

アメリカを車で行く：ヴォーゲル劇における自動車と身体性

伊藤ゆかり

Driving around the United States: Automobiles and Physicality in Paula Vogel's Plays

ITO Yukari

Abstract

Automobiles are one of the most significant inventions not only in society but also in cultures in the United States. We can often find its symbolic use in the works of American writers, and Paula Vogel is no exception. This paper examines how she depicts cars in *The Long Christmas Ride Home* and *How I Learned to Drive*.

The Long Christmas Ride Home tells a story of a seemingly typical American family. All the characters are played by puppets and performers. The puppets make it easier for the audience to imagine their invisible car, which confines the family within its small space; the family cannot escape from the car. The car is sometimes regarded as their home, and other times it is like a human being, one of the family members who share their mortality. On the other hand, *How I Learned to Drive* focuses on the relationship between the niece and the uncle who teaches her how to drive as well as sexually abuses her in the car. Here Vogel makes the best use of the sexual images of automobiles in American society. Furthermore Vogel shows the similarities between cars and human bodies: they both offer the joy of gratifying any deadly impulse and of controlling everything. Thus, these two plays theatrically reveal the close connection between a human body and a car.

キーワード：ポーラ・ヴォーゲル 『クリスマスの長いドライブ』 『わたしが受けた運転のレッスン』
自動車 身体性

Key words : Paula Vogel, *The Long Christmas Ride Home*, *How I Learned to Drive*, automobiles,
physicality

アメリカ社会および文化における自動車の重要性は言うまでもあるまい。フォードによる自動車の大量生産と大衆化は、新たな消費社会および車社会を世界にもたらし、20世紀をアメリカの世紀とする要因となったと考えられる。このことは同時に、自動車がアメリカ文化において無視できない存在となったことを意味する。片岡義男は、雑誌広告を集めて独自の見解を述べた著書の中で、いかに日本車がアメリカで販売車数を伸ばしても、雑誌広告にあらわれているような日常と密着した自動車が、アメリカ車から日本車へと取って代わ

ることはないだろう、と記す。アメリカの生活及び広告文化における自動車の重要性に基づいた指摘である。¹⁾

このような社会的文化的な位置づけを反映し、アメリカ文学において、自動車は登場人物と彼らの運命を象徴的に表しうる得難い小道具となってきた。丹羽隆昭は『クルマが語る人間模様』において、自動車が、「その普及とともに、人間との間に複雑な双方向的影響力を持つ、一種の生き物のごとき存在へと変化、進化を遂げてきた」と指摘して、自動車が果たしてきた、人間や社会の本質を

山梨県立大学 国際政策学部 国際コミュニケーション学科

Department of International Studies and Communications, Faculty of Glocal Policy Management and Communications, Yamanashi Prefectural University

映し出す役割を背景に、20世紀アメリカ小説を自動車という視点から論じている。²⁾ 演劇においても、『セールスマンの死』にみられる、セールスに身を捧げてきた主人公と彼が仕事で使う自動車の密接な関係がすぐに思いつく。ここで取り上げるのは、Paula Vogelによる2作品、すなわちピューリツァ賞を受賞した代表作である『わたしが受けた運転のレッスン』*How I Learned to Drive*と小品『クリスマスの長いドライブ』*The Long Christmas Ride Home*である。これらの戯曲において、ヴォーゲルは、アメリカ文化における自動車の重要性を独特の描き方で観客に示している。³⁾ 同時に、その描き方は彼女の作劇の特性を如実に表すものである。本論文では、2作品における自動車の描き方を中心に論じながら、ヴォーゲル劇の特徴を考えたい。

I

『クリスマスの長いドライブ』を論じるにあたって、最初に作品で用いられている手法をみていきたい。『長いドライブ』は、「俳優を用いる人形劇」という副題を持ち、登場人物のうち3人を人形と通常の俳優の両方が演じるという形式をとる。3人の子どもがいるある一家がクリスマスに妻の両親を訪ねる、その行きと帰りのドライブを劇の最初と最後に描き、あいだに成長した子どもたちのクリスマスを描く場面をはさむ。筋書きは単純だが、演技者の使い方は複雑である。すなわち、子どもたちに関しては、子ども時代は人形と人形遣いが演じ、大人となったときは人形を動かしていた俳優が演じること、そのためには本職の人形遣いが人形を操るのではなく、俳優が操るよう指定されている。くわえて男女の俳優がときには語り手、ときには両親役を演じるほか、牧師役を演じるとともに語り手ともなるダンサーも登場することから、出演者全員の高度なアンサンブルが要求される。ヴォーゲルは、この手法について「一幕劇と文楽の技法を混ぜたものであるが、文楽に関して西洋の人間が誤解するところの技法であることが大事だ」と述べる。⁴⁾ 実際の文楽とはかけ離れていることを強調するのである。

