

歴史と演劇をつなぐ：ポーラ・ヴォーゲルの試み

伊藤ゆかり

Paula Vogel's Attempt to Connect History and Theatre

ITO Yukari

Abstract

Paula Vogel has depicted history in various ways through her plays such as *A Civil War Christmas* and *The Mineola Twins*. *Indecent* is her latest attempt to relate history; its uniqueness lies in that it makes the best use of the 1906 play *The God of Vengeance* written by a Yiddish writer Sholem Asch. The original play has the protagonist who both runs a brothel and tries to secure the position of a devoted Jewish. In addition, it describes the lesbian love between the protagonist's daughter and one of his prostitutes. Its love scene led to the arrest of the performers and the close of the production when it was put on the Broadway stage in 1923. Vogel's work tells the history of the Asch play from its inception to its end in the Holocaust. Despite the cruel fate of the play as well as of its theatrical troupe, *Indecent* reveals the irresistible power of theatre. In addition, Vogel's theatrical methods with songs, dancing, and the use of the Yiddish language are extremely effective. Thus, *Indecent*, with its story from history and use of theatrical devices connected, shows the audience the utopian world in the theatre of the past, the present and beyond.

キーワード：ポーラ・ヴォーゲル、『みだら』、『復讐の神』、歴史劇、劇中劇

key words: Paula Vogel, *Indecent*, *The God of Vengeance*, history play, the play within a play

Paula Vogel (1951～) はさまざまな題材と手法でアメリカの歴史を描き続ける劇作家である。代表作である『ボルティモア・ワルツ』*The Baltimore Waltz* (1992) や『わたしが受けた運転のレッスン』*How I learned to Drive* (1997) は、歴史との関連は薄いように思われるが、実のところ、前者は大衆文化の歴史を、後者は主人公を含めた女性三代の結婚観の変化を劇の中に組み込んでいる。ヴォーゲルにとって、戯曲を書くことは歴史をたどることだと言えよう。とりわけ近年は『南北戦争下のクリスマス：アメリカの音楽による祝賀』*A Civil War Christmas: An American Musical Celebration* (2008) のように、歴史に真正面から取り組んだ作品を発表している。『南北戦争』は、題名が示すとおり、1864年のクリスマスに多様な人物に起こるさまざまな出来事を

描くことで、南北戦争当時のアメリカを新たな目で捉え直した。

『みだら』*Indecent* (2015) は、『南北戦争』につづくヴォーゲルの歴史劇である。彼女がたどるのは、1906年にイディッシュ語作家 Sholem Asch (1880～1957) が書いた劇『復讐の神』*The God of Vengeance* が完成した時に始まる上演の歴史である。¹⁾ 同時に、ヴォーゲルは、劇の作者および劇を上演する劇団員たちがいかに20世紀前半を生きたかを描き、それをとおして、20世紀初頭からホロコーストに至るユダヤ人の歴史を描き出している。本論文では、ヴォーゲルが、『みだら』において、いかにユダヤ人および第二次世界大戦という大きな歴史と、一編の戯曲の小さな歴史の双方を描き出しつつ、演劇という表現媒体の可能性を追求しているかを検証したい。

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 Global Policy Management and Communications, Yamanashi Prefectural University

I

最初に『みだら』が題材としている『復讐の神』について、簡単に説明することとする。1918年に出版された英訳本において戯曲を翻訳し、解説を書いているIsaac Goldbergによると、ショレム・アッシュは、1918年当時イディッシュ文学を支える若い世代の小説家・劇作家の一人であった。²⁾『復讐の神』は、1910年にMax Reinhardtの演出によってベルリンで初演され大成功を収めた後、ヨーロッパ各地で上演された。³⁾Yair Lipshitzは、この戯曲をイディッシュ演劇における最も重要な作品の一つだと述べている。⁴⁾

主人公は、ロシアのある町で売春宿を経営するYekelである。元売春婦であるSarahを妻とし、17歳の一人娘Rifkeleと共に売春宿の2階に住んでいる。商売は順調であるが、彼は、ユダヤ教徒の社会において認められたいと願い、教会に多額の寄付をしてユダヤ教の聖典であるトラトーが書かれた巻物を手に入れようとしている。同時に、愛する娘をラビの息子と結婚させることで、自分と娘の社会的地位を確かなものにしようとする。ところが、娘は、イエケルが雇っている売春婦の一人Mankeと密かに親しい仲になっている。それを知って激怒したイエケルは、娘を部屋に閉じ込めるが、リフケレは家出をして、マンケとともに別の売春宿に逃げてしまう。連れ戻されたリフケレがもはや以前の無垢な娘ではないと知ったイエケルは、娘は1階の売春宿に行くと言い、トラトーの巻物はもう不要だ、と叫んで劇は終わる。Miriam Chiricoによる『みだら』の上演評において指摘されているように、物語そのものはメロドラマではある。⁵⁾ そうであっても、純粋無垢な娘と売春婦とのキスの場面と、売春宿を経営しつつ敬虔なユダヤ教徒としての尊敬を求める父との対比が強烈である。また、アメリカの劇作家Donald Marguliesは、舞台を1920年代のニューヨークに移し、主人公の名前をJack Chapmanと変えた改作版を書き、2000年に上演した。この設定は、Alisa Solomonが論じているように、アメリカ社会におけるユダヤ系移民の同化という

