

# スーザン＝ロリ・パークスにおける歴史と記憶

伊藤ゆかり

## History and Memories in the Plays of Suzan-Lori Parks

ITO Yukari

### Abstract

Suzan-Lori Parks has been regarded as one of the most outstanding playwrights since the end of 1980s. With her use of American vernacular language, unrealistic characters and setting as well as no definite storyline, she has obtained the unique position in American drama. Another significant characteristic in her works is history. In her history plays, Parks has always been aware of her important task of representing history of black people which has been long neglected in the United States.

*The America Play* reveals a truth of history of black people through its main character, who insists he resembles Abraham Lincoln and enacts the scene of assassination in the theme park. After his death, his son digs the replica of the Great Hole of History in order to find the bones or other things to remember his father. The play makes it clear that it is almost impossible to put black history on the stage because the great hole takes in any memory related to black people.

*Father Comes Home From the Wars* is a three-part play which deals with history in a completely different way. Its hero goes to the Civil War as a Confederate soldier and servant of his master. The play depicts how war affects the protagonist, and the audience can find the difficulty of black people acquiring true freedom, caused by their painful memories of having nothing and being nothing in the history of America.

キーワード：スーザン＝ロリ・パークス、『父さんは戦争に行ってきた』、『アメリカ・プレイ』、歴史、記憶

key words: Suzan-Lori Parks, *Father Comes Home From the Wars*, *The America Play*, history, memory

Suzan-Lori Parks (1964～) が、アフリカ系アメリカ人の口語を最大限に生かした台詞とアメリカ演劇の伝統ともいえる写実主義や物語性からかけ離れた斬新な作劇によって最初に注目を集めたのは、1989年初演の『第三王国の微細な有為転変』*Imperceptible Mutability of the Third Kingdom* である。つづく初期の作品『全世界で最後の黒人の男の死』*The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World* (1990) や『アメリカ・プレイ』*The America Play* (1993) も、『第三王国』同様に、強烈な詩的イメージの中に黒人の歴史を浮かび上がらせた。その後パークスは明確なストーリー

をもつ劇も書くようになる。Nathaniel Hawthorne の『緋文字』*The Scarlet Letter* を基にした『血の中に』*In the Blood* (1999) と『ファッキング A』*Fucking A* (2000)、実在のアフリカ人女性の半生を描いた『ヴィーナス』*Venus* (1996) である。さらに彼女は『トップドッグ／アンダードッグ』*Topdog/Underdog* (2001) によって、アフリカ系アメリカ人女性劇作家として初めてピューリッツァ賞をとった後、毎日1作ずつ戯曲を書き、アメリカ中で上演するという試みを行った。その結果が『365日／365作』*365 Days/365 Plays* (2006-07) である。劇作にとどまらず、彼女は Spike Lee が

監督した映画『ガール6』*Girl 6*の脚本、George Gershwinのオペラ『ポーギーとベス』*Porgy and Beth*の台本改作といったさまざまな創作活動を行っている。

このようにパークスは多彩な才能を示し続ける一方で、一貫してアメリカの歴史を描くことに強い関心をもっている。パークス自身インタビューにおいて、自分は歴史劇で知られている、と述べている。<sup>1)</sup> その彼女が、2014年に『父さんは戦争に行ってきた 第1～3部』*Father Comes Home From the Wars, Part 1, 2, and 3*を初演したのは当然かもしれない。三部作は、南部の農場で働く黒人奴隷が主人に連れられて南北戦争に行き、自由黒人となって戻ってくるまでを描く。また、この作品は全9部を予定しており、現代の戦争までを描くという。<sup>2)</sup> パークスは、歴史上の人物を取り上げても、完成した作品はいわゆる「歴史劇」ではなく、「今」を描く劇なのだ、と説明している。<sup>3)</sup> 本論文では『アメリカ・プレイ』と『父さんは戦争に行ってきた』という対照的な作品を取り上げ、パークスがいかにアメリカの歴史と戦争の記憶を描きつつ、「今」の劇を作り出しているのか検証したい。

## I

はじめに初期作品『アメリカ・プレイ』における歴史の描き方を考えたい。パークスは初期のエッセイにおいて歴史を描くことの重要性について次のように書いている。

A play is a blueprint of an event: a way of creating and rewriting history through the medium of literature. Since history is a recorded or remembered event, theatre, for me, is the perfect place to “make” history—that is, because so much of African-American history has been unrecorded, dismembered, washed out, one of my tasks as playwright is to—through literature and the special strange relationship between theatre and real-life—locate the ancestral burial ground, dig for bones,

find bones, hear the bones sing, write it down.

The bones tell us what was, is, will be; and because their song is a play—something that through a production *actually happens*—I’m working theatre like an incubator to create “new” historical events. I’m re-membering and staging historical events which, through their happening on stage, are ripe for inclusion in the canon of history.<sup>4)</sup>

歴史を書くことに関する黒人劇作家としての使命が述べられた興味深い一節であるが、とりわけ注目に値するのは、祖先が埋葬されている場所を探し出して掘り、骨を見つけて骨の歌を聴き、それを書き留めると述べていることだ。同じアフリカ系アメリカ人劇作家のAugust Wilsonが書いた20世紀の黒人歴史劇である「サイクル劇」において、海の底に沈む骨が重要なモチーフとなっていたことが想起される。あまりにも長い間アメリカの歴史はすなわち白人の歴史であったために、ばらばらの骨としてしか残っていない黒人の骨を見つけて観客に提示することが、黒人の歴史を描く有効な手段なのである。ただし、詩的な台詞や語りを多用しつつも写實的に歴史を描いたウィルソンに対して、パークスはまったく異なる手法をとる。その顕著な例が『アメリカ・プレイ』である。