このような本物らしさ、写実性の否定は、舞台美術に関する以下のような説明にもみることができる。

In terms of production style, I'd appreciate it if directors would read the one-act plays of Thornton Wilder for guidance: *The Happy Journey to Trenton and Camden, Pullman Car Hiawatha* and *The Long Christmas Dinner*. The set for this play, in homage to these works, should be simple, elegant, bare. One could use short stools or chairs to one side of the stage for the two narrators; one could use an elevated bench, let's say, for the backseat of the car, so that we can see the puppets clearly. [5]

上記につづけてヴォーゲルは小道具を最小限にするよう指示し、ワイルダーの非再現的な演劇に倣ってほしいと述べている。⁵⁾ ヴォーゲルのこの姿勢は、『長いドライブ』に限らず、彼女の劇すべてに当てはまる。そのような傾向を考えると、ヴォーゲルが自動車を擬した大道具を使うことなく、最小限の小道具または裸舞台で観客に自動車を想像させるという手法をとることは当然のことである。ヴォーゲルは、舞台装置など上演方法については演出家が決定できるよう厳密に指定することはない。だが、引用部分で示唆されているように、ベンチによって自動車の後部座席を示すという装置を作った場合、どのような効果を生み出すのであろうか。考えられるのは、人形との組み合わせがもたらす効果である。つまり、人形が後部座席に座ることによって、自動車における子どもたちだけの空間が浮かび上がるのだ。それは運転席ならびに助手席を占める両親の空間とはまったく異なる空間であり、この隔絶によって、劇の途中で俳優が演じる成長した娘たちと息子がそこから現れる必然性が生まれる。同時に、人形という作り物によって、自動車という空間の虚構性が強調される。空間の虚構性は、ひいては、そこにいる家族

および家族が一見体现するアメリカらしさのもつ虚構性も強調することになる。この点を劇の筋をたどりながら考えたい。

『長いドライブ』は、最初に述べたように、5人家族が祖父母の家をクリスマスの夜訪ねるといふ、まさにアメリカ的な題材を扱っている。劇の中心が行き帰りの車中であるという設定によって、なおさらアメリカらしさが強調される。片岡は、はじめに紹介した著書において、ある新車の広告について、子どもがいる夫婦と自動車という組み合わせは、アメリカの理想的な家族像だと指摘している。⁶⁾つまり劇はアメリカの典型的と思われる一家族がクリスマスを楽しむという、ヴォーゲルが範としたソーントン・ワイルダーの『長いクリスマス・ディナー』のドライブ版として始まるのだ。

しかし、実際の道中は楽しい祝日から程遠いということ、作品は幕明け早々詳細に示していく。劇は、その年のクリスマスが非常に寒かったという不満から始まる。寒さのため、彼らはすべりやすい道路の上を少しずつ移動することしかできない。しかも自動車は汚れ、運転する父親はマンハッタン育ちのため、車の運転が下手だと語り手は説明する。これに加えて、息子の Stephen は気分が悪くなってしまふ。車を止めた方がいいのではという妻の言葉に、夫はこのまま家に戻った方がよさそうだ、とつぶやく。それに対して、妻は、クリスマスなのに、毎年こんな調子だと言う(10-13)。一家、特に父親にとってクリスマスが決して楽しい祝祭ではないことを、劇の最初で観客は知らされるのである。そして夫は浮気を繰り返し、現在も同じ教会に通う女性と浮気をしていること、妻はそれに気づいていることなども明らかになる。子どもたちの方も、車に酔ったスティーヴンに姉妹が冷たい言葉を浴びせるなど、祭日の楽しい雰囲気は感じられない。またスティーヴンは同性愛者であるが、自分の性的志向に気づきつつあり、悩み始めている。

このような家族の状況が示された後、一家は妻の実家に到着する。ここでも幸せなクリスマス・ディナーの場面は描かれない。そもそも祖父母は、

クリスマスのプレゼントを、ゴミのなかから見つけ出すような人間である。その上祖父は、娘がユダヤ系アメリカ人と結婚したことに強い不満を持っている。贈り物の交換となるものの、次女の Claire が父親からもらったブレスレットを子どもたちで奪い合ったために、ブレスレットは壊れる。スティーヴンがブレスレットを壊したと思った父親は、息子を強く叱責し、それがきっかけで祖父とのとっくみあいのけんかとなる。そして一家は食事をしないまま帰宅の途につくはめになる。この展開だけで既にみじめなクリスマスと言えるだろうが、アメリカらしい楽しいクリスマスを過ごすことに一家が決定的に失敗するのは、帰宅途中である。妻は、終わったことは仕方がないと自分に言い聞かせつつも、「あなたのおかげで素敵なクリスマスになったものね」と夫に言う(50)。夫は怒りを抑えきれずに、妻に向かって手を上げ、後部座席で子どもたちは凍りつく。そのとき一家の動作は止まり、一瞬のうちに年月が流れて、観客は成長した子どもたちに出会うことになる。彼らが理想的な人生を送っているとは言い難い。両親の姿を見て、決して子どもは産まないと決意した長女 Rebecca は、予想外の妊娠をし、それが原因で恋人と喧嘩になってアパートから締め出される。クレアは同性の恋人との関係がうまくいかず、自殺を考える。そしてスティーヴンは、姉妹の看病を受けながら AIDS で死んだことを観客は知るのである。