問題を浮き彫りにし、興味深い。⁶⁾

『復讐の神』を有名な劇にしているのは、劇の内容だけでなく、アメリカ上演に関わる事件である。先述したように、ヨーロッパで成功を収めた『復讐の神』は、1918年に英訳版が出た後、アメリカで上演されることになる。1922年にマサチューセッツ州プロヴィンスタウンで上演された翌1923年、ブロードウェイで上演される。しかし、リフケレとマンケがキスをする場面を含む劇に対して、ニューヨークのユダヤ人社会は厳しい目を向ける。プロデューサーたちはキスの場面を削除するなどの書き換えを行うが、猥褻な上演を行った罪で俳優たちは逮捕され、さらに上演をめぐる裁判へと進む。結局上演禁止の判決が下され、アッシュが書いた中で最も有名な劇は、アメリカにおいて上演の道を絶たれる。

ヴォーゲルは、大学院生の時に大学の図書館で『復讐の神』を見つけたという。レズビアンである彼女が、キスの場面に衝撃を受けたことは想像に難くない。彼女同様に、この作品に心を奪われて1923年の裁判を調べ論文にしている演出家Rebecca Taichmanが、2009年にヴォーゲルに『復讐の神』の裁判を劇にしてくれないかと依頼してきたことが、『みだら』の誕生のきっかけだった。ヴォーゲルは、タイチマンの依頼について考えるうちに、埃まみれの劇団員たちが屋根裏で『復讐の神』を上演しようとしている様子を思いつき、「猥褻裁判より大きい」劇を書こうと決心した。⁷⁾そして、タイチマンとの協同作業の結実として『みだら』は完成したのである。⁸⁾

II

ヴォーゲルは、演劇ならではの手法を駆使して戯曲を創作する作家である。『みだら』には彼女の特徴が十二分に発揮されているが、はじめに『みだら』以前の作品における彼女の手法をみていきたい。まず挙げられるのは配役である。一人の俳優が何役も演じるという配役は、俳優の演技分けによる面白さをもつと同時に、少ない数の俳優でも上演が可能となる演劇ならではの効果的な手法であるが、ヴォーゲルの『ミネオラ・ツィン

ズ』*The Mineola Twins* (1996) は、その配役の妙を最大限に活用している。配役に関して、顔は瓜二つだが、性格や行動が正反対の双子の姉妹 Myra と Myrna を同じ女優がかつらを変えて演じるようにという指定がある。その結果、観客は女優の早変わりや演じ分けを楽しみ、それに加えて、姉妹が一人の人間の二面性を象徴すること、さらに、アメリカ合衆国のもつ保守性と変革への志向という二面性に気づくのである。このように配役は、作品全体のテーマと密接に関係するのだ。一方、『わたしが受けた運転のレッスン』は主人公 Li'l Bit と叔父 Peck の性的関係を描く劇だが、初めてリル・ビットが叔父に体を触れられた11歳から一貫して成人した女優が演じる。つまり、小児性愛が舞台上で写實的に描かれることはない。この手法によって、観客が少女に対する性的行為をみて不快感をもつ危険は小さくなり、ベックとリル・ビットの心理へより強い関心に向けることができる。配役の工夫は人間の俳優にとどまらない。『クリスマス長い家路』*The Long Christmas Ride Home* (2003) においては、登場人物の多くは、人間と人形の両方が演じる。そのため、劇全体はクリスマスに演じられる新たな人形劇となっている。

つづいて挙げたいのは、意識的な音の使い方である。『南北戦争下のクリスマス』は、副題に「音楽による祝典」とあるように、さまざまな歌が登場する音楽劇でもある。ヴォーゲルは、英国における『クリスマス・キャロル』のような、クリスマスの時期にだれもが観に行くような劇が作りたかったと書いている。⁹⁾ 死の悲しみが描かれ、リンカーン大統領暗殺の計画が立てられるなど、祝典とは程遠い内容を含むが、ヴォーゲルは光と影、絶望と希望、愛と憎しみのすべてを含めてこそ祝典であると主張するかのようになり、このような副題をつけ、さらに歌によって祝典らしさを強調した。また、『クリスマス長い家路』においては、日本風の音楽が用いられ、登場人物の一人が子どもの頃から魅了される浮世絵のイメージを音楽的に表現するとともに、登場人物たちの人生を「浮き世」として描き出すのである。

