

ケネディ作品における劇中劇

伊藤ゆかり

The Play within a Play in the Works of Adrienne Kennedy

ITO Yukari

Abstract

The works of Adrienne Kennedy are outstanding in their use of the play within a play. Her latent interest in the technique can be found in her very early plays, *Funnyhouse of a Negro* and *The Owl Answers*. Both plays consist of short scenes which often repeat themselves with variations. Each scene is, so to speak, a short play within a play. The first remarkable example of the play within a play is *A Movie Star Has to Star in Black and White* where scenes from famous Hollywood films are enacted with different dialogues.

Kennedy makes the best use of the play within a play in her Alexander Plays. In *Ohio State Murders*, the present Suzanne sees a play in which the young Suzanne is the protagonist. Some Alexander Plays include the play within a play based on famous literary works: *The Dramatic Circle* uses Bram Stoker's *Dracula* while *Sleep Deprivation Chamber* contains excerpts from *Hamlet*.

Through the use of the play within a play, Kennedy makes the story of her protagonists even more elusive. The audience realizes it is almost impossible for them to understand the violent world the protagonists face. The difficulty, however, reveals both the protagonists and the audience can never be liberated from the cruel reality.

キーワード：アドリアンヌ・ケネディ、劇中劇、アレクサンダー劇、『眠りを奪われた部屋』、『2000年に母であること』

key words: Adrienne Kennedy, the play within a play, the Alexander Plays, *Sleep Deprivation Chamber*, *Motherhood in 2000*

アフリカ系アメリカ人の劇作家 Adrienne Kennedy の作品にみられる特徴のひとつは、しばしば文学者や文学作品への言及がなされることである。デビュー作の『ニグロのおもしろ館』*Funnyhouse of a Negro* (1961) において、主人公 Sarah が「Edith Sitwell を真似た詩で白い紙を次々と埋めている」と述べることに始まり、¹⁾『フクロウが答える』*The Owl Answers* (1965) では、Shakespeare や Chaucer が登場人物となっている。さらに、『演劇サークル』*The Dramatic Circle* では Bram Stoker の『吸血鬼ドラキュラ』*Dracula* の一節を、『眠りを奪われた部屋』*Sleep Deprivation Chamber* (1996) では『ハムレット』*Hamlet* のいくつかの

場面を劇中劇として用いている。本論文では、いかにケネディがこの劇中劇という手法を用いて、Philip C. Kolin のことばを借りれば、「白人が制度化した悲惨な歴史にとらわれた」女性の苦しみを描いてきたか、検証していきたい。²⁾

I

最初に考えたいのは、初期作品において、いかに劇中劇と相通じる要素が表れているかということである。そこで注目するのは、ケネディの劇における繰り返しがもたらす効果である。ケネディの劇、とりわけ初期作品は、登場人物に関する事実が曖昧な形でしか提示されないため、主人公に

ついて職業、年齢などの事実を述べることはあまり意味がない。だが、あえて言えば、『おもしろ館』のセアラは、時たま図書館関係で働くほかは部屋に閉じこもって詩を書いている若い黒人女性らしい。彼女は、Queen Victoria Regina、Duchess of Hapsburg、Patrice Lumumba、Jesus という4人の「彼女自身」とともに、自分自身と両親の過去および現在を観客に提示する。黒人であることに起因するセアラの苦悩は、両親と自分の肌の色に関する次のような台詞からうかがうことができる。

DUCHESS: How dare he enter the castle, he who is the darkest of them all, the darkest one? My mother looked like a white woman, hair as straight as any white woman's. And at least I am yellow, but he is black, the blackest one of them all. I hoped he was dead. Yet he still comes through the jungle to find me. (3)

上記と似たような台詞が劇中何度か繰り返され、それによって観客は、わずかでも白人に近い外見をもつことがセアラにとって非常に大事であることを知らされる。もう一つ繰り返されるのは、髪の毛についての描写である。髪の毛が大量に抜け落ちた、とハプスブルク公爵夫人が言ったり、髪が抜けた後の頭部をさらけ出したりする。縮れた髪は、セアラにとって黒人の象徴であり、忌むべきものである。その髪が抜け落ちることはセアラからすれば白人に近づくことかもしれないのに、実際には、髪が抜けたグロテスクな外見はセアラと彼女自身たちにとって恐ろしいことでしかない。肌の色と頭髪に関する描写が繰り返されるうちに、セアラは黒人であることによってますます精神的に追いつめられ、劇は、首をつった彼女の姿が現れて終わる。

『おもしろ館』に続いて発表された『フクロウが答える』の主人公 Clara Passmore も、セアラ同様事実関係を把握することが難しいが、アメリカ南部の Savannah で教師をしており、金持ちの白人男性の私生児らしい。彼女は、英国を実の父