このように作品は、ある一家の怒り、不満、悩み、愛情の破綻を描き、家族がともにキリストの誕生を祝い、互いの愛情や家族の価値を確認する、キリスト教徒にとって最も重要な祝日であるすばらしいクリスマスが、しばしば幻想に終わることを明らかにする。にもかかわらず、いわゆるアメリカらしい理想の家族およびクリスマス像と相反する現実の家族像を提示するのが、劇の目的ではない。これほどまでに不平不満や諍い、挫折ばかりが書かれると、観客は、それらもまた虚構であることを意識せざるを得ない。アメリカ的な幸福が幻想である一方、アメリカ的な不幸な現実も、劇という形で描かれた虚構にすぎないのだ。それを

示す第一の要素は、前述したように、人形や存在しない自動車といった作り物らしさを強調する劇の手法である。さらに挙げられるのは、劇の要所で登場するスティーヴンの幽霊と、語り手及びダンサーを兼任する俳優が演じる牧師役である。スティーヴンの幽霊は、まさにクリスマスを題材とする劇にふさわしく、登場人物を救う役割を演じる。つまり、帰る家をなくして凍死する危険にさらされるレベッカを救い、拳銃自殺しようとするクレアを救う。スティーヴンのこのような存在は、クリスマス劇のパロディという印象を作品に与え、虚構性を際立たせる。

劇全体が強調する虚構性に別の膨らみを与えるのは、牧師である。日本での勤務から戻ったばかりの牧師は、クリスマス礼拝のなかで日本の美と東洋の平安をともに分かち合いたいと言う(23)。⁷⁾牧師は、浮世絵を紹介する際、人間と自然の関係に取り組んだ画家たちの作品であり、浮世絵とは"The Floating World" という意味だと説明する(27)。スティーヴンはこの言葉と牧師が見せる浮世絵の美しさに心を奪われ、日本文化に対する情熱を生涯もつことになる。一方、牧師の話には江戸時代の日本人がいかに肉体の喜びや性的な快楽を求めたかという説明が含まれ、またスライドで見せる浮世絵は春画も含むため、信者たちは当惑したり、笑わずにはいられない。それでも牧師は次のように説く。

MINISTER: Let us not judge on this night.
Let us embrace
the *here* and *now*.
MINISTER, MAN and WOMAN: We are
all in this Floating World together. (30)

クリスマス礼拝を執り行なう牧師が日本文化を礼賛することは、典型的かつ理想的アメリカ文化の否定だと考えることもできよう。しかし、文楽の手法があくまでも誤解に基づくものであるように、ここで語られる日本文化も、牧師ひとりの知識と理解によるものにすぎない。スティーヴン以外の信者たちの心を捉えたのが日本の着物を身につけ

てキリスト生誕の場を描き出した子どもたちであることからわかるように、牧師の話によって日本文化の素晴らしさが信者に伝わったわけではない。教会での礼拝において重要なのは、浮世という概念が、虚構を含めたすべてを、つかの間漂うだけのはかないものとして観客に示すということである。John Simon は、上演評において、ワシントン D.C. やサン・フランシスコ、日本などの地名を出しながら、劇はいずれの場所も魅力的に描いていない、と批判している。⁸⁾ 確かにいくつかの地名を挙げながら、どれについても写実的な描写はない。だが、それは、ヴォーゲルの意図が、ある場所の特徴を描くことなく、どの場所もはかなく漂う世界だということを観客に知らせることにあるからだ。「漂う世界」という視点によって、理想的なアメリカの家族か、否定的側面ばかりの家族かという問題も些細なことに思える。「浮世」すなわち「漂う世界」を強調することで、理想的アメリカ対現実のアメリカという二項対立から劇を解放しているのである。

「漂う世界」は、さらに我々に自動車の描き方について考えさせる。すなわち、観客は、『長いドライブ』における自動車も、さまざまな過去を移動する「漂う世界」だということに気づく。この「漂う世界」は、祖父母の家への気の進まない訪問をするための手段であり、いろいろな不満や不安をもった一家を運ぶと同時に、内部に閉じ込める閉鎖空間である。夫が浮気相手のことを考えながらも妻との離婚に至らず、妻は夫をつなぎとめようと考え、他方子どもたちは親の言動に傷ついても庇護から抜け出すことは考えられない。つまり一家は、家族という結びつきを断ち切ることはできないのだ。子どもたちが成長しても状況は変わらない。いまや恋人との関係が最大の悩みとなっても、3人は家族、とりわけ互いのことを決して忘れることはない。成長した3人が、それぞれ常に自動車から登場するのも、家族のいる場である自動車の重要性を示唆していると言えよう。自動車は、「漂う世界」であると同時に、いわば移動する家そのものであり、登場人物たちが逃れることのできない家族の象徴となっているのである。