『アメリカ・プレイ』は、テーマパークにあった「偉大な歴史の穴」the Great Hole of Historyのレプリカである巨大な穴が舞台で、それはどこでもない場所の真ん中にある。第1幕は、「リンカーンの扮装をした捨て子の父」The Foundling Father, as Abraham Lincolnが、リンカーン、すなわちThe Great Manに瓜二つの男で「偉大ではない方」The Lesser Manの物語を語るところから始まる。「偉大ではない方」は、掘るのが早いという評判の墓掘りだった。リンカーンの暗殺時に墓を掘ることができればよかったが、彼が生まれたのはリンカーンの死後ずっと経ってからであった。妻Lucyとの新婚旅行で、彼は歴史に関するパレードが行われるテーマパークを訪れ、そこに

あった穴に魅せられる。妻との間に息子が生まれるものの、彼は家を出て、リンカーンの扮装をして見物客に撃たれるという商売をするようになる。そして、リンカーンの暗殺者であるジョン・ウィルクス・ブース役をする見物客に殺される場面が繰り返し演じられる。

第2幕では、「偉大ではない方」は死んでいて、ルーシーと息子 Brazil が登場する。ブラジルは「偉大な歴史の穴」のレプリカを掘り、彼ら家族に関連したものを見つけようとしている。ルーシーが息子に夫のことを話す間、断続的に銃の音が響く。ルーシーのエプロンや髪の毛が出てくる一方で、テレビの電源が入り、画面から父、すなわち捨て子の父が現れる。父親は、仕事をやめた時に持ち物をすべて穴に埋めたことを語り、銃声がすると、椅子の上で崩れおちる。息子はテーマパークの案内係のように話し始めて、穴の中にある死体の話をして退場し、劇は終わる。

先述したように、パークスの戯曲はこのように筋書きを説明する意味がないほど物語性を拒絶している。そもそも第1幕の語りからして、ずればかりである。リンカーンの姿をした捨て子の父という登場人物の名前は、言うまでもなくアメリカ独立期の「建国の父たち」Founding Fathers からずらしたものである。彼は、自分のことを語る際に、「偉大ではない方」の物語としてずらして語る。また、彼はリンカーンと瓜二つだと言うが、実のところ本当かどうかは疑わしい。劇の冒頭で、リンカーン同様に背が高く、やせていて、足もリンカーンのように長く、手もリンカーンのように大きい、と説明されるが、それだけなら他に似ている人間がいるのではないかと思わせる。そのうえ彼は、リンカーンの特徴であるあごひげを伸ばさず、床屋から髪を買って、何種類か持ち歩いているというのである。<sup>5)</sup> このいい加減とさえ思える描写に加えて、捨て子の父は黒人によって演じられる。したがって、捨て子の父がリンカーンに似ていないにもかかわらず似ているという設定に基づいて劇は展開することになる。

パークスは、『アメリカ・プレイ』だけでなく、『トップドッグ／アンダードッグ』においても

ンカーンとブースという名の黒人の兄弟を主人公とし、ブースがリンカーンを殺す場面で劇を終わらせている。Jason Bush は、ブースによるリンカーンの暗殺は神話的な想像力をかき立てるほぼ完璧なメロドラマだと指摘する。彼によると、黒人奴隷を解放し、戦争を終結させた後まもなく殺されたリンカーンは、神聖化され、そのために建国からおおよそ80年経った時代の大統領であるにもかかわらず、建国の父の一人とみなされている。ブースによる暗殺は、国父の一人であるリンカーンを南部の反抗的な息子が殺し、父の権威を奪おうとしたという神話なのだ。<sup>6)</sup> このリンカーンの神話化によって、南北戦争と暗殺という暴力の恐ろしさも、奴隷制の残酷さも隠蔽される危険がある。『アメリカ・プレイ』は、リンカーンに似ていないのに似ていると言う捨て子の父を見物客がおもちゃの銃で撃つ場面を繰り返すことで、アメリカ人がさまざまな記憶やイメージをもっているリンカーンを脱神格化し、さらにアメリカの歴史をも脱神話化しているのである。<sup>7)</sup>

つづく第2幕は別の角度から歴史と記憶を描く。銃声とそのこだまが断続的に響くなか、巨大な穴のそばでブラジルが穴を掘り、傍らには彼の母であり、捨て子の父の妻であるルーシーがいる。記憶を語るのは主にルーシーで、夫や知り合いの思い出を語る。他方ブラジルは、ここに父さんがいたなら骨があるはずだ、と掘り続ける(177)。第2幕は、パークスがエッセイに書いているとおり、骨を求めて掘るところから始まるのである。だが、パークスは骨を見つけて歌ってもらうことが歴史を描くことだと書いているのに対して、ブラジルは父の骨を見つけることはできない。捨て子の父は、骨が見つけれられるどころか、テレビに映ったかと思うと、妻と息子の前に姿を現す。このような登場方法をとることで、捨て子の父はますます作り物めいた存在となる。しかも父は第1幕と同様に銃殺されてしまう。劇の最後に、ブラジルは「驚異のホールによろこそ」と言い、次のように語る。