親の先祖の地としてあこがれ、夏休みに訪れたという。劇の中で繰り返されるのは、その英国を白人の父と一緒に旅行をしているさなかに、父が死んでしまう時の描写である。実の父はサヴァンナで既に死んだと語られる以上クララの幻想であるが、その幻想の場面では、ロンドン塔の庭園を父娘で散歩をしていると父が突然死んで、シェイクスピア、チャーサーら英国史上著名な人びとの格好をした守衛たちが遺体を運んでいってしまう。実の父だとクララが主張しても、守衛らは、“If you are his ancestor why are you a Negro?” と言って、彼女を遺体から遠ざける。³⁾ この場面が、少しずつ台詞を変えて繰り返される。観客は、『おもしろ館』同様に、主人公にとって、白人の血が流れているかどうか、それを他の人びとは認めるかどうか重要な意味を持つことを知らされる。繰り返される場面は、黒人と白人との間の私生児という出自をめぐる差別と苦悩、英国への報われることのないあこがれ、さらには死のイメージにいろどられ、クララの苦しみを象徴すると言える。このように白人とのつながりを否定されつづけ、しかも、ニューヨークの地下鉄で出会ったらしい黒人の男性に襲われ、母からもナイフで刺されそうになり、クララはフクロウへと身を変えて、劇は終わる。

このように繰り返される台詞や状況は、一幕劇を場面に分ける目印ととらえることもできるが、各場面の連続性や関係が重要な大部分の劇とくらべると、ケネディの作品における場面は断片的で独立性が高いため、それぞれの場面が非常に短い劇のようにすら感じられる。すなわち、ケネディの劇は初期から劇中劇という手法になじみやすい性質をもっていたと言えよう。これらの初期戯曲の延長線上にあり、ケネディが独自の方法で本格的に劇中劇を取り入れたのが、『映画スターは白黒映画で』 *A Movie Star Has to Star in Black and White* (1976) である。

『映画スター』は、ケネディの劇作の転換点となった劇であり、ふたつの点から、作品群において特異な位置を占めている。ひとつは、ほかのどの劇よりもわかりやすい形で彼女の自伝的作品と

なっていることである。主人公である黒人の新進劇作家 Clara、その夫 Eddie および両親に関する描写は、ケネディの伝記的事実の多くと一致する。しかも、ケネディの投影であるクララは、劇の何箇所かで、執筆中の戯曲である『フクロウが答える』の一部分を読み上げる。このとき観客は、劇中劇をみているような気になる。

もうひとつの特徴は、クララとその家族以外の登場人物が、Bette Davis や Marlon Brando など有名なハリウッド俳優にそっくりな人物たちと設定されていることだ。俳優そっくりの登場人物たちは、クララおよびケネディが好きな映画の場面を演じ、それらの場面も劇中劇とみなすことができる。といっても、ベティ・デイヴィスらヒロインたちが語ることは、クララの現在や過去を語ることばであり、映画からそのままとられたいくつかの場面においては映画俳優たちは声を出さない。結果として、俳優そっくりの人びとは、ハリウッド映画のようにクララと彼女の家族の物語を演じることになる。このような複雑な設定によって、ケネディは、ハリウッド映画、ひいてはアメリカの主流文化がいかに白人によって支配されているかを批判すると同時に、黒人たちも、白人中心の映画を当然のものとして受け入れ、あこがれてきたことを明らかにする。フィリップ・C・コリンは、後にケネディが作り上げるスザンヌ・アレクサンダーとこのクララをとおして、ケネディは自分自身のための劇場を作り上げていると述べる。⁴⁾ また、Margo Jefferson は、『映画スター』におけるクララについて、人種、ジェンダーおよび映画の歴史を自分のパレットを用いて塗りかえる、と指摘する。⁵⁾ 確かに、『ニグロのおもしろ館』のセアラや『フクロウが答える』におけるクララとは異なり、自らの物語を観客に伝えるためにハリウッド映画を用い、さらに劇を執筆する姿を見せるクララにとって、作家であることが何よりも重要な意味をもつ。

それだけでなく、劇作家としての生活をクララが語り、ケネディの過去の作品を読み上げることで、『映画スター』は劇を書くことについての劇となっている。それが最もわかりやすく表れてい

るのは、クララとエディとのやりとりである。

CLARA. Eddie says I've become shy and secretive and I can't accept the passage of time, and that my diaries consume me and that my diaries make me a spectator watching my life like watching a black and white movie.

He thinks sometimes...to me my life is one of my black and white movies that I love so...with me playing a bit part.

