ウォレス劇における生者と死者の身体性

伊藤ゆかり

The Physicality of the Living and the Dead in the Play of Naomi Wallace

ITO Yukari

Abstract

For nearly 30 years, Naomi Wallace has created drama of various kinds from a play for children to an adaptation of novels. Among them we can clearly see her intense interest in history and war, especially strife in the Middle East. *The Fever Chart* (2008) is a play consisting of three parts called visions. *Vision One: A State of Innocence* depicts one day in a former zoo in Palestine on which a Palestinian woman confronts an Israeli soldier. In *Vision Two: Between This Breath and You*, an Israeli young woman is informed of the true donor of her lungs by a Palestinian man. *Vision Three: The Retreating World* features an Iraqi young man who tells the days before and after Gulf War. Many ghosts, or, victims of military attacks or terrorist acts, haunt the whole play, whether they are living or dead. What is interesting is that the ghosts have their own physicality. Through examining the physicality, the audience can grasp part of harsh reality in the Middle East where there are too many lives lost without any reason. At the same time, we can find that people in totally different positions can share something even in the cruel world.

キーワード：ネイオミ・ウォレス、『体温表』、身体性、亡霊、中東
key words: Naomi Wallace, *The Fever Chart*, physicality, ghost, the Middle East

I

アメリカの女性劇作家Naomi Wallace（1960〜）の作品にふれると、我々は、その多様性と思いがけない視点による描き方に驚かずにはいられない。[1)] たとえば、『夜は部屋』*Night Is a Room*（2015）においては、生き別れの母と息子の再会を契機に起こる人間関係と心理の変化を描く。一方、公私にわたるパートナーであるBruce McLeodとの共作である『セーターの穴に落ちた女の子』*The Girl Who Fell Through a Hole in Her Sweater*（1994）は、タイトルどおり、自分の着ているセーターに開いた穴に落ちるという奇想天外な発想に始まる子どものための劇である。さらに、小説『バーディ』*Birdie*（1996）の脚色も手掛けている。ウォレスは、このように一作ごとに異なる側面を見せるが、彼女が歴史的出来事を描くことに一貫して強い関心を示していることは間違いない。代表作のひとつである『やせたノミ』*One Flea Spare*（1994）は17世紀英国のペスト禍を生きる人々を描き、黒人と白人の女性二人の濃密な関係を描く『わたしと沈黙と』*And I and Silence*（2011）も1950年代という背景があってこその作品である。歴史劇においても、ウォレスは題材やその扱い方で多様性と独自性を示している。

もうひとつウォレスの劇において目をひくのは、暴力である。あからさまに登場人物が暴力をふるう場面がなくとも、彼女の劇には常に暴力的要素が見え隠れする。初期の代表作のひとつで、メキシコとテキサスの国境を舞台とした『ウォー・ボーイズ』*War Boys*（1993）はそのわかりやす

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

い例である。歴史上のある時点において支配構造がいかに個々の人間に影響を与えるかを歴史劇という形で描くことへの関心と、暴力を描くことへの関心が結びついているのが、ウォレスが近年手がける戦争を題材とした劇といえるであろう。とりわけ彼女が強い関心を示すのは中東における戦争である。複雑な歴史と、アメリカをはじめとする欧米との政治的・経済的関係を背景にして、中東はさまざまな戦争や紛争、テロ行為がいつ起きてもおかしくない地となっている。ウォレスはその中東を舞台とした戯曲をいくつか書いていて、パレスチナの著名な作家Ghassan Kanafaniによる小説の脚色もしている。[2)]

中東における戦争を描く劇で、ウォレスの作劇の特徴を顕著に示すのは、『それほど冷たいものではない』*No Such Cold Things*（2009）である。二人のアフガニスタン人の少女とアメリカ兵の出会いを描いたこの劇は、元々は英国のthe Tricycle Theatreが製作した『大きなゲーム：アフガニスタン』*The Great Game: Afghanistan*（2009）の一部である。『大きなゲーム』は、同時多発テロ後のアフガニスタン侵攻の背景となる複雑な歴史・社会的状況の理解をめざして作られたプロジェクトであり、アフガニスタンの歴史を描く16人の劇作家による短い劇をまとめて、ひとつの長大な劇にしたものである。ウォレスの作品は、歴史的状況を描いていないという理由で、完成した劇には含まれなかったものの、プロジェクトへの参加はウォレスの歴史劇と中東への関心から考えて当然のことと言えよう。[3)] 劇は2001年秋のある夜、カブール近くの砂漠に二人のアフガニスタン人の姉妹が登場するところから始まる。彼女たちは英国に行こうとしているらしい。そこに、故郷の寝室のベッドにいるはずのアメリカ兵が現れる。会話が進むにつれて、姉妹はアメリカ兵によって殺されたこと、アメリカ兵自身もその直後に爆発によって死んだことがわかる。登場人物はいずれも死者なのである。演劇における亡霊の重要性はますます増しているが、[4)] 彼女の劇にも多くの死者が亡霊として登場し、『それほど冷たいものではない』もそのひとつである。自分自身の死を語るときも、人の死を語るときも、登場人物たちは露骨な暴力描写をするわけではない。しかし、我々は暴力の残酷さを痛切に感じ、理不尽な戦いやテロ行為がやむことのない状況についてあらためて考えざるを得ない。このような力をもつウォレス劇のセリフについて、“embodied dialogues”とカミングズは述べ、ウォレスに関する批評やエッセイを集めた著書の副タイトルとしており、次のように書いている。