BRAZIL: To my right: our newest Wonder: One

of thuh greats Hissself! Note: thuh body sitting propped upright in our great Hole. Note the large mouth opened wide. Note the top hat and frock coat, just like the greats. Note the death wound: thuh great black hole—thuh great black hole in thuh great head.—And how this great head is bleeding.—Note: thuh last words.—And thuh last breaths.—And how thuh nation mourns— (199)

墓掘りだった父を継ぐかのように穴を掘り続けていたブラジルが、父のもう一つの職業をも継ぐように、見世物小屋の客相手の説明をする。穴の中の死体が誰なのか明確に言うことはなく、その曖昧さによって第1幕では「偉大ではない方」だった父は、見世物小屋の展示品としてではあるが、「偉大なものたち」の一人になるのだ。

穴を掘って骨を探すことをやめることによって、ブラジルは歴史を探ることをやめたことになる。『アメリカ・プレイ』は、記憶をたどり、歴史を記録することが不可能であることを示しているのだ。第2幕でルーシーは過去を語りつつ、ブラジルがその頃はいかに幼かったかを、彼の年齢に言及しつつ話す。つまり、ブラジルが記憶しているはずがないか、あるいは事実と異なる記憶をもっている恐れを示唆する。したがって、ブラジルは自分の記憶をたどることができず、記憶に基づいて歴史をたどることもできないのである。このような歴史の記録の不可能性は、劇の舞台である偉大な穴のレプリカにも示されている。David Richards が上演評において指摘するように、穴はアメリカ社会における黒人の歴史の不在を表しているのである。<sup>8)</sup> 穴は、底にさまざまなものを隠しているかもしれないが、同時に何も無い、空虚な空間であるかもしれない、まさに不在の象徴なのだ。その穴を掘るということは、空っぽの場所を広げていくことにすぎないのかもしれない。さらに、ブラジルは、父が穴を残してくれた、と言いつつ、母が死ねば、穴は完全に自分の物となると言う (185)。母と息子が捨て子の父から受け継ぐことができるのは、穴だけなのである。だからこそ、

ブラジルが劇の最後に語る父の死体は、穴のように大きく口を開いていて、さらに銃弾が開けた穴から血が流れる。第2幕は、記憶も歴史のみ込むような穴ばかりなのである。

しかし、作品は、穴が歴史の不在には終わらない可能性をも暗示している。一つには、舞台は偉大な穴そのものではなく、穴のレプリカだからである。捨て子の父が、リンカーンのできそこないの似姿であるように、劇はまがいものに満ちており、劇の舞台である穴ですらレプリカなのだ。レプリカの穴ならば、虚ろな空間すら作り物で、その中にはさまざまな物が隠れているかもしれない。そのうえ、父も息子も見世物小屋の芸人でもあり、見世物や説明を繰り返さなければならない。父はもしかすると今度こそ死んだのかもしれないが、その死体は見世物として存在し続けるのかもしれない。そのことを考えると、ブラジルも見世物小屋に戻り、穴を再び掘り始めるか、または彼の父を含めた偉大な人々の説明をし続ける可能性がある。それによって、ブラジルは記憶をたどり、歴史を語り続けるのである。歴史の穴を掘り、骨を探して、骨に歴史を語らせるという行為は、時には不可能に近く、また、一度見つけた骨が再び穴にのみ込まれる恐れすらある危うい行為である。しかし、一度始めれば、ブラジルのように、劇作家も歴史を求めて掘り続けるしかない。Heidi J. Holder は、パークスの劇において、不在を見つめることは、空白部分を埋めることだけではなく、不在を強調し、こだわることでもある、と論じる。<sup>9)</sup> 『アメリカ・プレイ』は、パークスがまさに不在を強調した劇であり、不在の歴史を描くという自らの行為をそのまま演劇化した作品なのである。

## II

『父さんは戦争に行ってきた』第1部から第3部は、劇評家の Charles Isherwood やニューヨークの Public Theater の芸術監督である Oskar Eustis がパークスの最高傑作ではないか、と言うほど好評を得ている作品である。<sup>10)</sup> 南北戦争を描く歴史劇であるが、『アメリカ・プレイ』とは

まったく異なる方法で歴史を描き出す。初期の作品では、記憶をたどること自体の困難が描かれたのに対して、この作品においては、登場人物一人一人の記憶が丹念に描かれる。Charles McNultyが上演評の表題にしているように、親密さを感じさせる劇なのだ。<sup>11)</sup> それでいながら、中心にあるのが黒人たちの「無」、すなわち所有しなかったことや失ったこと、存在しなかったことの記憶である点は、『アメリカ・プレイ』をはじめとする初期の歴史劇と共通する。同時に、それらの記憶がしばしば物や身体とともに語られる点は、実在の人物について、その身体性を生々しいまでに描く『ヴィーナス』に近いと言えよう。また、登場人物の多くが奴隷であることから、自らの身体をもって経済的価値を測らざるを得ないことは、自分の体を切り刻むようにして生きる『血の中に』のHesterと共通する。そして言うまでもなく南北戦争はリンカーンの戦争である。このように『父さんは行ってきた』は、現時点におけるパークスの作品の集大成とみなすことができ、それが好評を得た一つの要因かもしれない。本論では、作品において、登場人物の記憶、ないしは記憶の不在をとおしてどのように歴史が描かれているのか、作品を最初からたどりながら検証したい。