音楽だけではなく、ヴォーゲルは音、特に声の使い方がうまい劇作家でもある。最も印象的な使い方のひとつは、『ミネオラ・ツインズ』であろう。夢の中で核攻撃からの避難を呼びかけるインターコムからの声は、姉妹を心理的に追いつめる歴史の象徴といえる。登場人物を戯画的に、時に滑稽に描く印象が強い劇において、不安と恐れを感じさせる声であり、アメリカが抱き続けている核戦争に対するおびえの象徴とみなすことができる。また、『熱くてどきどき』*Hot 'N' Throbbing* (1994) においても、マイクから流れる男女の声が効果的に使われている。女性のための性的な映画の脚本を書く女性が、元夫に殺されるという筋書きの作品であり、映画をはじめとするメディアにおけるジェンダーの表象が、いかに男女関係に影響を与えるかが描かれる。マイクの声は、ジェンダーやメディアといった作品の社会的背景を表現するとみなすことができる。このようにヴォーゲルは、演劇ならではの効果を上げる手法を用いて、劇のテーマを浮かび上がらせるのである。

ヴォーゲルの演劇的手法に関する顕著な特徴は、これらの手法がほとんどの場合異化効果をもたらすことである。配役の例として挙げた『ミネオラ・ツインズ』の場合は、前述したように、姉妹が同じ女優によって演じられることで、二人の極端な違いが強調される。時代の変遷を生きる姉妹をみるうちに、観客は、感情移入の対象となる登場人物としてではなく、アメリカの歴史の象徴として姉妹を観察するようになる。『クリスマス長い家路』も同様に、登場人物を人形と人間の両方が演じることで、観客の視点は分断され、人形としての登場人物にも人間が演じる登場人物にも距離を感じるようになる。また、『南北戦争下のクリスマス』は、俳優たちが何役も演じ、さらにはコーラスとして物語を語る役割を果たす。一人の俳優が何役もこなすおもしろさがあるし、語り手という存在も演劇の常套手段の一つであるが、その二つの手法が組み合わさることで、観客は一つのエピソードから次のエピソードへと物語をたどることが中心になり、登場人物の心情に深く入ることはない。そのうえ『南北戦争』におい

ては、劇中の歌も観客と劇の間の距離をむしろ広げる。ミュージカルはしばしば歌をとおして登場人物と観客を一体にするが、『南北戦争』に関しては、歌を聴くことで、観客は劇を文字通り祝典として観ることになる。いずれの劇にしても、観客は舞台との距離を感じることで、舞台上で起きていることを批判的にみることとなる。Joanna Mansbridgeによると、ヴォーゲルは、異化効果が演劇の目的だと述べており、人間などの対象を違った目でみることを観客に求めている。¹⁰⁾ 異化効果を上げる手法は、ヴォーゲルにとって、演劇の本質ともいえるのである。

III

『みだら』も、ほかのヴォーゲルの劇と同様に、観客に演劇という表現媒体を強く意識させるさまざまな手法が用いられている作品である。そもそも『復讐の神』という劇の上演史を描くということは、必然的に観客に演劇ならではの特質を認識させる劇中劇の手法を用いることを意味する。さらに、『みだら』は劇中劇にとどまらず、その劇の誕生、すなわち初めて人に読まれた場面を含むという点で、Charles Isherwoodが指摘するように、『復讐の神』という劇を主人公としている。¹¹⁾ この作品は、演劇についての劇なのだ。¹²⁾ ヴォーゲルの作品には、しばしば演劇についての劇という要素がみられるが、ほかの作品と異なっているのは、『みだら』が演劇についての劇であると同時に、演劇の魅力を提示し、その可能性を肯定する劇であることだ。¹³⁾ その点で、『みだら』は、演劇的手法を、劇中の出来事や登場人物、ひいては歴史や社会に対する批判的視点を得るために書かれているような、ヴォーゲルのほかの作品とは一線を画している。以下、演劇的手法の効果に着目しつつ劇をみていくこととする。

『みだら』は、次のような始まりによって観客の心をつかむ。

Lights up. Soft, muffled music.

Slowly, in a dim light, a body stirs onstage. The light grows; we see a dusty

figure in an old suit. He stretches limbs that haven't moved in decades. He lifts one arm; sawdust pours from his sleeve. He lifts the other arm; more sawdust. He shakes his legs vigorously; more outpouring of sawdust. (9)

この後「灰から彼らは起き上がる」という字幕が出て、劇団員たちは立ち上がって埃をふるい落とし、劇団の舞台監督であり、『みだら』全体の語り手を務める Lemml が幕開けの台詞を言う。この「埃まみれの劇団」が登場する場面について、ヴォーゲルは前書きにおいて、自分がどのような作品を書くかを決定づけたイメージだ、と述べている。劇場の片隅で埃まみれになった大道具や舞台衣装とともに忘れられていた俳優たちが立ち上がる様子は、まさに演劇そのものの体現と言えよう。長い間上演されなかった戯曲が久しぶりに上演される、というイメージも重ね合わせられている。さらには、ホロコーストのなかで死に至り、灰となった人々が舞台の上でのみ蘇ることも示唆される。このような様々なイメージを喚起させる、Jesse Oxfeld が述べるように、観客にとって「息をのむような」劇の始まりである。¹⁴⁾