ただし自動車は、家族の象徴としての閉鎖空間であるだけではない。劇における自動車の描き方をヴォーゲル特有のものとしているのは、幽霊であるスティーヴンの存在に拠るところが大きい。冒頭でスティーヴンの幽霊が登場し、男女の語り手とともに物語を始めるが、このとき3人の呼吸がそろっている、とト書きは指示する(9)。以下、劇の要所において呼吸が使われる。呼吸の重要性は、スティーヴンの幽霊が姉妹を助ける場面で最初に明示される。レベッカは、凍えそうな寒さのなか自動車を探すうちにベンチで眠りに落ちてしまう。その様子をスティーヴンは見つめる。つづいて拡大された呼吸音が聞こえる。レベッカはそこでスティーヴンの存在を感じ、目を覚ますのだ。クレアが拳銃自殺をする寸前も、スティーヴンは息を吐き出し、妹を救う。スティーヴンの幽霊は、恋人と別れ、一夜限りの相手との性行為によって HIV に感染したクリスマスの夜について回想した後、幽霊にとっての呼吸の意味を説明する。彼は毎年クリスマスの夜から翌日の聖ステパノの祝日にかけて生者の世界に戻ってくるが、現世で旅をするためには、だれか生きている者の呼吸をもらわなければならない。また彼は、死者が見ることができる呼吸の美しさを語る。呼吸をすると色のスペクトルが作られ、それは生命の動きであり熱なのだと言う(68)。さらに、家族や観客が同時に息を止め、一瞬の沈黙のあと一緒に空気を吐き出すと、死者にとってはまるで花火なのだ、その美しさを賞賛する(69)。

幽霊としての自分を説明した後、スティーヴンは、我々観客とともに見たい瞬間があると言い、祖父母の家から戻る途中の車中に戻る。スティーヴンが「浮世絵」と日本語で言うと、母が父を激怒させる直前に劇は戻り、観客は夫が妻に手を上げた後に何が起きたかを知ることになる(69)。すなわち、自動車がまるでわかっているかのようにコントロールを失い、道路をすべってスピンするのである。父がブレーキをかけ、車は崖っぷちで止まるものの、鋼鉄の車体は崖下の川面の氷と一緒にたがっているようだ(71)。運転席にいる父親のわずかな手元の狂いで崖から落ちそう

な状態に、一家は息を止める。すると母が夫を罵り始め、緊張と恐怖にクレアが車から降りたいと言い出す(71)。このとき人形のスティーヴンは姉妹に腕をのばし、3人は次のように腕を組む。

(The Ghost of Stephen, Claire, and Rebecca look at each other; their puppets lock arms.)

GHOST OF STEPHEN: And the fragile arms of the children linked, stretched and strained and the thin strands of flesh did not break.

CLAIRE: And in this moment in the balance

our father bowed his head and prayed to a God he did not believe in:

MAN: "God. Let me start over. Let me take back this day." (72-73)

夫婦はともに後悔にかられ互いの顔を見ようとするが、その瞬間夫は恋人のことを思い出す。そして恋人に触れるように優しく車を動かして、一家は無事に崖から離れる。このとき一家がもらったため息の音が拡大され、スティーヴンの幽霊は呼吸が作り出す色を見つめる。家族が家に向かうなか、子どもたち3人が首を伸ばし、美しい一筋の光線を見上げる場面で劇は終わる。

この場面でまず目につくのは、自動車が生き物のように描かれていることである。夫が妻に示した暴力への衝動は、家族自体を壊しかねない破壊への衝動であるが、自動車はそれを察しているかのように車体を傾ける。かろうじて止まった時も、破滅への誘惑にいまだに魅せられているように描かれる。そして崖から離れて動き出すのは、父が恋人の腿を指先で触れるように、また額にキスをするときのように優しくペダルを踏む時なのだ(74-75)。このとき我々は自動車について、それが家や家族の象徴であると同時に、一家を包み、ともに呼吸をし、運命を共有する生き物のように感じる。舞台装置としての自動車がベンチ程度の

存在ではあっても、いやむしろその程度の舞台装置だからこそ、観客は人間のような身体性をそこに投影することができる。生き物となるのは人形も同様である。もちろん人形劇である以上、劇をとおして人形は人間のように動き、人間として扱われるのだが、それ以上にここでの人形たちはまさに呼吸をしているように描かれているのだ。上に引用した部分にあるように、子どもたちが腕を組めば、その腕はか細いながらも確かな肉感を観客に伝える。車と同様に、人形という物体だからこそ逆に観客に迫ってくる肉感である。車が動き出した時に家族全員がつく安堵のため息は、一つの家族、一つの肉体がつくため息となる(75)。そして自動車も、家族と肉体の中に含まれる。このため息は、観客のため息すら誘う圧倒的な身体感覚をもつ。しかし、劇場のすべてが一つとなるような感覚をもたらすからといって、劇が、単純に、無生物も人間もすべてが一体感をもつ、調和に満ちた結末を迎えるということではない。父親が家族を事故から救うことができたのは、恋人のことを思い出したからであり、夫婦関係は修復されないままである。また観客は、このクリスマスの先にスティーヴンの AIDS による死が待っていることも知っている。苦しみや悲しみから一家が逃れられないのは、何もかもがはかない「漂う世界」である以上、しかたがないことなのだ。このようにヴォーゲルは、クリスマスの家族ドライブというアメリカ的な題材を用いながら、舞台上のすべての存在が身体性を感じさせ、それが浮世のはかなさを際立たせる劇を作り出したのである。