第1部は「男一人の価値」*A Measure of a Man* というタイトルで、1862年の春、夜明け前に始まり、舞台はテキサス州のはるか西にある農場の奴隷小屋である。登場人物は、クロス役となる「それほど望まれない奴隷たち」*The Chorus of Less Than Desirable Slaves* と、主人公のHero、恋人のPenny、Heroの父親代わりである年老いた奴隷、そして奴隷のHomerである。主人の一番お気に入りの奴隷であるヒーローは、彼とともに南北戦争に赴くように言われており、それを断るのかどうか、恋人や老人はもちろん、ほかの奴隷たちも気にしている。奴隷たちは、彼が行くかどうかで賭けをするつもりである。一人は、「ヒーローが、ボス主人 the Boss-Master の手足となって仕えたり、荷物を背にボス主人と馬の後ろを駆けたりすると思うのか」と別の奴隷に尋ねる。<sup>12)</sup> それに対して、仲間の方は、戦場に行けば輝くメダルがも

らえるかもしれない、と反駁する(8)。ほかの奴隷たちもやってきて、賭けの話をする。やがてヒーローの愛犬 Odd-See を探している老人が登場する。つねにヒーローの近くにいる犬なのに、彼に蹴られて以来姿が見えないのである。ヒーローが戦場に行くのかどうか、自分もわからない、と老人は仲間たちに話す(14)。

そこに古びた南軍の軍服を抱えたヒーローが母屋からやって来る。ヒーローと老人を残して、仲間たちは犬を探しに行く。戦地に行くべきか、農場に残るべきか決めかねているヒーローは老人の希望を問う。老人は、ヒーローに決断をまかせると言っていたものの、戦争に行ってほしい、とついに本音を言う。これに対してヒーローは、ボスと二人きりだった時に戦争に行けば自由を与えられたことを告げる(21)。老人は、なおさら行くべきだと興奮するが、ヒーローは、殺したいと思っている主人と戦場に行くことをためらい、本当に自由にしてくれるのか確信がない、と話しつつ、この機会に賭けることにする、と戦場に行く決意を告げ、軍服を着る。

そのときペニーが登場する。2人は抱き合い、キスを交わすが、ペニーは軍服姿を見て、今朝は戦地には行かないと言ったのに、と彼の気持ちを変えようとする。老人とヒーローと3人で話そうちに、ペニーは、主人が自由を約束したことを見破る。そこに仲間の奴隷たちが戻ってくる。賭けの結果を知りたがる仲間たちを前にして、ヒーローは戦場に行かない、と述べる。しかし、戦場に行かないためには怪我をしなければならない。ヒーローは自分の足を切ってもらふ決心をする。そこにやって来たホーマーが、足を切るなら、大量の出血に備えて血止めの布やバケツが必要だと言う。老人は足を切断する気力を失い、ヒーローに自分でやるよう言うものの、彼もナイフを振り下ろすことができない。ホーマーがヒーローの迷いを指摘すると、ヒーローは、戦地に行くと言い出し、農場から逃げることをホーマーに勧められても、拒絶する。ホーマーが逃亡しようとして足を切られたことが忘れられないのである。ホーマーは、最初は2人で逃亡する予定だった

のに、ヒーローが気を変えたために自分は捕まった、と言い出す。ヒーローを敵視するような彼の態度には理由があった。ヒーローに代わって母屋で主人の世話をしていたら、酔っぱらった主人がホーマーとヒーローを間違えて話し始め、そのおかげで、ホーマーは、自分が逃亡した時に行き先を主人に教えたのはヒーローだと知ったのだ。ヒーローから話を聞いていたペニー以外の人々はショックを受け、老人は、ヒーローはもう自分の息子ではないと言い、仲間たちはヒーローとは呼べない、と言う (51)。その時日が昇る。ヒーローはまた犬の名を呼ぶが、犬は戻らず、彼は愛犬を連れずに戦地へと旅立っていく。

第1部においては、題名が示唆するように一人の人間の価値をどのように測るかという問いが突きつけられる。奴隷たちの場合、まずはささやかな物で測るしかない。最初に仲間の奴隷たちがヒーローは戦地に行くかどうかの賭けをする際、一人はスプーンを、一人は靴を賭ける。どちらにとっても貴重な物であり、それを使ってきた記憶も大切なのだが、それゆえに賭け金の代わりとなるのだ。現金を持つ術がない奴隷たちにとって、白人にとってはつまらないものだとしても大切な記憶と結びつく貴重な品なのである。

このように貴重なものをほとんど持たない黒人たちだからこそ、命を落とすかもしれない戦地に赴くという決意をするにあたって、その危険に値するものが何かを決めることは非常に難しい。わずかな物しか持たない彼らにとって、ほかに価値があるものとは自分の身体しかない。だから、ヒーローが当初農場に残る決意をした時、主人の命令を断ったことで殺されることを避けるために体の一部を失うということが黒人たちには当然のことなのである。そして、ヒーローは、どの部分なら失うことができるのか決めなければならない。自分の命の価値を身体の一部で測ることが彼らにとって必然なのだ。

ヒーローたちが身一つで生きるのは、言うまでもなく彼らが奴隷だからである。したがって、ヒーローが戦争に行く最大の理由は、主人が彼を奴隷の身から解放する、つまり自由を与える、と