EDDIE. (To JEAN PETERS looking up at the photographs.) I wonder about your obsession to write about your parents when they were young. You didn't know them.⁶⁾

Jenny Spencer は、エディがいうような見ることと行動することとの対立は、書くことと演じることの対立と同様、『映画スター』においては成立しない、と指摘し、さらに劇におけるクララの行動とは書くことそのものだと論じる。⁷⁾ スペンサーの論については後で再度ふれるが、ここで強調しておきたいのは、クララは自らが作り出した劇中劇において脇役を演じつつ、同時に劇を見る存在であることだ。もうひとつ重要なのは、両親の若い頃について知らないクララに、彼らについて書くことができるのか、とエディが言うことである。もちろん子どもは自分の親のすべてを知ることはないし、そもそも作家が書く時に、題材に関するすべての事実を知る必要もない。それはエディもわかっているはずだ。にもかかわらず、彼はこのような発言をクララにぶつける。それによって、我々観客は、作家は何を書くことができるのか、と問いかけられる。『映画スター』は、このように、劇を書くこと、見ることについての根源的な問いかけをする作品であり、その問いかけは、劇中劇の手法とともに、「アレクサンダー劇」the Alexander Plays に引き継がれていく。

II

1989年に上演された『ベートーヴェンとの会話』*She Talks to Beethoven* 以降の多くの劇におい

て、ケネディは、彼女自身を投影させたアフリカ系アメリカ人の劇作家 Suzanne Alexander を主人公としており、それらの作品は、1992年に出版された戯曲集のタイトルにならって「アレクサンダー劇」と呼ばれる。アレクサンダー劇以後の作品の大きな特徴は、Johanna Frank が言うところの“layering”「重ねること」または「重層化」であり、そこでは大衆文化や時事的な出来事、歴史上の人物などによって、登場人物が語る物語が形作られる。⁸⁾ また、Shannon Jackson はケネディの手法を“inter-reference”「相互言及」と呼び、作家はさまざまな象徴、人びと、言語などを並列におくことで、エスニシティの経験を語るができる、と論じる。⁹⁾ この手法をとることは、さまざまな引用が作品中に含まれることを意味し、Claudia Barnett は次のように指摘している。

Along with her many references in her plays to other writers, she frequently includes long quotations, often without quotation marks; this is especially true of the later plays in which the language of Bram Stoker, Thomas Hardy, even Napoleon and Josephine, figures prominently. As Suzanne Alexander speaks these writers' words, she likewise quotes the plays and manuscripts of Adrienne Kennedy—thereby creating a level playing field among her canonized heroes and herself.¹⁰⁾

バーネットは、引用をケネディによる自らの作品の正典化と結びつけているが、本論では、劇中劇の視点からケネディ劇、特にアレクサンダー劇における多くの引用による重層化、相互言及を検証することとする。

最初に、戯曲集『アレクサンダー劇』に収められている『ベートーヴェンとの会話』、『オハイオ州殺人事件』*Ohio State Murders* (1992)、¹¹⁾ およびラジオ劇『演劇サークル』の3作品について考えたい。これらの中で最も有名な作品である『オハイオ州殺人事件』は、劇中劇の枠組みをとっている。著名な黒人作家スザンヌ・アレクサンダーが

母校であるオハイオ州立大学で自作について講演するよう依頼され、在学中の1949年から50年を中心に、1952年までを回想するという設定である。舞台上には現在のスザンヌと若い頃のスザンヌが登場し、現在のスザンヌは、過去の出来事を見つめながら、語り手を務める。若いスザンヌの恋人となる英文学の講師 Robert Hampshire が語るハーディの『ダーバヴィル家のテス』*Tess of the D'Urbervilles* やアーサー王伝説からの引用、映画『戦艦ポチョムキン』*The Battleship Potemkin* に関するメモなどがスザンヌの回想と重なり合い、重層的な劇中劇となっている。現在のスザンヌは、回想を現在の夫 David の話から始めるなど、必ずしも時系列にそって語るわけではないが、初期の2作品や『映画スターは白黒映画で』と比較すると、はるかに彼女の過去を観客がたどりやすい話し方をする。彼女の語りから、観客は、スザンヌが白人の女子学生や教師から差別を受けるなか、文学に対する鋭敏な感受性を見出したハンプシャーと恋におち、双子の娘を身ごもるものの、そのために退学を余儀なくされ、しかも双子はハンプシャーによって殺されたことを知る。

このような偏見と圧迫、暴力と死に縁どられた物語にもかかわらず、『オハイオ州』は、初期作品にみられる、流れる血や死体、地下鉄がきしるような音などの暴力的な表現がない、静かな劇である。この印象は、雪が降る夜の大学図書館で、スザンヌがひとり講演の練習をしているという設定によるところが大きい。だが、同時に、作家であるスザンヌが劇中劇で自分が何を語るかを意識していることにも起因すると思われる。アレクサンダー劇以前、特に『ニグロのおもしろ館』と『フクロウが答える』においては、死に追い込まれそうなほどの主人公の苦悩が、抑えきれず噴出するような表現とともに描かれていた。それが『オハイオ州』では、現在のスザンヌが語りたくないこと、語ることができることだけを語る。初期作品と異なる、観客にとってわかりやすい語り口であるために、一見したところ、事件のすべてが劇中劇になったようでありながら、実はそうではない。劇のタイトルとなっているスザンヌの娘たちの殺害