同時に、劇の冒頭から観客は重要な手法に気づかされる。それが字幕の存在である。場面ごとのタイトルは字幕で表される。たとえば、劇冒頭では、「『みだら』：ユダヤ人の小さな劇に関する真実の物語」と、劇全体を紹介する字幕が出る (9)。以降、字幕は場面の内容を提示することもあるし、劇中歌のタイトルを示すこともある。また、時と場所を字幕で提示することもある。何十年かに渡りヨーロッパとアメリカの双方にまたがる歴史をたどる上での助けとなる。しかも、これらの字幕は劇の進行をより滑らかにする効果を上げていて、観客が登場人物たちの行動をたどることを容易にしている。さまざまな場所のいろいろな場面を描くという点では『南北戦争下のクリスマス』と似ているが、同じ手法が『南北戦争』をエピソードの積み重ねにしているのに対して、『みだら』は、登場人物の物語と『復讐の神』の歴史を観客にとっ

て親しみやすいものとする。

もう一つの字幕の役割は、舞台では基本的に英語を使用しても、登場人物の母語であるイディッシュ語訳を映し出すことだ。このことは、『みだら』が東欧のユダヤ人たちの劇であることを強調し、非ユダヤ人である観客は、舞台との距離を感じてもおかしくはない。だが、イディッシュ語とほかの言語、とりわけ英語との使い分けが自然かつ必然的であるため、我々は次第にイディッシュ語の使用に慣れていく。たとえば、劇団員たちの最初の歌はイディッシュ語で歌われるが、ベルリンではドイツ語で歌い、とうとうアメリカに到着した時は英語で歌うのである。これによって、観客は登場人物たちとともに旅をしている気分になる。さらに、劇団員たちが英語を習得する過程も重要である。マンケを演じる Dorothea とリフケレを演じる Reina は恋人同士であるが、レイナの英語が上達しないため、役からはずされてしまう。レイナは、愛する人に舞台上で愛していると言える機会はもうないだろう、と嘆く (34)。我々は、言語の壁と同性愛者が直面する障壁の両方を目の当たりにし、ドロシアとレイナという恋人同士に同情を抱く。さらにイディッシュ語という言語の壁は、『復讐の神』の作者自身をも苦しめることになる。ブロードウェイでの上演をめぐる裁判が始まった時、英語に自信がないアッシュは自ら裁判で証言する勇気をもてない。観客はその姿に痛ましさを感じる。『みだら』におけるイディッシュ語の使用は、アメリカにやってきたユダヤ人たち、ひいては移民たちの苦難をも示唆する重要なものなのだ。¹⁵⁾

イディッシュ語の一貫した使用が最大の効果を発揮する場面については後述することとし、劇の最初に戻りたい。レムルが劇団員たちを紹介し、性別と年齢に応じて何役も演じることを説明する。ヴォーゲルの常套手段とも言える方法であるが、小さな旅回りの劇団という設定であるため、この配役はごく自然なものとして観客に受け入れられる。同時に、劇についての劇という効果を高めることになる。

劇は、『みだら』の誕生の場面へ進む。アッシュ

の妻 Madje が『みだら』の原稿を読み、絶賛する。翌日アッシュはサロンで支援者や作家たちを前に台本を披露する。居合わせた男たちが台本の読み合わせを始め、親戚に連れられて同席しているレムルは耳を傾ける。やがて、『復讐の神』をイディッシュ演劇史に名を残す劇にし、『みだら』において繰り返し登場する女性同士のキスの場面、すなわち「雨の場面」が初めて演じられる。マンケの台詞を読んでいた男は、雨の場面の内容に驚き、読むことを拒絶する。演劇に初めて触れたレムルは、アッシュに言われてマンケの台詞を読むうちに、その台詞に心をつかまれる。

LEMML (*As Manke*): Rest your face against, against my...breasts (*Takes a breath, plunges on*) Yes, oh yes...And embrace me with your body.

(*A small involuntary shiver from Lemml: Ooooh. He gets stronger.*)

I laid bare your breasts and I washed them in the rain.

You smell like grass in the meadows...Do you want me to...Rifkele, do you want us to? (16-17)

この時点でリフケレの台詞を読んでいた男も読み続けることを拒否し、アッシュがマンケの台詞を、レムルがリフケレの台詞を読む。

ASCH: Okay. You read Rifkele. I'll be Manke. (*As Manke*) You smell like grass in the meadows...Do you want me to...Rifkele, do you want us to?

LEMML (*As Rifkele*): Yes. Yes. (*He sees the next line; closes his eyes, takes a deep breath*) Teach me. Take me. I want to taste you.

