初期スタインのプロ（？）による上演第一号になる。場所はいざ知らずプロの実験意識においてはいささかの妥協もなかった彼らは，既成のリアリズム散文劇でない「詩的な演劇」を目指して親しかったポール・グッドマン以外に，ブレヒト，ロルカなど本格的な詩人劇作家の小品と抜粋を厳選した。（「詩的な」という用語を単純に散文的でない，日常描写的でない，詩人による想像力豊かな，というぐらいにしか考えていなかったが。）その中で，まったく劇場上演されたことのないスタインの初期の作品が一見唐突に選ばれていることは，先に述べたようにジュリアンの傾倒ぶりを示すことだ。結果的にも，これは「ボヘミア演劇の夕べ」を生み，さまざまの刺激となった。

当時は大新聞が前衛演劇の記事を書くこともなく，『ヴィレッジ・ヴォイス』（*The Village Voice*）も発刊されていないので，劇評はなく，舞台がどのようにつくられていたかは，詳しくは分からない。ただタイテル（john tytell）が著書の中で「ガートルード・スタインによる3分の幕間狂言で，仕立屋のマネキンで表現された第三者についての二人の女の滑稽なおしゃべりが基調となった」[14]と書いており，ライアン（Betsy Alayne Ryan）の研究書に載った一枚の非常に貴重な写真（リヴィング・シアターに関する本はかなり出版されているが，わたしはこの写真は本書でしかみていない。ヴェヒテン所蔵[15]）を見ながらそれを想像するしかない。写真は，中央に，燕尾服にごたごたと装飾品をつけた首のないずん胴のマネキンが立てられ，左右に黒っぽいドレスの女たち（ジュディス・マリーナとヘレン・ジェイコブズ）が，片手は腰に片手で蝶型のハンドメガネをかざし，気取って覗いている。しゃれたデザインと今にも画面から抜け出てきそうな雰囲気から，3分間の舞台が想像できる。翌年の「ボヘミア演劇の夕べ」のピカソの作品――スタインの影響を受けキュービズム色の濃い八方破れの劇――は，ジュリアンが強く執着し，デザインを描いて演出もした。作風から推して『ご婦人方の声』の延長で舞台化したに違いない。（劇団のパンフレットに掲載された写真は，あまり多くを語っていないが。[16]）

劇団の歴史を記した文章を読むと，反応は大きかったとある。「嘲笑しにやってきた批評家たちは驚嘆し，そのまま残り熱烈な批評を授けてくれた。舞台は14週間劇場を満員にし，当時のオフ・ブロードウエイの，いわば記録となったのである。」[17]

装置と衣装は全て手作りで，35ドルもかからなかったというが[18]，スタインの作品もピカソの作品も，かなりヴィジュアル性が濃く具象が脱構築されたような舞台だったのではなかろうか。やはり初期の作品を上演してもう一つのスタイン上演の手本となった60年代のジャドソン詩人劇場では，むしろ音楽性が強くゆっくりしたダンスのようなムーヴメントで舞台を組み立て，抽象化された傾向の舞台をつくっている。リヴィング・シアターの3分舞台は，むしろチェリィ・レインでの最初の上演舞台『ファウスト博士が電気を灯す』に通じる「演劇的な」雰囲気を，持っていたと想像できる。

「演劇的」というと誤解を招きそうなのだが，スタインの初期の短い作品群は，半ば抽象的で，読むだけでは人物の行動のみでなく顔も見えてこない。もちろん舞台でそれに顔をつけることも作品によっては可能だが，むしろ抽象性は，音樂とか非具象的身体ムーヴメントで表現するほうが自然だろう。初期のこのような作品に対して，早くから上演されていると先に述べた晩年の作品群は顔も行動も見える人物が登場するようになる。38年に書かれた『ファウスト博士』は，その中間的な作品で，少なくとも登場人物には物語があり（つまりある種の背景を背負って行動する），顔がある。それでいて著者特有の繰り返しの多い文体から来るイメージや感性の溢れる作品なのである。スタイン版ファウストと言われるのだが，伝説の物語を解体しているのみでなく，独自の登場人物を配置して，深い意味を内包した美しい作品となっている。彼女の舞台用の代表作と言えようか。ちなみに，リヴィング・シアターのみでなく，ジャドソン詩人劇場，さらに70年代から世界的に活躍するリチャード・フォアマン，ロバート・ウイルソンが，またウースター・グループでも上演している。