については、現在のスザンヌが事実を語るのみで、舞台上に描かれることはない。彼女の語りから、最初に双子のひとりが誘拐されて、のちに遺体がみつかり、もう一人はスザンヌの下宿で殺されて、ハンプシャーはその場で自殺をする、という衝撃的な事件のあらまはわかるが、それを初めて知った時のスザンヌの様子は一切描かれない。舞台上に表現されないことから、観客は、年月を経ても語るができないほどの苦痛を想像する。Alisa Solomon は、アレクサンダー劇において、スザンヌは起きたことを飾り気なく語っているように見えるが、さまざまな引用と語りのなかから一貫した形の回想を作り出すのは難しく、物語を語ることは不可能になる、と論じる。¹²⁾ そもそもスザンヌが講演で求められているテーマは、彼女の作品における暴力的なイメージがどこから来るのか、というものであった。それを説明するために彼女は過去を回想し、最後に「わたしの作品における暴力的なイメージは、主にこういうところから来るのです」と講演をしめくくる。¹³⁾ しかし、何が暴力的イメージに満ちた作品を作り出すのか、明確な答えは示されない。『オハイオ州』における劇中劇は、抑制された語り口と多様な引用を用いながら、スザンヌの作品に痕跡を残すような暴力のすべてを語ることは不可能であることを示すのである。

さらに、劇中劇という作品の枠組みには仕掛けがある。すなわち、現在のスザンヌの語りは、あくまでも練習としてなされることである。最後のスザンヌの台詞が講演の終わりを告げることばであるために、観客は講演の場にいたような錯覚を抱くが、講演はまだ行なわれておらず、本当に講演の場でスザンヌが同じように過去を語るができるかどうかかわからない。実際彼女は、原稿の最後近くで、「この日まで人前で死んだ娘たちのことは話せなかった」と言っているのだ (62)。それを考えると、観客がみるのは、実現しないかもしれない講演であり、成立するかどうかかわからない劇中劇なのである。一見わかりやすい『オハイオ劇』は、あやうく、捉えがたいものに満ちている。

スザンヌの大学時代を回想する『オハイオ州殺人事件』に対して、『ベートーヴェンとの対話』と『演劇サークル』において、スザンヌは著名な作家となっていて、劇は、同じく有名な作家である夫デイヴィッドが行方不明となった時の出来事を描く。2作品のうち、『ベートーヴェンとの対話』の舞台は、1961年独立後まもないガーナの首都 Accra である。病気から回復しきれない妻を残して、デイヴィッドが姿を消してしまう。大学で詩を教える作家ではあるが、Franz Fanon と親しく、政治的発言が多いデイヴィッドには敵が多く、身の危険を感じて姿を隠したらしい。最愛の夫の帰りを待ちながら、スザンヌはベートーヴェンについての戯曲を書き続けるうちに、作曲家と会話を交わし始める。

『ベートーヴェン』は、劇中劇を含むというより、むしろ、登場人物の設定や引用などによる重層化のために、いくつかの異なる劇が並列するような作品となっている。ひとつは、デイヴィッドとスザンヌの状況について説明するラジオの声が作る劇である。アナウンサーが作家夫妻の紹介をしたり、デイヴィッドがファンオンや David Diop の著作から朗読をする。アナウンサーはデイヴィッドに好意的な内容を語るが、非個人的かつ明晰な語り方は、録音テープによるデイヴィッドの声と同様に、危険かつ不安な状況とは不似合いなほど冷静である。その冷静さが逆にスザンヌに切迫した現実を伝えるようだ。もうひとつは、スザンヌがベートーヴェンに関する作品を書こうとするなかでできる劇であるが、この劇は、作曲家の友人が書いた日記を読むスザンヌの声と、彼女がベートーヴェンと時空を越えて交わす会話というふたつに分かれる。ベートーヴェンが生きた19世紀の日記は、彼のことを語る部分とナポレオン軍の侵攻を目前とした不穏なウィーンの様子を描写する部分の二つから成る。ベートーヴェンについての描写は劇作家としてのスザンヌの関心に応えるものである一方、ウィーンの様子は独立直後のアクラと呼応する。他方、スザンヌとベートーヴェンの会話には、少なからず共通点をもつ者同士の暖かな交情が見られる。第一に2人とも芸術家で

あり、作品を作り出す苦しみと喜びをわかちもつ。それだけでなく、ともに政治的激動の社会に生きていて、どちらも身体的な不安を抱え、さらにスザンヌは夫、ベートーヴェンは甥という最も大切な家族を失う危険に瀕している。ラジオの声、日記、そして会話というそれぞれの語り方があまりにも異質であるため、独立した劇が同じタイトルのもとで集められたような劇にもみえるが、これら3つの劇を最終的にひとつにまとめ上げるのは、デイヴィッドである。日記におけるベートーヴェンの死の描写に声を上げて泣くスザンヌは、アフリカの弦楽器の音を耳にして玄関に走る。そして彼女は、夫に、「戻るまでベートーヴェンを来させてくれたのね」と言う。するとデイヴィッドは、ベートーヴェンのような声で「僕がいない間は、彼が慰めてくれるとわかっていたよ」と答えるのである。¹⁴⁾ デイヴィッドの登場によって、劇は唐突にハッピーエンドを迎える。観客は彼の帰宅にほっとしつつ、異質な3つの劇を合わせたような作品にふさわしい結末なのかどうか、釈然としない思いを抱かざるを得ない。