II

『クリスマスの長いドライブ』に限らず、ヴォーゲルは、俳優の身体以外のものを使って、身体性を感じさせるという方法をしばしばとり、その方法はとりわけ劇における性的側面の強調に用いられることが多い。『わたしが受けた運転のレッスン』はその最たるものと言えるが、この作品を論じる前にほかの劇についても考えたい。取り上げるのは、『オセロー』を基にして書かれた短い劇『デズデモナ』 *Desdemona* である。ヴォーゲル

による改作では、宮殿の奥の部屋を舞台に、登場人物は女性3人のみとなり、エミリーがハンカチを盗む場面に始まり、デズデモナがオセローに殺される直前までが描かれる。ここに登場するデズデモナは、美しく貞淑で何の落ち度もないのに夫に殺される受け身の存在ではなく、さらに彼女とエミリー、娼婦ピアンカという三者の微妙な関係にも劇作家の目が向けられている。ヴォーゲルはこの作品に「ハンカチについての劇」という副題を与えた。オセローがデズデモナに与え、妻の貞淑を証明するはずのものとして固執するハンカチをめぐる劇だと規定することで、ヴォーゲルは観客の注意をハンカチ、ひいてはシャツやドレスといった布全般へと向けさせる。そして、身体性と性との関連性は布をとおして表現されているのである。以下でいくつかの例をみていくこととする。

布をとおした身体性の表現は、しばしば些細で何気ない動作によって行なわれ、それらの積み重ねが最終的に『デズデモナ』における身体性を強調することになる。劇の冒頭でエミリーが問題のハンカチを拾い上げ、ベストにはさみ込む場面につづいて、このハンカチを探し回り、デズデモナが下着やシャツを部屋中に散らかすことで、まず観客に布の重要性を示唆する。最初に性と結びつけられるのはシャツである。シャツに残る血の染みが処女であることの証明で、初夜の後シャツを外に干すという慣例が話題になって、性行為とシャツとの深い関係があからさまに、また笑いととも語られる。一方、シャツほど明らかな例ではないが、布についた赤い色が血を連想させる場面が何回かにわたって登場する。そもそもデズデモナが探すハンカチにしても、「きれいで、かわいらしい苺の模様がついている」⁹⁾ さらに、デズデモナが売春婦のピアンカと喧嘩になった後、ドレスの上半身を赤ワインで汚して舞台上に現れる。いずれも、布と血、さらに死をさりげなく関係づける場面である。

劇において最も衝撃的な布の扱いは、終わり近くにエミリーが思い出す、オセローが妻のシャツに対して行なったしぐさであろう。エミリーによ

れば、オセローはある時体を抱き上げるように妻のシーツを持ち上げ、まるで花束の匂いがかぐように嗅いでいた。エミリーは最初それが夫の妻に対する愛の表れだと思っていたが、それどころか、オセローが妻の恋人の匂いがしないかと調べていたのだと思ひ至る (223)。オセローが妻を殺しかねないことが明白となる場面であり、シーツは夫婦の性的関係を連想させると同時に、それがデズデモナーの血で真っ赤に染まる光景すら想像させる。このような視点で劇における布の使い方を振り返ると、冒頭の場面でのエミリーがハンカチをしまうというごく当たり前の行為が別の意味をもって来る。すなわち、エミリーは、デズデモナーを死へと導く、いわば凶器であるハンカチを肌に近いところにしまったのだ。エミリーも殺される運命にあることを考えると、自分自身を殺す凶器を身につけたことになる。冒頭の場面について最初に観客の目をひくのは、エミリーがハンカチをとったという事実だが、劇においてハンカチが果たす役割と照らし合わせると、肌の近くにしまう行為そのものが重要となり、我々は、ハンカチが原因で殺されるエミリーとデズデモナーの身体をあらためて意識する。

デズデモナーが、シーツに恐怖し、ハンカチが原因で殺されることの意味を別の角度で考えたい。彼女は貴族の妻としての生活を耐え難く感じている女性であり、そのような人生について次のように語る。

DESDEMONA: Women are clad in purdah, we decent, respectable matrons, from the cradle to the altar to the shroud...bridled with linen, blinded with lace...These very walls are purdah. (193)

衣服にしろ、カーテンやシーツにしろ、人を守り、飾り、時には隠し、時には持ち主の地位を示すものである。しかしデズデモナーにとっては、布は何よりも自分を束縛するものなのだ。それゆえ、彼女は布を介さない肌と肌とのふれあいに可能性を求め、売春婦のビアンカの助けによって売春宿