ASCH (*As Manke*): I can't breathe. (*The men in the salon can't either.*) (17)

男性が読み、しかも読み手が途中交代するという演じられ方でありながら、雨の場面がもつ鮮烈

な力は間違いなく観客に伝わる。サロンにいる男たちもその力に抵抗できないのは明らかで、レムルにいたっては、演劇そのものに心を奪われてしまう。『みだら』における最初の雨の場面は、演劇の抵抗し難い魅力を表現する最初の場面でもあるのだ。仕立て屋だったレムルは、これがきっかけで劇団員となり、舞台監督として最後まで『復讐の神』を上演し続ける。同時に彼は観客の道しるべとなる。ヴォーゲルが高く評価している劇作家 Thornton Wilder の代表作『わが町』 *Our Town* (1938) の進行役との類似性は言うまでもない。だが、『わが町』の進行役がほかの登場人物と一定の距離をおくのに対し、レムルは、演劇の力を教えてくれたアッシュと彼の作品に対する献身的ともいえる愛情を示しつつける。

台本を読む場面は、同時に、『復讐の神』がアメリカで被ることになる激しい非難の予告となっている。アッシュの創作活動を支援するはずの Peretz は、どんな観客を相手にするつもりかとアッシュに問いかける。アッシュは、すべての人のために書きたいと答え、普遍的なイディッシュ語の劇が必要だと言ったはずだ、とペレッツに迫る。だが、レムルの親戚の Nakhmen には、ユダヤ人を売春婦と女衞として描いたと責められ、ペレッツにも、このような劇は反ユダヤ主義に油を注ぐようなものだ、と言われてしまう (18-19)。この結果、アッシュはワルシャワでの上演をあきらめ、ベルリンに向かうことになる。興味深いのは、なぜ同性愛の場面をアッシュが書いたのか、誰も問わず、アッシュも説明しないことだ。彼の意図をうかがわせるのは、イディッシュ語について、ペレッツが自分たちの母語であり、詩であり、神話であると言った時、アッシュが、我々の通りであり、側溝であり、欲望だと応えることだ (19)。おそらく美しいものも醜いものも、性的欲望もすべて文学作品に含まれるべきだ、とアッシュは主張しているのであろう。とはいえ、なぜ同性愛か、しかも男性がレズビアンたちをなぜ書いたのか、という疑問への答えは、『みだら』の中には書かれることはない。観客はその問いを終幕後もずっとそれぞれの胸に抱えることになる。

つづくベルリンの場面では、初演を前にした興奮状態が描かれる。しかし、ヴォーゲルは、同じ場面で、その後劇がたどる歴史への暗示も忘れない。ドイツ人の有名女優 Freida が、劇団員の Elsa と初めて会う場面で、レズビアンという言葉が初めて登場する。また、フリーダはどうやってユダヤ人を演じればいいのかまったくわからない、とユダヤ人のエルザに言う (23)。同性愛差別とユダヤ人差別をいやおうなく観客は思い出し、さらに、この二つの差別が絡みあって『復讐の神』の上演禁止に至ることを意識する。

初演を迎えた後は、高揚感に満ちた場面が続く。おそらく、これは公演の立て続けの成功を経験する劇団員たちの高揚と、演劇という新たな生き方を発見したレムルの高揚であろう。1911年のサンクトペテルブルク、1914年のコンスタンティノープル、と劇は流れるように進み、劇団員たちはいよいよアメリカ公演のために1920年エリス島に到着する。

アメリカでの最初の公演は1921年のイディッシュ語による公演だった。翌年英語による公演を行うことになり、先述したように、英語の習得が遅いレイナの代わりに Virginia がリフケレ役を演じる。彼女はスミス・カレッジを卒業した育ちのよい若い女性で、『復讐の神』が初めての舞台だと打ち明けて、ドロシアを驚かせる。このようなヴァージニアだが、ひとたび舞台に出ると、その魅力にとりつかれるのはレムルと同じである。劇が終わって幕が下りた時、ヴァージニアは震えながらドロシアに身を投げかける。そして、舞台袖で両腕を広げているレムルの胸に飛び込んで、「演技をやめたくない」と言うのだ (41)。

しかし、歴史の暗い影が『復讐の神』に近づいてくる。ブロードウェイでの上演を前にチケットは売れる一方、ユダヤ人に対する脅迫的な手紙が次々と届く状況にあって、プロデューサーは、台本の書き直しが必要だと判断する。雨の場面が短くカットされるのである。ドロシアは、一部を削除することによって、マンケが若い娘に欲望を感じる邪悪な女性になってしまった、と怒る (42)。レムルも、元の台本による上演を主張し、上演の

たびに雨の場面を劇団員全員が見つめているのを知らないのか、とプロデューサーに尋ねる (43)。雨の場面が体現する演劇のもつ抗いがたい魅力がここでも語られるが、その力を否定するかのようになり、『復讐の神』は上演禁止へと向かっていく。