もう1作の『演劇サークル』も、劇中劇という観点から非常に興味深い。この作品は、スザンヌによるモノローグ『映画クラブ』*The Film Club*をラジオ劇にしたものである。舞台は1961年のロンドン、主たる語り手はスザンヌの義理の妹であるAliceで、『ベートーヴェンとの会話』同様、行方不明のデイヴィッドがスザンヌたちと再会するまでを描く。スザンヌはアリスと共にロンドンに滞在し、夫がガーナから戻るのを待っている。予定を過ぎているにもかかわらず、デイヴィッドはロンドンに到着しない。妊娠をしているスザンヌは不安のあまり、息切れがひどくなり、夢遊病の症状もでてくる。心配したアリスが医師Dr. Freudenbergerのところへスザンヌを連れて行くと、医師は、気晴らしに、彼が自宅で患者たちと行なっている演劇サークルに入るよう2人を誘う。そこでアリスたちは役を与えられ、『ドラキュラ』の一部を読みあうことになる。

この劇は、スザンヌ以外の新たな語り手をもつ。また、精神的に不安定になっているスザンヌ

は、ナポレオンとその妻ジョセフィーヌの間の書簡を唐突に読み上げる。デイヴィッドと二度と会えないかもしれないという不安の中、戦いの合間に交わされた歴史上の人物の愛の手紙を読むのである。アリスという新しい声と手紙からの引用が重なる劇に加わるのが『ドラキュラ』である。『ドラキュラ』をスザンヌら患者たちが読むという設定は、いくつかの点で興味深い。まず、小説の内容である。吸血鬼に襲われると人間でなくなる、という物語は恐怖と不安をかきたて、患者たちに向いているとは思えない。そのうえ、スザンヌに与えられた役は、吸血鬼になって死ぬルーシーなのである。¹⁵⁾ つまり、スザンヌの気晴らしのために行なうという目的は、果たせるはずがない。そもそも演劇サークルと呼んではいても、舞台で劇をするのではなく、小説を朗読するという形式のものである。なおかつ、スザンヌとアリスが初めて参加した時は、ほとんどの文章をフロイデンバーガー医師が読み、患者は一言二言口をはさむのみである。劇のタイトルとなっている演劇サークルは、いわば崩壊しており、『ドラキュラ』を台本にする劇中劇は、実のところ成立していない。

この作品で唯一成功する劇中劇は、夜になると、スザンヌたちが滞在しているホテルの庭にフロイデンバーガーが白髪のカツラをつけて現われる、というものだ。アリスもスザンヌも最初はフロイデンバーガーと思わずに、不安に思うばかりだが、アリスたちがロンドンを発つことが決まった時に、医師は、苦難のためにデイヴィッドが変わってしまってもスザンヌが耐えられるように白髪のカツラをつけた、とアリスに告白する。彼の姿が、劇の最後で登場するデイヴィッドと同じであり、医師の予感があたったという点において、フロイデンバーガーの劇は成功する。しかしながら、スザンヌたちの周囲には危険が潜んでいることを暗示するような不気味さは、夫の生還という見かけ上のハッピーエンドを裏切るものになっている。つまり、『演劇サークル』における劇中劇は、登場人物の意図および劇全体の結末を裏切るものなのである。

以上のように『アレクサンダー劇』のなかの3

つの作品を検証すると、我々は、ケネディの劇において劇中劇がいかにか複雑な効果を上げているかを痛感する。とりわけ『オハイオ州殺人事件』と『演劇サークル』は、過去の物語および有名な小説という劇中劇を作りやすいはずの題材を用いているにもかかわらず、劇中劇が成立していると明言することができず、そのために作品全体の解釈がいつそう難しくなっているのである。

III

1991年にケネディの息子 Adam P. Kennedy は、Virginia 州 Arlington にある父の家で警官から暴行を受けたばかりか、逆に警官への暴力で逮捕・起訴された。ケネディは、この事件を題材に、スザンヌ・アレクサンダーを主人公とする3つの作品を生み出した。短編小説「61歳の誕生日にスザンヌ・アレクサンダーが学生たちに書いた手紙」“Letters to My Students on My Sixty-first Birthday by Suzanne Alexander” (1993 発表)、短い劇『2000年に母であること』*Motherhood 2000* (1994)、そしてアダムと共作した劇『眠りを奪われた部屋』(1996)である。これら3作品には、家族の身に起きた事件からケネディが劇を作り出す過程が表れているが、本論では、劇中劇を含む2つの戯曲『母であること』と『眠り』を中心に論じ、必要に応じて「学生たちへの手紙」に言及したい。