約束したからだ。しかし、自由であったことがないヒーローたちには自由がどんなものかまったくわからない。彼らが記憶していることは、自分たちはずっと自由ではなかったということだけである。それゆえに仲間の奴隷は、ヒーローは戦争に行けばメダルがもらえるかもしれない、と言う。彼が理解できるのは、形があり、手で触れられるものだけだからだ。もう一つ奴隷たちにわかることは、自由を求めて逃亡したホーマーが捕えられて足を切断されたことである。その時もヒーローは、ホーマーの足を切るなら自由にする、と主人に言われたのだ。ヒーローにとって、自由と身体的喪失が結びつく。そのうえ、ヒーローは戦争に行くにあたって、ほとんどすべてを失う。ホーマーへの裏切りが明らかになったために、主人のお気に入り奴隷という仲間の中の「英雄」としての地位を失い、父親代わりであった老人からも拒否される。仲間にとってのヒーローという位置づけも、家族的な関係における息子という立場も失うのである。それに加えて、彼につねに従っていて幸運のお守りでもあった犬も見つからない。そもそも、自由にするという約束を一度破っている主人が、またしても約束を破る可能性がある。自分の体と主人からもらった古い軍服だけをもち、戦地から戻った時に自由を与えられるという確信もないままにヒーローは戦争に行く。はたして彼は戦争に行くことによって、このような喪失に値するものが得られるのかどうか、問いをなげかけたまま第1部は終わる。

### III

ヒーローが戦いに赴いた先を描くのが第2部の「荒野の戦い」*A Battle in the Wilderness* である。1862年の夏、主人である the Colonel とヒーローは部隊からはぐれ、捕虜にした北軍の将校 Smith と3人で南部の森林地帯に野営している。断続的に大砲の音が聞こえるなか、大佐は、戦場の厳しさを感じつつも、負傷した北軍の大尉を部隊に連れて帰って褒美をもらうことを期待している。ヒーローが薪を集めに行っている間、大佐は、スミスと話を交わす。スミスが黒人部隊を率いてい

たことに大佐は触れ、スミスに、奴隷を所有したいと思ったことはないかと尋ねる。スミスは一度もない、と答え、逆に、捕虜の自分や奴隷のヒーローが逃亡するという恐れをもたないのか、と大佐に質問をする。ヒーローは逃亡などしないと大佐は答えるが、スミスは、ヒーローがなかなか戻らないことを指摘し、将校の自分を捕虜として部隊に連れ帰っても、召使に逃げられたことに気付かれて、笑われるのではないかと挑発する(66)。大佐はスミスの傷ついた足を蹴り、檻の中に戻らせる。そして自分の奴隷は逃亡しないという確信とヒーローへの信頼を示し、ヒーローは自分の価値を正確に知っており、また、「逃げることは盗むことと同じだ」と言っていた、と語る(67)。続いてスミスがヒーローは喜んで戦場まで主人についてきたのかどうか尋ねると、大佐は、ためらうことなく従ったと答え、自由を約束したことを話す。その約束を守るのかどうかスミスが尋ねても、彼は明言を避ける。

やがてヒーローが戻ってきて、規模の大きな北軍の部隊と小さな南軍の部隊が10マイルほど遠くにいて、近づいていることを告げる。ヒーローが食事の支度をしていると、大佐は、ヒーローの金銭的価値はどれくらいだと思うか、という質問をスミスにする。スミスは値段をつける気がないが、大佐は、ヒーローが大佐の所有となった時の値段をあてられたら、彼をスミスに与えよう、とまで言う。その場合すぐにヒーローを自由にする、とスミスは言って、大佐の話にのる(75)。このやりとりは、大佐がヒーローを鞭で叩き、さらにはスミスを射殺すると脅すという後味の悪い終わり方をする。大砲の音がさらに近くなると、大佐は様子を見に、その場を去る。

2人きりになって、はじめはグラント將軍の話題などが出るが、やがてヒーローは、軍服のサイズを考えると、スミスが将校ではなくて兵士、すなわち黒人の兵士にちがいない、と告げる。スミスはそれを認め、自由な黒人になるとはどのようなことを2人は話し合う。そこに大佐が戻り、急ぎ南軍に合流することになる。大佐は、スミスを連れてくるようにヒーローに命じ、先に出発する。

残ったヒーローは、スミスの首の縄をほどき、北軍と合流しろと言う。スミスは、北軍兵の制服をヒーローに着せ、誓いの言葉を言わせて、北軍の兵士にする。スミスは一緒に行きたがるが、ヒーローは断り、抱き合って2人は別れる。第2部の結末において、スミスは北軍に向かい、ヒーローは北軍の軍服の上に南軍の軍服を着て、大佐の後を追う。

Laura R. Dougherty が指摘するように、『父さんは戦争に行ってきた』は、自由への旅であり、その到来であり、また自由がないことがいかに我々の現在につきまとうかを描く。<sup>13)</sup> 第2部における奴隷としての価値に関する3人のやり取り、さらに自由をめぐるヒーローとスミスの会話をとおして、この三部作のテーマが明確に示される。<sup>14)</sup> ヒーローにとって、スミスは自由を体現する初めての黒人である。しかし、初めてふれた自由は謎でもあり、自由への恐れを感じる自分を意識させ、自らの混乱を意識させるものだ。マクナルティが述べるように、自由は存在論に関わる謎であり、歴史的な傷なのである。<sup>15)</sup>

第2部の登場人物3人のなかで奴隷の身から自由になったのはスミスだけである。つまり、彼だけが自由を獲得するとはどういうことかを体験しているのだ。大佐にとって自由は生まれた時からもっているものであるため、意識することもない。唯一彼が自由について語るのは、ヒーローに、自由になったら何をするか尋ねる時である。ヒーローはわからないと言うが、大佐は、自由になったヒーローがいなくなった時の自分と妻の様子を想像し、2人とも泣くだろうと延々と語る。さらに彼は、ヒーローを失うと息子が死んだ時と同じように感じるだろうが、ヒーローが生きているのにいなくなるの方がつらい、とまで語る(82)。大佐にとって、自由とは喪失感しかもたらさないのだ。それを除けば、大佐が知る自由とは、黒人奴隷の金銭的価値を測る自由、罰と称してヒーローを鞭で打つ自由、スミスを蹴ったり、銃殺にすると脅す自由である。結局のところ精神的・身体的暴力をふるい、人の尊厳をふみにじる行為をすることができる状態が大佐の理解できる自由