他方アッシュはアメリカ在住のユダヤ人団体の派遣で、ヨーロッパにポグロム、すなわちユダヤ人虐殺について調査に赴く。そこでの惨状にショックを受けて、彼は何をする気もなくなり、『復讐の神』の書き直しにも興味が持てない状態である。『復讐の神』が初めてワルシャワで披露された時に、新たな文学の創造に対する揺るぎない自信と情熱を見せていた作家はもはやいない。それでも妻に励まされ、ブロードウェイにおける初日に二人は出かけていく。そこで夫婦は、台本が大きく変更されていること、さらに多くの警官が劇場にいることにショックを受ける。警官の一人が、劇が終わる頃レムルに近づき、劇団員たちに会いたいと要求する。そして、我々は字幕によって俳優たちとプロデューサーが猥褻罪で逮捕されたことを知る (51)。この場面の直後に、ラビの Silverman が信者たちに説教を行っている。彼は、アメリカで必死に暮らす中わずかな息抜きを求めて劇場に行ったら、同じユダヤ人の手によるひどい劇を上演していた、と語り、正式に訴えを起したところ、上演は中止となったと語る。我々は、逮捕の裏にはラビをはじめとするユダヤ人社会の抗議があったことを知るのだ。

逮捕以後、劇団員およびアッシュら主要登場人物たちの状況は悪化するばかりで、劇はそれまでとは異なる様相をみせていく。『復讐の神』の上演を許可するかどうかは法廷にもちこまれる。裁判は、ブロードウェイにおける上演を問題にしており、1922年にプロヴィンスタウンで行った公演時と台本が変わったことで、ブロードウェイ公演が猥褻ではないという法的な証明が不可能になってしまった。アッシュは劇を弁護する手紙を法廷に提出するが、1923年劇団員とプロデューサーは、「みだら、かつ猥褻で、不道德な劇」を上演した罪で有罪となってしまう。判決において、「東欧の異国趣味と性的墮落、家庭を腐敗さ

せるような態度は演劇から一掃されなければならない」と判事は述べる (58)。判決で用いられることばは、劇団員たちの語ることばや劇の台詞とはまったく異なり、なんの感情も伝えない。演劇的言語が否定されるといえよう。

判決を受けて、レムルはヨーロッパに戻ることを決意する。ヨーロッパにおけるユダヤ人虐殺の恐怖を知っているアッシュ夫妻は止めるが、レムルの決意は揺るがない。同様にニューヨークを離れた劇団員たちはさまざまな場所で舞台に出る。1939年から1941年までポーランドからアッシュ夫妻へ手紙が送られ、『復讐の神』が成功を収めた様子が報告される。しかし、言うまでもなく、上演の場所は地下室やカフェ、病院のロビーへと移り、ついにはユダヤ人たちの上演は当局に禁止される。アッシュがレムルに手紙を出しても、宛先人不明で戻ってくるようになる (67)。

ホロコーストという運命が間近に迫っていることを観客が痛感する劇の終盤になって、再びレムルと劇団員たちが『復讐の神』を上演しようとする様子が描かれる。場所は、『みだら』の冒頭の場面を思わせる埃だらけの空間である。打ち捨てられた家具を使って劇団員たちは劇場をつくり上げる。字幕は、1943年ポーランドのウッジにあるゲットーの屋根裏であることを示す (69)。観客がどれほど来るのかわからず、また、全幕を通して上演することも難しく、1週目に第1幕を、2週目に第2幕のみを上演するという方法をとっている。劇を始めるにあたり、レムルは観客に向かって、劇団を紹介するとともに、もし劇が気に入ったらお金でも食べ物でも寄付をしてほしい、と言う。『みだら』において、初めて劇団員たちの経済的困窮が語られる場面である。このような状況の下、雨の場面が演じられ、マンケとリフケレは舞台上でキスを交わす。絶望的状况だからこそ、演劇の力を信じることしか残っていない人々は劇を上演し、その愛の場面がもつ美しさは、なおさら我々観客の心を動かす。だが、マンケが「息ができない。わたしのところに来てちょうだい」とリフケレに言ったとき、ドアを蹴り、階段を登ってくるブーツの音がする (72)。劇の冒頭で演じ

られた雨の場面の同じ台詞が、ここで劇団の最後を告げるのである。

その後は強制収容所の場面となる。収容所の子どもたちのために看護師が作ったという歌を劇団員が歌う。夢の中で、レムルが収容所で並ぶユダヤ人の列から逃げていくマンケとリフケレを見るうちに、「灰から灰へ：劇団員たちは埃に戻る」という字幕が掲げられる(73-74)。場面は、戦後の1952年、コネティカット州にあるアッシュ夫妻の家へと移る。二人はロンドンに移り住むことを決意し、その日が引越しである。ヨーロッパからアメリカに移り住んだ作家とその妻がまたヨーロッパに戻ることを知った時、我々観客は、『復讐の神』の歴史が一区切りついたことを実感する。同時に、ある劇の歴史が映し出す20世紀前半の欧米の人々、特にユダヤ人の歴史にあらためて思いをはせる。ただし、『みだら』はここでは終わらない。劇の最後の場面について、Jill Dolanのパフォーマンスとユートピア的ヴィジョンの関係を論じた著書を参考に、分析することとする。