で客をとるような行動に出る。そもそもオセローと結婚したのも、黒い肌に自分を新しい世界に連れて行ってくれる可能性を見たからなのだ。しかし、オセローは彼女を平凡な妻にただけであり、Sharon Friedman が指摘するように、彼女は、永遠にオセローの眼差しのなかに閉じ込められた存在となる。¹⁰⁾ そのような鬱屈を抱えたデズデモナーが、人生の限界の象徴であった布が原因で死ぬことを考えると、痛ましさを覚えずにいられない。『デズデモナー』において我々は、布が性や暴力と密接な関係を持ち、ついには人に死をもたらし得ることを知り、布と密着する女性の身体が男性の暴力の犠牲となる過程を見つめるのである。

布を用いて女性の身体性を表現した『デズデモナー』に対して、『わたしが受けた運転のレッスン』は、自動車をどのように用いて身体性を表しているのだろうか。もっとも顕著なのは、性との密接な関係である。丹羽は先に引用した『クルマが語る人間模様』において、「今も昔もクルマは、その可視的要因であるところのスタイルと、不可視的要因たるスピードの両面で、セックスときわめて深い関係にあり、男性が女性を口説く有効な手段として大いに機能する」と述べている。¹¹⁾ 『運転のレッスン』は、この指摘を体現したような劇なのだ。実際には主人公 Li'l Bit と叔父の Peck の関係は性行為に至ることはない。だが、彼女は11歳の時に叔父にドライブに連れて行ってもらって、はじめてベックから性的虐待を受ける。以来2人の性的関係はおもに車の中で維持され、その一方で彼女は叔父から運転を習うのである。Christopher Bigsby が指摘するように、戯曲のタイトルが示唆するとおり、運転のレッスンは作品の中心的なメタファーとなり、レッスンはベックが姪と二人きりになる時間を確保する口実であると同時に、二人の関係が深まり、リル・ビットの自主性が高まる過程を具体的に表す。¹²⁾ また、戯曲においてリル・ビット自身が、セックスと自動車との深い結びつきを語る箇所がある。リル・ビットにはじめて本格的に運転を教える前に、ベックはさまざまな自動車のモデルを挙げる。リル・ビットはそのようなベックの熱中ぶりを、「男の

子の初恋」と呼び、「母親のおっぱいよりずっと後だけれど、女性の乳房に出会う前」に「男の子は、自分の体重をスピードに変える物と恋におちる」と、観客に説明する。¹³⁾つまり、『運転のレッスン』は、アメリカ社会で不可欠な運転の習得までの過程及び車とセックスの強い結びつきを同時に描くという点で、『クリスマスの長いドライブ』同様に、非常にアメリカ的な劇なのだ。

そして、これも『長いドライブ』と同じように、ヴォーゲルは自動車を舞台上に表すために手の込んだ大道具を要求することはない。劇冒頭で、叔父と車中にある17歳のリル・ビットを描く際に、ヴォーゲルは、ビュイックを舞台に置いてよいがと述べながら、舞台前方に面している二つの椅子を自動車にしている(8)。さらに、ここでベックがリル・ビットに行なう性的行為も、ベック役俳優は一切リル・ビット役俳優に触れることなく行なわれる。二人は常に観客席を見つめ、触れ合うことはなく、体は受身のまま、顔の表情だけが性的行為への反応を示す(8)。たとえば、ベックはパントマイムのみでリル・ビットのブラジャーをはずし、また留める。以後の場面においても、ベックがリル・ビットに触れるのは最小限にとどめられている。Stefan Kanferは、上演評において、ベックがリル・ビットとベッドに横たわる場面でも、彼は腕を姪の肩に回す以上の行為をしないことを指摘し、猥褻になりかねない物語を劇にするうえで、劇作家も演出家も控えめで簡素な手法をとった、と述べる。¹⁴⁾そのうえ、リル・ビット役のために、年齢の厳密な指定こそないものの、成熟した女優が求められている。このように劇は、いくつもの仕掛けによって、たとえ演技であっても舞台上で性的虐待や小児性的行為が行なわれないように作られている。

以上のように写実性を排除した手法で描かれる性的行為は、それでも、触れるベックと触れられるリル・ビットの身体を観客に強烈に印象づける迫真の描写となっている。とりわけ前述した場面で、ベックが実際には触れないまま、リル・ビットの乳房を触ってキスをするパントマイムは、冒頭であるだけに衝撃的で、これが劇における二人の性

的行為に関する原型となる。つまり二人が親密に過ごす場面に、観客はつねに性的要素を見出す。典型的な例は、リル・ビットが13歳の時に地下室でベックが彼女のヌード写真を撮る場面である。彼は決して性的誘惑と撮影とを一緒に行なうことはない。自分の撮影能力に自信をもち、ただ美しい写真を撮ることに集中する。リル・ビットのブラウスのボタンを途中まではずし、はだけた胸に触れながらブラウスの形を調整する際も、その手つきは慎重かつ冷静で、性的なものはまったくない(61)。にもかかわらず、我々はこのにも性的行為を見出す。この場面についてAndrew Kimbroughが、観客は13歳の少女ではなく魅力的な大人の女性を舞台上にみているので、小児性愛や性的虐待という罪悪感を抱くことなく、覗き見に快感を得るかもしれない、と述べるほどだ。¹⁵⁾これは冒頭の性描写の影響もあるが、リル・ビットの撮影が始まると、演じる女優の写真、『プレイボーイ』風やアリス・リデル風のモデルの写真がスライドで映し出されるせいもある。どれほどベックが撮影そのものに集中しても、性的意味は消えることがない。