なのだ。

一方ヒーローにとって自由とは想像を超えたものである。スミスが自分と同じ黒人であると知ったとき、ヒーローは、自由な黒人として銃を持ち、部隊を持つのはどんな気分かと尋ね、スミスは言葉にできないほどの気持ちだと答える(93)。スミスも元は奴隷だったが、主人が死んで自由の身になった。ヒーローは、自由になるとどれくらいの価値がつくのか、と尋ねるが、スミスは、値段はつかず、それが最高なのだ、と答える(95)。ヒーローには、自由になるということ、だれの所有でもない、という状態が想像できない。「自由になった黒人の価値は、奴隷だった時よりも低いように思える」とヒーローは言い、「だから逃亡したことがないのか」とスミスが尋ねると、「そうかもしれない、自分には価値があるのに、逃げると、それを盗むことに思える」と、大佐に語ったことを繰り返す(96)。奴隷としての金銭的価値がついた身体をもつヒーローにとって、逃亡することはその価値を捨てることにしか思えないのである。このように主人によって与えられた価値観のみに従って来て、自由という概念をまったく持たないヒーローに、スミスは自由が何かを説明することができない。彼自身自由という状態に不慣れであり、確信を持ってないのだ。ヒーローという名前が大佐に与えられ、スミスという名前が父の名前であったように、奴隷は与えられた名前に満足していた、とスミスは指摘し、次のように言う。

Smith: Sometimes I get the feeling that the heart of the thing won't change easy or quick. Cause of the way we were bought and brought over here in the first place. Maybe even with Freedom, that mark, huh, that mark of the marketplace, it will always be on us. (98)

しかし、また彼は、自分を盗み、自分の内面を金属のようにすれば、奴隷市以外の場所を持つことが可能かもしれない、とも語り(99)、変化の可能性を示唆する。

自由を理解できない、または説明することができない3人が共通して話すことができるのは、自由とは反対の状態、すなわち奴隷とはどういうものか、ということであり、身体を所有されるということである。大佐にとって、奴隷を持つ、すなわち身体を所有するとは、ある能力とその能力を生み出す身体の金銭的価値を決められることである。逆に、ヒーローとスミスにとっては金銭的価値を白人に決められることが所有されることだ。そのような共通理解をもつ3人だからこそ、ヒーローの奴隷としての値段をめぐるやりとりが緊迫したものとなる。値段をつける時には、ヒーローの能力や道徳観、さらには身体的長所まで関係する。大佐が、10歳年をとっただけ価値が下がったかもしれない、と言うと、ヒーローは能力を身につけたため、価値が上がったと主張する。すると、大佐はさらに身体を調べるために服を脱げ、とヒーローに命じる。つねに主人に従うヒーローもさすがにこの命令には応ぜず、大佐は、乗馬用の鞭でヒーローの顔を打つ。それを見ていたスミスは、大佐自身にはどのような値段がつくと思うか、と尋ねる(83)。自分が所有している黒人よりは値が高いという答えに、スミスは、黒人より価値があるということか、と執拗に尋ねる。激怒した大佐は彼を射殺しようとする。白人と黒人はそれぞれの立場で身体を所有し、所有されることの暴力を理解しているのだ。

身体の重要性を知る3人のなかでも、黒人であるスミスとヒーローは、2人とも身体という観点で価値判断をする。それゆえに2人が本当に打ち解けるのは、戦場で身体の中の部分を失ってもよいか、というやりとりを通じてである。スミスは、家に帰る時には両腕が無事で母を抱けることができればいい、と語り、一方ヒーローは両足が無事であってほしいと言う(88)。戦地において許容できる身体的犠牲について語ることが、2人にとって互いの理解へとつながる。

第2部の最後で、ヒーローは、スミスの首の縄を切るという形で身体的自由を与える。自由とは何かわからない彼にできることは、スミスを自由に行動できるようにすることだけである。一方、

自由について十分ヒーローに伝えられないスミスは、ヒーローに北軍の軍服を渡し、手を挙げて誓わせるといふ行動を通じて、ヒーローに北軍の兵士となる自由を与える。ヒーローはスミスと共に北軍に加わることを選択しないが、北軍と南軍両方の軍服を着る。体に密着する軍服こそが彼にとって自由を実感できる物なのだ。それは、大佐は自慢にしているが、ヒーローにとって嘲笑の対象でしかない帽子につける羽根飾りとはまったく異なる。大佐にとって自由とは白人という自らの地位を見せつける派手な羽根飾りのようなものである一方、スミスとヒーローにとっては、南北軍どちらにも入ることができる可能性を与える軍服こそが価値がある。ヒーローは初めて自由のもつ価値を実感するのである。