IV

ドーランは『パフォーマンスにおけるユートピア』*Utopia in Performance* (2005) において、観客にユートピアを発見させる演劇について検証している。彼女は以下のように説明する。

Utopia in Performance argues that live performance provides a place where people come together, embodied and passionate, to share experiences of meaning making and imagination that can describe or capture fleeting intimations of a better world.¹⁶⁾

上記のような記述を読むと、ドーランがユートピア的世界を表象する演劇の可能性を無条件に信じているように見えるかもしれない。しかし、ドーランは、観客がユートピアを見出すのはほんの一瞬のことであり、さらにユートピアは確固とした

世界としてではなく、一部しか見ることができず、過程としてしか表現されないことを強調する。¹⁷⁾ それに加えて、あまりにユートピアははかない形でしか表されないため、観客は哀しみを覚えることをドーランは指摘しつつ、それでも、たとえ短時間であっても、救いがどんなものか感じられることは励ましになる、と論じる。¹⁸⁾

ヴォーゲルは、作品において、ドーランが述べるユートピア的なヴィジョンを示すことはほとんどない。既に述べたように、彼女は、人間の言動や社会状況、歴史に批判的な目を向けることを観客に求めることが多いからだ。しかし、『みだら』は例外的にユートピアを舞台上に作り出す。そのユートピア像は、ドーランが論じるユートピア的演劇作品の中では、Mary Zimmermanの『変身物語』*Metamorphoses* (2001) に最もよく似ている。同作品は、ギリシア神話におけるさまざまな変身の物語を劇にしたものである。ドーランは、この劇は物語を語ることの重要性を強調し、我々の人生が語られるものであること、人生から希望や教えを得ることができることを伝えている、と述べる。さらにドーランは、劇が語るのは神話であっても、俳優が演じるのは現在であり、しかも過去と未来を見つめつつ演じる、と指摘する。¹⁹⁾ 『変身物語』の核である神話に相当するのが、『みだら』では『復讐の神』という劇なのだ。ただし、『変身物語』では神話の一つ一つ演じられるごとにユートピア的ヴィジョンが重なっていくのに対し、『みだら』においては、『復讐の神』を演じる場面がすべてユートピアを観客に見せるわけではない。劇全体にわたって『復讐の神』がいかにか人々を魅了するか描かれるものの、演劇の魅力を示した後は、演劇だけでは立ち向かうことができない、社会の厳しさ、歴史の残酷さが示されるからである。ユートピア的なヴィジョンは、1952年のアッシュを描く場面につづく劇の結びの場面で鮮明にあらわれる。アメリカからの引越しの日にRosenという青年が現れる。彼は古典的な作品を上演する劇団を始めようとしていて、『復讐の神』を上演したいと懇願するもののアッシュに断られて、去っていく。すると次の場面となる。

(Rosen shuts the door behind him. Asch stands in silence. Beat. He picks up the two suitcases and starts to exit.

The ghost of Lemml stands in his way.

Asch suddenly turns back into the room. And there in his empty living room it starts to rain. The dead troupe rises to join him, watching from the wings.

He remembers:) (76)

つづいてマンケとリフケレの雨の場面が始まるが、初めて英語ではなく、イディッシュ語で演じられる。雨の中で踊る二人にレムルとアッシュも加わって、劇は終わる。

ここでマンケとリフケレの関係についてのアッシュ自身の文章を紹介したい。

This love between the two girls is not only an erotic one. It is unconscious mother love of which they are deprived. The action portrays the love of the woman-mother, who is Manke, for the woman-child, who is Rifkele, rather than the sensuous, inverted love of one woman for another. In this particular scene, I also wanted to bring out the innocent, longing for sin, and the sinful, dreaming of purity. Manke, overweighted with sin, loves the clean soul of Rifkele, and Rifkele, the innocent young girl, longs to stay near the door of such a woman as Manke, and listen within.²⁰⁾

このようにアッシュは、マンケとリフケレのキスについて、同性愛よりも、母と子のような愛情を強調している。彼の説明は、同性愛を否定する人々の批判に対する防御である可能性はある。だが、雨の場面の最も美しい点は、同性愛も、母性的愛情も、官能的な感覚もすべてを含んでいるように思えることである。観客ひとりひとりがど

のように解釈するにせよ、二人の間の愛情が舞台上で完璧に表現されていることは間違いない。Joshua Furstは、『みだら』はドラマというよりページェントのようだと評しつつ、最後の雨の場面を高く評価する。すなわち、雨の場面が舞台から飛び出していくようで、二人のユダヤ人の女性が、相手に対する純粋で喜びに満ちた愛とともに、浄化するような雨の中抱き合って踊るさまは魔法のようだ、と書いている。²¹⁾