ここでは，舞台が（やはり劇評がない）主として文体そのものを問題に

して語られており，詳細を要する物語の展開や人物を分析することはしないで，上演自体が持つ劇団活動との関係，そして歴史的な意義を示唆するにとどめる。リヴィング・シアターは当初からそのレパートリィの基準として「言語こそがキィワード」と述べており，今世紀はじめの言語革命を担った一人として最高の言葉の劇作家であると考えていたスタインの『ファウスト博士が電気を灯す』で劇団を始めたいと思ってきたというのだ。それというのも，この作品を取り上げること自体「マニフェストのようなものとなり，その後の活動の指針となる」ことを願ったからだ(19)。ジュディス（演出）とジュリアン（美術）がその後繰り返し強調していることが，スタインの言葉の持つ詩的な想像喚起力と，強力なリズムの効果についてであった。

劇評はないが，後の劇団のパンフレットに載った劇団史の中でその成功した様子を，ウィリアム・カロス・ウィリアムズが観劇の翌日演出家に寄せた手紙を引用して，伝えている。

> わたしは今も夢の中を歩いています，昨夜，チェリィ・レイン劇場で見，聞いたことの続きです……すばらしかった，立ち会えて本当にすばらしい経験でした。このことは命ある限り忘れないだろうということを，知ってほしいのです。商業演劇のレヴェルを遥かに越えており，経験が色あせ消えると思うだけでも震えます。…百万ドル払いたい気持ちです。(20)

しかし神話で親しまれた物語とはかけ離れたスタインの人物の言動，作者の創造した人物の斬新さ，そしてほとんど説明性のない言語の使い方などのために，タイテルが指摘するように，やはり観客はある種の知的階級の仲間の芸術家に限られたことも事実であろう(21)。その意味で彼らのスタイン上演は，ちょうど作品が時代の先をいき過ぎていたように，10年ほど時代を早くいきすぎていたと言えるかも知れない。ただ当事者と選ばれた観客に与えた影響や意義は計り知れないものがある。W. C.ウィリアム

ズはその後オフ・ブロードウエイの黄金時代を築いた彼らの本拠14通り劇場の出発点となった作品『さまざまの愛』(*Many Loves*, 1940, 1958) を提供，また劇場閉鎖の直前の名舞台 *The Brig* (1963) をジュディスは『ファウスト博士』の演出と呼応させて演出している。カプラウとコラボレートした実験舞台もスタインの実験があってこそ成り立ったものだ。さらに60年代にスタインの舞台化の範をたれたジャドソン詩人劇場でカーマインズと協力して演出を全て手がけたのは，リヴィング・シアター出身のローレンス・コーンフェルドであった。

これらの活動は，70年代以降のパーフォーマンスの代表的なフォアマンやウィルソンが，盛んにスタインについて言及する以前のスタイン舞台化の動向である。上演されるスタインは，こうして戦後に生きて立ちあらわれる契機を与えられたのである。

注

(1) たとえば John Malcolm Brinnin は彼の編になる選集の序文の冒頭で，全面的にスタインの言葉 (*Lectures In America* 〈*Boston : Beacon Press,* 1935〉, pp. 118-122.) を引用している (*John Malcolm Brinnin. "Introduction," Selected Operas and Plays of Gertrude Stein* 〈University of Pittsburgh Press, 1970〉, p. xi.)。

(2) Stein. *Lectures In America,* p. 111 and *Everybody's Autobiography* (*New York : Random House,* 1937), p. 193.

(3) Stein. *Lectures In America*, p. 176.

(4) Stein. *Portrait of Constance Fletcher. Geography and Plays,* p. 157.

(5) *Ibid*., p. 209.

(6) Stein. *What Happened. Geography and Plays* (Boston : Four Seas Company, 1952), p. 205.

(7) *Ibid*., p. 209.

(8) *Lectures In America,* p. 119.

(9) *Ibid*., pp. 121-122.

(10) Heuvel, Michael Vanden. *Performing Drama/Dramatizing Performance* (Ann Arbor : The University of Michigan Press, 1991), p. 158.

(11) *Lectures in America,* 125.

(12) Burns, Edward. "Introduction : To Tell It as So." *Twentieth Century*

Literature—Gertrude Stein Issue, volume 24, Spring 1978, No. 1, pp. 5 - 6.

(13) tytell, john. *the living theatre—art, exile, and outrage* (New York : Grove Press, 1995), pp. 13-14.

(14) tytell, john, p. 71.

(15) Ryan, Betsy Alayne. *Gertrude Stein's Theatre of the Absolute* (Ann Arbor : UMI Research Press, 1984), p. 136.

(16) Pamphlet, *The Living Theatre : Repertory* 1960.

(17) "A History of The Living Theatre." (Pamphlet, *The Living Theatre : Repertory* 1959-60, & 1960)

(18) "A Chronology with Notes," Pamphlet, 1961-62.

(19) Beck, Julian. "Storming the Barricades," *The Brig*—A Play by Kenneth H. Brown with an Essay on The Living Theatre and Director's Notes— (New York : Hill and Wang, 1965), p. 8.

(20) Pamphlet, 1959-60.

(21) tytell, john, pp. 76-77.