#### IV

第3部は「南軍の仲間との再会」*The Union of My Confederate Parts*である。1863年の秋になって、舞台は第1部と同じ奴隷小屋である。日暮れのおよそ1時間前で、逃亡奴隷たちのグループがいる。ホーマーと一緒に逃亡するつもりで農場に来たが、彼にその気はなく、ペニーの世話になりながら、出発できるくらい暗くなるのを待っているのだ。ホーマーが旅に必要な食べ物をもってくると、逃亡奴隷たちは再びホーマーを誘うが、彼は行こうとしない。農場には今や女主人とペニー、ホーマーしかいなくなり、ペニーを置いて出ていくことはできない、と彼は考えている。さらに、ヒーローへの怒りもなくなり、彼が帰ってきて問題はない、と話す。そう言いながらも、自分が逃亡したことをヒーローに見せたいと思うようになり、旅立つ決意をする。ホーマーが覚えたばかりの文字でペニーの名前を土の上に書いておくと、彼女がやってくる。ペニーは、ヒーローの犬の夢をみたこと、手紙が来て、女主人はそれを読んで涙をこらえていたことを告げる(119)。女主人は、宣言、自由というような言葉を言い、さらに「大佐が死んだ。死んだから自由だ」と言ったあとで、「お前のヒーローも死んだ」と言ったのだ(120-21)。ショックで泣くこともできな

いペニーは、一緒に逃げようというホーマーの誘いを断り、はじめて彼にキスをする。その後気持ちを改めて、一緒に行くと言う。ところがそこにヒーローの愛犬が戻ってくる。喜びの再会を果たしたのち、ペニーたちは犬からヒーローの死の様子を聞こうとするものの、犬は戦場の様子ばかり語り、なかなかヒーローのことを話題にしない。やがて彼は、大佐の死とヒーローの帰還を告げる。ペニーとホーマーは泣いて喜ぶ。ホーマーは、ペニーとヒーロー2人が揃ったところを見てから逃亡奴隷たちと旅立つことにする。

グラント將軍から名をとり、ユリシーズとなったヒーローが戻ってくる。ペニーと彼は昔どおりに抱き合う。ユリシーズは、昔の奴隷仲間が死んだり、売られたりしてホーマーだけが残っていることを知る(140)。彼もたくさん語りたことはあるが、いつか子どもたちに話したい、とユリシーズは言う。さらに彼は、ホーマーにアラバスターの義足、ペニーに手鋤を渡した後、新しい妻 Alberta が間もなく到着すると告げる。ペニーと一緒に働けばいい、というユリシーズに、ペニーは憎しみをぶつけ、泣き出し、ホーマーに慰められる(150)。ペニーは新妻のために家の中を片付けに行き、ホーマーは奴隷たちと逃亡の相談をする。ユリシーズは、ホーマーとペニーの関係を嫉妬し、ホーマーにそのことを問いただす。ホーマーは、ペニーには誰かが必要だただけだと答え(154)、主人が約束どおり自由をくれたのかどうか、尋ねる。大佐は死に際ですら自由を与えてくれなかった、とユリシーズは認める。ホーマーが発発する時になって、ユリシーズはナイフをもってホーマーに突進するものの、ペニーに止められ、ホーマーを傷つけることなくナイフをしまう。ペニーは、ユリシーズの懇願にもかかわらず、ホーマーやほかの逃亡奴隷たちと旅立つ。残されたユリシーズと犬が大佐を埋葬する準備をしに行くところで劇は終わる。

第1部から第3部をとおして、自由の意味が変わっていくことが観客に明確に示される。第1部において、自由とは、ホーマーのように片方の足を失う覚悟が必要なほど手に入れる望みが薄く、

黒人たちの切望の対象でありながら、彼らの理解を超えた言葉である。第2部では、黒人が自由になり得ること、しかし社会的地位においては自由になったとしても、精神的自由が得られるかどうかはわからないことが示される。第3部は、第1部と舞台が同じであるために、なおさら自由をめぐる状況の違いがわかりやすくなっている。我々観客は、奴隷が解放され自由の身となったことを知っているが、劇に登場するほとんどの黒人はまだそれを知らない。しかし、いかに困難であっても、黒人たちは自由を求めて逃亡を企てる。彼らは自由になる可能性を信じているのだ。精神的にも、社会的状況においても、自由は彼らの間近にあるといえよう。他方、興味深いのはユリシーズの変化である。第3部に登場する黒人たちが唯一奴隷解放宣言を知っているユリシーズは、自由に関するとまどいを率直に語ったヒーローの頃の彼と異なり、自由の意味を考えようとしないう。ホーマーら他の黒人が経験していない戦争から生還したゆえに、彼は、主人のお気に入りの「英雄」としての奴隷から「将軍」になったかのように優越感をもって振るまうばかりか、新たな妻を迎えることをペニーに要求する。そのふるまいは、白人としての優越性を盲信していた大佐と酷似している。彼は、スミスと異なり、自由の内実を考慮することがない。Jesse Greenは、この劇は心が痛むほど個人を描き出していると指摘するが、<sup>16)</sup> ホーマー／ユリシーズという個人の変化をたどることで、観客は自由とは何かをあらためて考える。南北戦争後も続く人種差別を念頭におくと、なおさら、人間は自由になり得るのかという心が痛む問いかけをせざるを得ないのである。

黒人の自由を三部作のテーマとすることで、劇は現在へとつづく問いかけをする一方で、ユリシーズやホーマーという名前によって、古代ギリシアの叙事詩との関連を強調する。しかも、第3部になって登場するユリシーズの犬オッド・シーは、しばしば *Odyssey Dog* 『『オデュッセイア』の犬』と呼ばれる。第3部は、南北戦争を古代ギリシアの戦いの記憶と結びつけていると言えよう。だが、『アメリカ・プレイ』がリンカーンの