まさに演劇の魔法を感じさせる雨の場面において、マンケたちがイディッシュ語で台詞を言う時、観客にとって英語訳の有無は問題にならない。劇の最初で男性たちが語った台詞や、ドロシアたちが語ったであろう台詞がここでのイディッシュ語の台詞と重なり、英語訳は不要になる。そして、我々は、言葉の壁や人種・民族・宗教の壁を越えた普遍的な演劇の力を舞台上に見出す。さらに、『復讐の神』が初演された時から現在までのすべての上演の魅力を想像する。それらは、ホロコーストや第二次世界大戦といった歴史上の出来事を生き抜いたものだからこそ、なおさら魅力的なのだ。その上で、過去の劇が残したものが今みている『みだら』のなかに表現されていることを観客は実感する。この観客の思いは、これから先の『復讐の神』および『みだら』、さらには、今後上演されるすべての劇への思いである。幕が下りるまでのほんの短時間であるが、過去と現在、未来の演劇がすべてつながっている演劇のユートピアを観客は垣間見るのである。

注

- 1) アッシュの名は、英訳本やマーギュリーズの改作においては、Sholom AschまたはAshと表記されている。また、『復讐の神』（イディッシュ語題名*Got fun nekome*）の英語題名は定冠詞がない場合もあるが、本論文では、作者名および題名に関して、ヴォーゲルが『みだら』において用いている表記をそのまま用いた。登場人物の名前も、ヴォーゲルの戯曲における表記に従っている。
- 2) Issac Goldberg, "Introduction," *The God of Vengeance: Drama in Three Acts*, by Sholom Ash (Boston: Stratford, 1918; London: Forgotten Books, 2018) ix.

- 3) Goldberg xii.
- 4) Yair Lipshitz, "Scrolls and Scandals: The Ritual Object as Stage Prop in *God of Vengeance*", *Theatre Survey* 54 (2013): 232.
- 5) Miriam Chirico, "Indecent", *Theatre Journal* 68 (2016): 281. イディッシュ劇団による上演を観たことがある Jesse Green も同様の指摘をしている。Green, "Theater Review: A Holocaust Meta-History, in Paula Vogel's *Indecent*", *Vulture* April 18, 2017. <http://www.vulture.com/2017/04/theater-a-holocaust-meta-history-in-paula-vogels-indecnt.html>.
- 6) Alisa Solomon, "Introduction", *God of Vengeance*, by Donald Margulies (New York: Theatre Communications Group, 2004) xiii-xiv.
- 7) Paula Vogel, "Preface", *Indecent* (New York: Theatre Communications Group, 2017) vi. 以下、同テキストからの引用は、本文中の括弧内に頁数を示す。
- 8) 『みだら』がヴォーゲルにとって初めてブロードウェイで上演された作品となったことも結実の一つといえる。
- 9) Paula Vogel, "Preface and Acknowledgements", *A Civil War Christmas: An American Musical Celebration* (New York: Theatre Communications Group, 2012) ix.
- 10) Joanna Mansbridge, *Paula Vogel* (Ann Arbor: U of Michigan P, 2014) 7.
- 11) Charles Isherwood, "Review: 'Indecent' Revisits a Play Colliding With Broadway Mores and More", *The New York Times* May 17, 2016. <https://www.nytimes.com/2016/05/18/theater/review-indecnt-revisits-a-play-colliding-with-broadway-mores-and-more.html>
- 12) Chirico は、『みだら』について、「劇についての劇」とみなしている。Chirico 281.
- 13) Adam Feldman は、『みだら』は演劇の力を賞賛し、明らかにしている、と述べている。Feldman, "Indecent: Theater Review by Adam Feldman", *Time Out* April 18, 2016. <https://www.timeout.com/newyork/theater/indecnt>
- 14) Jesse Oxfeld, "110 Years Later, This Tragic Yiddish Scandal Is More Timely Than Ever", *Forward* April 18, 2017. <https://forward.com/culture/369320/110-years-later-this-tragic-yiddish-scandal-is-more-timely-than-ever/?attribution=tag-article-listing-9-headline>
- 15) 『みだら』におけるイディッシュ語の重要性は、東欧ユダヤ文学におけるイディッシュ語の意義を背景にしていると思われる。元々東欧ユダヤ人文学者にとって、イディッシュ語は日常語であって、ロシア語で文学作品を書くことが通常だった。しかし、19世紀末からイディッシュ語文学が書かれるようになり、アッシュもそのうちの一人だった。Abraham Cahan, "Preface", *The God of Vengeance* iii-[v].
- 16) Jill Dolan, *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater* (Ann Arbor: U of Michigan P, 2005) 2.
- 17) Dolan 7.
- 18) Dolan 8.
- 19) Dolan 152.
- 20) Sholem Asch, "An Open Letter from Sholem Asch". http://indecntbroadway.com/Open_Letter_from_Sholem_Asch.pdf
- 21) Joshua Furst, "Finding Beauty in 'Indecent'—a 110-Year-Old Play Set in Jewish Brothel", *Forward* May 17, 2016 <https://forward.com/culture/340815/finding-beauty-in-indecnt-a-110-year-old-play-set-in-jewish-brothel/?attribution=tag-article-listing-14-headline>

謝辞

本研究はJSPS科研費17K02508の助成を受けたものです。