2作品のうち、まず事件の全体像を提示する『眠りを奪われた部屋』を論じることとする。劇の主な舞台は、スザンヌの息子 Teddy が演出家として『ハムレット』を上演しようとしているオハイオのカレッジ、スザンヌの劇『オハイオ州殺人事件』が上演される Cleveland の劇場、ヴァージニア州の法廷などである。ケネディの作品としては非常に稀なことだが、『眠り』は、まるで法廷劇のように、テディが不起訴を勝ち取るまでを、事件そのもの、その後のテディとその父親への取り調べ、裁判などをとおして描く。一方で、いかにもケネディ劇らしく、“DREAM SCENE” と呼ばれるスザンヌの幻想と思われる場面がたびたび挿入されるほか、『ハムレット』からの引用、ケネディが州知事ら有力者に助けを求める手紙や、『オ

ハイオ州』の冒頭の台詞、ヴァージニア州の警察学校におけるマニュアルなど様々な種類の台詞が重層的に用いられている。

特に注目したいのは、『ハムレット』を用いた劇中劇である。劇が始まって間もなく、テディの劇に出演する学生が『ハムレット』の第1幕第5場の台詞を言う。

STUDENT ACTOR: “I am thy father’s spirit
Doomed for a certain time to walk the night
And for the day confined to fast in fires
Till the foul crimes done in my days of nature
Are burnt and purged away....”¹⁶⁾

ここには暴力と死、罪と永遠に続く苦しみが示唆され、『眠りを奪われた部屋』全体の内容を暗示する場面となっているが、それにしても、自作以外の劇の引用をめったにしないケネディが、なぜ『ハムレット』を劇中劇として使うのだろうか。フィリップ・C・コリンは、スザンヌが Gertrude、テディはハムレット、Claudius の犯罪がテディに暴行を加えた警官の蛮行であり、アーリングトンはデンマークなのだ、と説明する。¹⁷⁾ このような整理は可能であるし、先述したように、『ハムレット』、とりわけ父の亡霊が殺害されたことを語る台詞の引用は、『眠り』における暴力の残酷さを表現するために、これ以上ないほどの効果を上げる。だが、より重要なのは、ここでの『ハムレット』はあくまでもリハーサルであり、本当に観客の前で上演されたのかどうか、不明であることだ。ちょうど『オハイオ州殺人事件』における講演が聴衆の前で行なわれるのかどうかかわらないように、また、『演劇サークル』の『ドラキュラ』が患者の気分転換になる劇から程遠いように、『ハムレット』は上演する予定のものにすぎない。言うまでもなく、元の『ハムレット』においては、ハムレットが役者たちに王殺しを演じさせる有名な劇中劇の場面がある。その劇はクローディアスに強い衝撃を与え、ハムレットは劇を演じさせた目的を果たすのだが、それに較べると、『眠り』における劇中劇の不完全さが際立つ。それは『オ

『ハイオ州殺人事件』の台詞が語られる場面も同様で、スザンヌが劇場に行くのはリハーサルを観に行くためであり、公演のためではないのである。上演が行なわれるかどうかという点を考える上で重要なのは、小説「学生たちへの手紙」との違いである。そこでは、スザンヌはテディが主役を務める『ハムレット』を大学に観に行く。他方『オハイオ州殺人事件』は、スザンヌの若い頃を題材に別の女性劇作家が書いた劇ということになっているが、小説の終わり近くでその劇作家が銃撃事件に巻き込まれて殺害され、公演は中止になってしまう。劇は不成立のままなのだ。

劇中劇が成立しないのは、『2000年に母であること』も同じである。1994年に初演されたこの劇は、2000年という近未来に設定されていることから想像がつくように、実際の事件の描写を軸とした『眠りを奪われた部屋』とは異なり、幻想的な作品である。ここで、主人公は「母／作家」となっている。舞台はニューヨークだが、すっかり荒廃し、外を歩くこともままならないほど危険に満ちている。その地で主人公は、息子に暴行を加えた警察官 Richard Fox を見つけるのだが、彼は、息子の事件に関係した警官や地方検事とともに The Oliviers という劇団を結成していて、奇蹟劇を上演しているのだ。作家は、オリヴィエ劇団に入れてもらい、ローマ兵士役で劇に出演する。劇の最後で、作家は「せきをし、荒い息をはきながら、自分の台詞を言った。…そしてフォックスのすぐ後ろに行って、ハンマーで彼の頭を殴った」と言う。作家が言葉どおりの動作をし、フォックスが倒れて、『母であること』は終わる。¹⁸⁾

『母であること』は、大部分母／作家のモノローグから成り、最後の4分の1程度が劇中劇となっている。中世の奇蹟劇にならった古い英語による短い台詞でキリストの磔刑を描き、古風で簡潔な台詞には暗い雰囲気漂って、世界の終わりを思わせるニューヨークの風景とぴたり合う。見かけは完璧な劇中劇なのだが、それが最後の作家の台詞と行為によって、崩壊する。キリストが磔刑によって死ぬのではなく、頭を殴られ、フォックスが倒れるのだ。この時に劇中劇は不完全なまま