リル・ビットとベックの性的行為が身体を強く意識させる要因は、彼らの行為が、閉じられた空間、とりわけ自動車という閉鎖空間で行なわれるゆえであるのは間違いなからう。二つの椅子が自動車を表す舞台装置では、実際には舞台上で閉鎖空間ができることはなく、観客は空間を想像することになる。自動車または地下室という閉鎖空間を想像すると、我々は、外界から隔離され、リル・ビットとベックだけが存在する特別な空間をそこに見出す。その特殊な空間では、わずかな動きが注意をひき、重要な意味をもつのだ。同様に、観客は、パントマイムや表情の変化からベックによる性的行為を想像する。特に互いに触れ合うことのない冒頭の場面では、ベックがリル・ビットに触れるパントマイムを行なうと、彼の指先に、見えないリル・ビットの身体を想像することができる。それは、実際に体を触れ合う姿を目撃するよりも、はるかに生々しく感じられるのだ。二人だけの特別な閉じられた空間、あからさまな性的行

為とはならない微妙な動き、そして観客の想像力が結びついたとき、リル・ビットとペックの身体は、二人の性的結びつきの強さを見せつけながら、観客の注意をひきつけるのである。

ここで自動車について別の角度から考えたい。自動車という物体には興味深い二面性がある。ひとつは制御不可能な、いつ暴走するかわからない危険が潜む性質であり、もうひとつは、何もかも制御でき、その制御の喜びを運転者に与えるという正反対の性質である。前者の性質が、既に引用した丹羽がいうところの、セックスとの「きわめて深い関係」を生み出すと考えられる。もちろん自動車は、恋の始まりから性行為にいたる、いろいろな恋愛の場において、もっとも便利な交通手段であること、また閉鎖空間が中にある二人の性的関係を発展させやすいということも影響しよう。だが、いみじくもリル・ビットが男の子にとっての車を「自分の体重をスピードに変えてくれる物」(46)と呼んだように、危険を承知の上で自動車のスピードに身を任せる喜びと、たとえ身を滅ぼしても断念することのできない性的快感とは、まさに一致するのである。

しかし、その一方で、自動車は知識と訓練、集中力があれば思い通りに動き、さらにコントロールの喜びを与えてくれる機械なのだ。それこそペックが最初の運転のレッスンでリル・ビットに話すことである。彼は「車をコントロールして、君と車と道路しかないとき一誰も君から奪えないものが生まれる。力だ。僕は車に乗っている時に一番力を感じる。それを君に教えたい」と言う(50)。さらにペックは、知識と尊敬をもってきちんと扱えば、どれほど自動車を思い通りに運転できるかについて、次のように話す。

PECK: Before the next four weeks are over, you're going to know this baby inside and out. Treat her with respect.

LIL BIT: Why is it a "she"?

PECK: Good question. It doesn't have to be a "she" — but when you close your eyes and think of someone who responds to

your touch — someone who performs just for you and gives you what you ask for — I guess I always see a "she." You can call her what you like. (51)

危険をかえりみず車を走らせるのも魅力的だが、ペックの説明どおりに自動車のすべてをコントロールする力を得ることも同じくらい魅力的である。『運転のレッスン』は、自動車に関するリル・ビットとペックの説明によって、自動車がつもつとも大きな二つの魅力を観客に教えている。

そして自動車が示す二面性と同じものを、『運転のレッスン』における人間の身体は示すのである。リル・ビットの身体もペックの身体も、危険と知りながら、性衝動の誘惑にうち勝つことができない。ペックは一見したところ性衝動に我を忘れることはない。リル・ビットに対する振舞いは、つねに抑制がきき、そっと触れ、キスをするだけで満足するように見える。だが、彼の冷静さは、すべてリル・ビットが大人になって、完全に彼に身を任せる時のためのものである。リル・ビットと性的にも法的にも結ばれることがあっても、その場合二人の人生は破滅に向かうことを察しつつ、同時にその危険そのものに喜びを見出すのだ。リル・ビットにとっても、ペックが教えてくれる性の魅力から逃れることはあまりにも難しい。危険を感じつつも、恋や性への好奇心、ペックという大人の男性に強い影響力を駆使できる喜びを捨てることができない。劇において観客がみることができる二人の性的行為の場面は、控えめな動きからなり、時には実際に触れることすらないのだが、実のところ、暴走しないように必死に耐え、しかもその危険に喜びを見出す姿だといえよう。