神話をずらし続けるように、『オデュッセイア』との結びつきも単純ではない。叙事詩と異なり、劇におけるヒーローは完全に消え、ユリシーズとなる。ただし、このユリシーズは帰還したとたんに妻同然のペニーを失ってしまう。しかも彼の物語を語るはずのホーマーをも失うのである。人間たちを鋭く観察し、ユリシーズの体験を語ることができるのはオッド・シーだけであるが、彼は斜視の犬、つまり奇妙な見方をする犬と呼ばれ、人間たちから軽んじられる語り手なのである。

古代ギリシアの叙事詩との結びつきが強調されつつ、ずれていくように、劇のタイトルも内容とは微妙にずれる。『父さんは戦争に行ってきた』とあるにもかかわらず、真の父親は登場しない。第1部の老人は、ヒーローの本当の父親ではないばかりか、ヒーローがホーマーを裏切ったと知り、父親ではないと言う。ヒーロー自身は父にはならないし、かつて子どもをもっていたのは大佐だけである。しかし、大佐は、ヒーローを失えば息子を失った時のように悲しむだろう、と言いながら、同時に黒人の息子をもつことを否定する。タイトルにおける父とは、『アメリカ・プレイ』における捨て子の父と同じように不在の象徴なのであろうか。それを知るには第4部以降を待たなければならぬ。

スーザン＝ロリ・パークスは、『アメリカ・プレイ』において、歴史の不在と空虚、さらに空虚であっても歴史をたどる必要があることを、穴と繰り返し掘るという行為をとおして描いた。また、『父さんは戦争に行ってきた』三部作では、身体以外ほとんど何ももたず、自由を得たようでも心の自由をもたない登場人物をとおして、無と喪失がつづく歴史を観客に提示する。今後彼女がどのように歴史を描くのか、注目し続けたい。

## 注

- 1) Kevin J. Wetmore, Jr., "It's an Oberammergau Thing: An Interview with Suzan-Lori Parks," *Suzan-Lori Parks: A Casebook*, ed. By Kevin J. Wetmore Jr. and Alicia Smith-Howard (New York: Routledge, 2007) 133.

- 2) Richard K. Kramer が作成した上演記録によると、第1部とともに第8部および9部が2009年に試演されている。Kramer, “A Production History of the Works of Suzan-Lori Parks,” *Suzan-Lori Parks: Essays on the Plays and Other Works*, ed. By Philip C. Kolin (Jefferson, NC: McFarland, 2010) 206. また、Charles McNulty によるインタビュー記事においては全部で4作、12部で構成される作品になる予定だとある。Charles McNulty, Suzan-Lori Parks Stages the Fight for Freedom in Her New Civil War-set Play, *The Los Angeles Times*, April 17, 2016.  
<http://www.latimes.com/entertainment/arts/theater/la-ca-cm-suzan-lori-parks-20160417-column.html>
- 3) Wetmore, Jr. 133.
- 4) Suzan-Lori Parks, “Possession,” *The America Play and Other Works* (New York: Theatre Communications Group, 1995) 4-5.
- 5) Suzan-Lori Parks, *The America Play, The America Play and Other Works* [159]. 以下、同作品からの引用はすべて同テキストを用い、頁数を括弧内に示す。
- 6) Jason Bush, “Who’s Thuh Man?! Historical Melodrama and the Performance of Masculinity in *Topdog/Underdog*,” *Suzan-Lori Parks: A casebook* 85.
- 7) ジェイソン・ブッシュは、パークスの重要な手法である反復について、トラウマ論と結びつけて論じているが、筆者は、『アメリカ・プレイ』における暗殺場面の反復を脱神話化の手法として位置付けたい。Bush 74-75.
- 8) David Richards, “Seeking Bits of Identity In History’s Vast Abyss,” *The New York Times*, March 11, 1994: C3.
- 9) Heidi J. Holder, “Strange Legacy: The History Plays of Suzan-Lori Parks,” *Suzan-Lori Parks: A Casebook* 19.
- 10) Charles Isherwood, “Ulysses as an American Slave,” *The New York Times*, Oct. 29, 2014: C1. Charles McNulty, *The Los Angeles Times*, April 17, 2016.
- 11) Charles McNulty, “Suzan-Lori Parks’ ‘Father Comes Home From the Wars’ Is an Entrancingly Intimate Drama,” *The Los Angeles Times*, April 19, 2016.  
<http://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-father-comes-home-wars-review-20160419-column.html>
- 12) Suzan-Lori Parks, *Father Comes Home From the Wars, Parts 1, 2 & 3* (New York: Theatre Communications Group, 2015) 6. 以下、同作品からの引用はすべて同テキストを用い、頁数を括弧内に示す。
- 13) Laura R. Dougherty, “Father Comes Home from the Wars (Parts 1, 2 & 3) by Suzan-Lori Parks (review),” *Theatre Journal* 67 (2015): 560.
- 14) スミスという代表的な平凡な名をもつ男、すなわち北部の平凡な自由黒人の代表が、英雄という名前をもつ黒人に、自由であることの価値を説くという設定も興味深く、またユーモアが感じられる。
- 15) McNulty, *The Los Angeles Times* April 19, 2016.
- 16) Jesse Green, “Theater Review: *Father Comes Home From the Wars*,” *Vulture*, Oct. 28, 2014.  
<http://www.vulture.com/2014/10/theater-review-father-comes-home-from-the-wars.html>

## 謝辞

本研究は JSPS 科研費 26370284 の助成を受けたものです。