終わる。結末を頭において振り返ってみれば、『母であること』において、オリヴィエ劇団が演じる劇にどれほどの観客がいるのか、まったく描写されない。劇団に加わる前に作家が彼らの劇を見るときも、自分の家の屋根から台詞に耳を傾けているという描写だけで、観客として舞台をみているわけではない。つまり、リハーサルでしか演じられない『眠り』における『ハムレット』や『オハイオ州殺人事件』と同様、オリヴィエ劇団の劇も、そもそも劇の演じられ方として不完全かもしれないのである。それにくわえて、作家の行為が劇中劇の成立を妨げるのだ。

このように『眠りを奪われた部屋』も『2000年に母であること』も、どちらも劇中劇が成立しないように作られている。その不完全さ、宙ぶらりんとも言える感覚は、2つの作品における事件の描かれ方と密接に関係する。先に述べたように、テディの事件は不起訴で終わり、一応の解決をみる。しかし、我々観客は安堵できない。『眠り』はテディへの暴行を録画したビデオで終わるが、画面は暗くて見えず、彼の叫び声だけが響く。一方、『母であること』の母／作家は、息子が受けた苦痛を忘れられず、加害者に復讐をする。どちらも暴力の継続を示唆するのである。さらに劇中劇が完全に成立せず、途中であることのみ強調されるため、アフリカ系アメリカ人への不当な暴力を描いた劇が本当に終わるとは観客は思えない。我々が確信できるのは、テディの身に起きた事件および劇中劇である『ハムレット』や『オハイオ州』、奇蹟劇における暴力の恐ろしさ、そして、その恐ろしさが続くことなのである。

IV

最後に、ケネディの作品における劇中劇について今一度振り返りたい。まず想起されるのは、クローディア・バーネットが2002年にケネディに行なったインタビューである。1975年の Yemi Ogunbiyi によるインタビューの中で、ケネディが、自分のすべての劇をひとつの作品のように考えていて、すべての劇を一緒にあわせ、同じテーマの一連の劇 (“a cycle of plays”) のようなものを書

きたい、と語っている、とバーネットは指摘する。25年以上経って、これについてどう思うかという彼女の質問に、ケネディは、すべての劇をひとつのサイクルの劇のように思っていないが、そういう願望はあった、と笑って答えている。¹⁹⁾ ケネディが個々の作品について、大きな劇のなかのひとつと捉える感覚があるのなら、個別の作品のなかでも劇中劇を用いるのは自然なことと言えるだろう。

ただし、今まで検証してきたように、ケネディ劇における劇中劇はつねに不成立のまま終わるため、観客は、求めていたもの、予想していたものが得られないという感覚を抱く。それこそが、ケネディの作品が観客に与え続ける感覚である。外岡は、ケネディの劇は「モノドラマでありながら」、「作品の基点として存在するはずの「私」という核が、構成物にすぎなくなり、言わば「不在」となる」と論じる。²⁰⁾ ケネディの劇は、主人公が自分の内面を探りつづける「私」の劇であるはずなのに、観客が知りたい「私」がないのだ。多用される繰り返しについても似たようなことが言える。ケネディの場合、ひとつの劇のなかで同じ台詞が繰り返されるばかりか、しばしば過去の作品からの引用もあり、劇の内容や過去の作品を振り返る機会が十分与えられているはずなのに、どんな作品なのかをいざ説明しようとしても説明できない。だからこそ観客は、ケネディの劇をなんとかして説明しようとし、とらえ難いその本質をどうにかして自分なりにとらえようとする。バーネットが指摘するように、ケネディの作品は何層にも重なる謎であり、観客や読者にケネディについて知りたいという欲求を起こさせるものなのだ。²¹⁾

考えてみれば、ケネディの劇に対する我々の反応は、我々が現実の出来事について頻繁に行なっていることである。理解できない、言葉では説明できない自らの経験を我々はなんとかして言葉で説明しようとする。同じことを我々はケネディの劇をみるとき行なうのだ。たとえば、Jeanie Forteは『フクロウが答える』について、観客はクララの混乱を一時的にせよ体験し、クララと

もにアフリカ系アメリカ人を圧迫する文化を克服しようとする、と論じる。²²⁾ 主人公とおなじ体験を観客がするという意味で、観客と主人公は同じ立場になるのだ。いわゆる感情移入とは異なり、観客は自分の視点を保ちつつ主人公が体験するものを体験する。スペンサーは次のように述べる。

Like Kennedy's characters, audiences wait in anxious anticipation of mysterious and unforeseen events, attempt to understand what is happening to and around them, and often remain in the dark, as cathartic recognition eludes them. (They also remain unusually aware of their own racial identities.)²³⁾