だが劇は、最終的には制御方法を身につけたリル・ビットの身体を観客に見せる。ペックが妻と別れ、リル・ビットと結婚したいとついに言い出したとき、彼女はその先に待つ破滅を避けるために、きっぱりと断り、その後一切叔父に会わない。ペックは、リル・ビットに危険をあえて冒す喜びと、冷静にコントロールをする喜びの両方を教えた。そして彼女は後者を選びとる。制御の喜びを

選ぶ力を与えたのもベックであり、彼が姪に拒絶されるのは必然なのだ。もちろんリル・ビットは、ベックを拒絶することはできても、自分を十分に制御できるまでには長い時間をかけることになる。大学をやめた後、自殺への衝動に駆られて酒をのんでは夜中に自動車をとばした日々することも語られる。だが、それらを経て彼女は、コントロールできる自動車と身体を獲得したのだ。ベックもリル・ビットも、自動車を「彼女」と呼ぶが、ベックの場合は、彼が思い通りにできるのは男性より女性だという意識がどこかで働いているように思えてならない。それに対して、リル・ビットにとっては、車をコントロールすることと自分の身体及び精神をコントロールすることは同じである。だから、自動車に「彼女」という三人称を与えるのだ。劇の最後で、リル・ビットは後部座席にベックの幽霊を乗せて、長いドライブに出かける。事前の点検も怠りなく済ませ、エンジンをかけるリル・ビットの姿は、すべてを制御する喜びに満ちている。『運転のレッスン』は、このように自動車と身体を重ね合わせ、破滅の可能性と、それを乗り越える力という両者の二面性を描き出している。

以上みてきたように、『クリスマスの長いドライブ』は家族の一員としての自動車、『わたしが受けた運転のレッスン』は人間の身体と同じ二面性をもつ物としての自動車を提示する。それは、さまざまな場で語られてきたアメリカ文化における自動車に関して、演劇をとおして、またひとつ新鮮な視点を与えるものである。同時に、自動車という機械と人間の身体を重ねることで、舞台上の身体がもつ大きな存在感を観客に示すのである。

注

- 1) 片岡義男、『シヴォレーで新聞配達：雑誌広告で読むアメリカ』（東京：研究社出版、1991）、131。
- 2) 丹羽隆昭、『クルマが語る人間模様—二十世紀アメリカ古典小説再訪—』（東京：開文社出版、2007）、xi。
- 3) ヴォーゲルは『わたしが受けた車のレッスン』を書くにあたり、何千冊とある自動車に関する本を夢中になって読んだと述べている。これもアメリカ社会における

自動車の位置づけを物語るものであろう。Paula Vogel, interviewed by David Savran, "Driving Ms. Vogel: Memory, Lust and Bad Wigs Propel Pulitzer-Winning Playwright Paula Vogel into Overdrive", *American Theatre* Oct. 1998: 18.

- 4) Paula Vogel, "Notes on the Play", *The Long Christmas Ride Home* (New York: Theatre Communications Group, 2004) [5]. 以下、同戯曲からの引用はすべてこのテキストを用い、頁数を括弧内に示すこととする。
- 5) さらにヴォーゲルは、上演時期について、「12月以外のどの月でもかまわないが、直前直後の時期である1月と10月がよいのでは」と書いている[8]。本物らしさを避け、現実との距離を求める劇作家らしい言葉である。なお、ヴォーゲルへのワイルダーの影響、特に引用部分で彼女が挙げたワイルダー的一幕劇を『長いドライブ』においてどのように活用したかについては、稿をあらためて論じたい。
- 6) 片岡、170, 172。
- 7) 牧師は日本での滞在について、遠い国に行くことで故郷をよりはっきりと見るようになる、と旅の効果を語る(26)。一家が祖父母の家まで小旅行をしても、自分たちの家に対する新たな視点は回復しないままであるのとは対照的で、興味深い。
- 8) John Simon, "Bum Rap", *New York* Nov. 24, 2003: 131.
- 9) Paula Vogel, *Desdemona: A Play about a Handkerchief, The Baltimore Waltz and Other Plays* (New York: Theatre Communications Group, 1996) 178. 以下、同作品からの引用はすべてこのテキストを用い、頁数を括弧内に示す。
- 10) Sharon Friedman, "Revisioning the Woman's Part: Paula Vogel's 'Desdemona'", *New Theatre Quarterly* 15,2 (1999): 140.
- 11) 丹羽、91。
- 12) Christopher Bigsby, *Contemporary American Playwrights* (Cambridge: Cambridge UP, 1999) 323.
- 13) Paula Vogel, *How I Learned to Drive, The Mammary Plays* (New York: Theatre Communications Group, 1998) 46. 以下、同作品からの引用はすべてこのテキストを用い、頁数を括弧内に示すこととする。
- 14) Stefan Kanfer, "On Stage: Li'l Bit O' Incest", *The New Leader*. June 30, 1997: 22.
- 15) Andrew Kimbrough, "The Pedophile in Me: The Ethics of *How I Learned to Drive*", *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 16,2 (2002): 53.