さらに付け加えてスペンサーは、ケネディ劇の登場人物は劇の中で読者であり、作家であり、演技者であり、同時に劇中でおこる演技の観客として、現実の観客のモデルとなるからこそ、登場人物と観客の一致が可能なのだ、と論じる。²⁴⁾ このスペンサーの指摘は、『映画スターは白黒映画で』やアレクサンダー劇のように劇作家が主人公となる劇が多いこと、そして劇中劇が多用されることと結びつく。どちらが原因なのかどうか考える必要がないほど緊密な関係だと言える。

以上みてきたように、ケネディの作品において、さまざまな劇中劇が作られては不完全なまま終わる。観客は、劇中劇および劇全体を理解しようと努めるが、劇作家である主人公が自分の世界をみつめ、行動し、世界について書こうとしても、書ききれず、理解できないように、劇も劇中劇も完全には理解できない。それは、登場人物が生きる世界が、ことばでは表現しきれない差別と暴力に満ちた残酷な世界だからだ。それがわかったとき、観客は自分が生きる世界における暴力や残酷さを認識する。理解しがたい劇をどうにかして理解しようとした結果得られた認識は、簡単には忘れられない。このときケネディの劇は、ジャクソンが言うところの、どんな小さなものであっても暴力への抵抗は可能だという認識へと観客を導くのである。²⁵⁾

注

- 1) Adrienne Kennedy, *Funnyhouse of a Negro*, Adrienne Kennedy in One Act (Minneapolis: U of Minnesota P, 1988)
6. 以下、同作品からの引用はすべてこのテキストを用い、本文中の括弧内に頁数を示す。
- 2) Philip C. Kolin, “American History/American Nightmare: Adrienne Kennedy and Civil Rights”, *Contemporary African American Women Playwrights: A Casebook*, ed. by Philip C. Kolin (Routledge: Abingdon, Oxfordshire and New York, 2007) [62].
- 3) Adrienne Kennedy, *The Owl Answers*, Adrienne Kennedy in One Act 28.
- 4) Philip C. Kolin, *Understanding Adrienne Kennedy* (Columbia: U of South Carolina P, 2005) 66.
- 5) Margo Jefferson, “A Journal for Adrienne Kennedy (after *People Who Led to My Plays*)”, *Modern Drama* 55 (2012): 66.
- 6) Adrienne Kennedy, *A Movie Star Has to Star in Black and White*, Adrienne Kennedy in One Act 99.
- 7) Jenny Spencer, “Emancipated Spectatorship in Adrienne Kennedy’s Plays”, *Modern Drama* 55 (2012): 28.
- 8) Johanna Frank, “Reintroducing Adrienne Kennedy’s *Diary of Lights*”, *Modern Drama* 55 (2012): 8.
- 9) Shannon Jackson, “Staging a Scrapbook: Adrienne Kennedy’s Post-Modern Art of Memory”, *The Theatre Annual* 46 (1993): 81.
- 10) Claudia Barnett, “‘An Evasion of Ontology’: Being Adrienne Kennedy”, *Drama Review* 49,3 (2005) 183.
- 11) この作品については、*The Ohio State Murders* と *Ohio State Murders* という2種類の表記が見られるが、Evan Yionoulis が *The Alexander Plays* で用いられている前者は誤記だと書いてあることから、本論では後者の表記を用いる。ケネディは「殺人」は動詞と名詞の両方を意図している、と語ったという。Evan Yionoulis, “Personal Perspectives on Adrienne Kennedy”, *Modern Drama* 55 (2012): 94.
- 12) Alisa Solomon, “Foreword”, *The Alexander Plays* (Minneapolis: U of Minnesota P, 1992) xvi.
- 13) Adrienne Kennedy, *The Ohio State Murders*, *The Alexander Plays* 63. 以下、同作品からの引用はすべてこのテキストを用い、本文中の括弧内に頁数を示す。
- 14) Adrienne Kennedy, *She Talks to Beethoven*, *The Alexander Plays* 23.
- 15) 演劇サークルで『ドラキュラ』を読むことの意味に関しては、外岡尚美の卓越した論考がある。外岡尚美、「多重化するヴィジョン アドリアンヌ・ケネディと「私」の演劇」、『境界を越えるアメリカ演劇 オールタナティヴな演劇の理解』、一ノ瀬和夫、外岡尚美編著（京都：ミネルヴァ書房、2001）254.
- 16) Adrienne Kennedy and Adam P. Kennedy, *Sleep Deprivation Chamber: A Play* (New York: Theatre Communications Group, 1996) 7.
- 17) Kolin, *Understanding Adrienne Kennedy* 165.
- 18) Adrienne Kennedy, *Motherhood 2000*, *The Adrienne Kennedy Reader* (Minneapolis: U of Minnesota P, 2001) 233.
- 19) Adrienne Kennedy interviewed by Claudia Barnett in Barnett’s “‘An Evasion of Ontology’” 163.
- 20) 外岡 238.
- 21) Barnett 158.
- 22) Jeanie Forte, “Realism, Narrative, and the Feminist Playwright—A Problem of Reception”, *Modern Drama* 32 (1989): 124–25.
- 23) Spencer 23.
- 24) Spencer 23.
- 25) Jackson 74.