> She presents what Erica Stevens Abbitt and I are calling “embodied dialogues,” engaged, feisty, performative, violent, explicit, often erotic encounters that pose material reality against a vision of how things could be otherwise.[5)]

ウォレス劇における言語は、まさに身体をもつことばであり、我々の身体同様に立体性をもち、それゆえに観客はさまざまな角度からそのセリフについて考えることができる。それは、亡霊として舞台上に登場する死者にすら身体性を与えることばである。演劇はもともと不在の存在を観客に感じさせる芸術ではあるが、ウォレスがどのようにして不在の登場人物を存在させているのか、『体温表』*The Fever Chart*（2008）をとおして検証していきたい。

Ⅱ

『体温表』には*Three Visions of the Middle East*、すなわち『中東に関する三つのヴィジョン』という副タイトルがつけられていて、最初のヴィジョン、つまり*Vision One*は『無垢の状態』*A State of Innocence*、二番目のヴィジョンは『この呼吸とあなたのあいだ』*Between This Breath and You*、最後のヴィジョンは『退いていく世界』*The Retreating World*である。舞台も、時も登場人物もすべて異なり、二番目のヴィジョンまでは三人の登場人物がいるが、[6)] 最後のヴィジョンは一人の男性が体験を語るという形式である。Adam John Watermanは、ヴィジョンというこ

とばが使われていることについて、預言者の幻視を思い起こさせると同時に、隠されている中東を見るよう観客に求めている、と指摘する。[7] 以下、どのようなヴィジョンが舞台上に現れるのか、『無垢の状態』から見ていくこととする。

『無垢の状態』の舞台は2002年のパレスチナ、ラファにある小さな動物園のような場所、「または、動物園だと夢見ていた空間」である。[8] 登場人物は、40代後半のラファに住むパレスチナ女性のUm Hisham Qishta、テル・アヴィヴ出身のイスラエル人兵士である27歳のYuval、そして50代に見えるイスラエル人建築家Shlomoである。彼らはしばしば、目を合わさなくても互いが見えるかのように、直視を避けるという指示がある（[6]）。

劇はウム・ヒシャムが登場し、「ヴィジョンが始まる用意をする」ところで始まる（7）。つづいてユヴァルが現れる。あきらかに兵士だが、動物園の飼育員の格好で、檻の掃除をしている。ユヴァルは観客に向かって、動物園にいる動物たちの話を始めるのだが、そのなかで、毎朝動物の体の一部分が消え、翌日には戻っているが、また別の部分が消える、という奇妙な話をする。

Marwa Ramadanは、ユヴァルの動物の身体に関する話について、動物はアラブとイスラエルの紛争と終わることのない暴力のサイクルを示していると述べる。[9] その解釈も可能だが、ここでは身体性との関連で考えることとする。体の一部を失っては取り戻す動物たちの話はなにを示しているのだろうか。第一に不完全な体のまま動物園にいる動物たちは、戦争や紛争によって失われた場所となった動物園を象徴していると言えよう。動物園とは、本来老若男女を問わずさまざまな人々が訪れ、自分たちとはまったく異なる姿かたちをし、異なる生活をしている動物たちを見る場所である。同じ世界を共有している、まったく違う存在に触れ、世界における人間の位置づけができる場所であった動物園がおそらく戦いによって失われてしまった。そもそも、舞台の説明にあるように、この動物園らしき場所は、かつて動物園であることを夢見た空間であり、ユヴァルが飼育員らしく振舞っても、動物園で働いているというのは彼の幻想である可能性が高い。存在しない動物園と、体の一部が失われ続ける動物たちは、失われた動物園を象徴しているのである。

同時に、動物たちの体は、兵士としてのユヴァルの身体の象徴でもありうる。戦闘によって体の一部を失うというのは、兵士が想像するなかで最悪のことのひとつであろうが、その一部分が回復されるというのも、想像できる中でもっともすばらしいことであろう。ただし、また別の体の一部を失うことを考えると、回復は悪夢のつづきにすぎないかもしれないが、体の一部を失う動物たちの話は、兵士の恐怖と夢を表していると考えられる。

彼の話の途中で、ウム・ヒシャムはアラビア語で歌を歌いだし、ユヴァルにとがめられる。ユヴァルの名前を知っていて、ヘブライ語を理解し、彼の母のものを持っている、というウム・ヒシャムをユヴァルは不審に思うが、そこに建築家シュロモがやってくる。シュロモは集合住宅のthe Homa Umigdal（壁と塔）の話を始めるばかりか、ウム・ヒシャムを自分の箱の上に立たせて「塔」として、ユヴァルと自分はその周りに手をつないで立って「壁」となる。シュロモは身体を建築物にするのである。[10] シュロモはユダヤ人のスターリニストだった過去を誇らしげに語り、ホマ・ウミダルの建築史上およびイスラエル史上における功績を語る。彼はイスラエルの歴史の一面を示す人物と言えるが、それ以上に興味深いのは、彼が身体を建築のために使うことである。三人でホマ・ウミダルの真似をするところもそうであるし、その後ウム・ヒシャムを基点に周りを測るところも同じである。ウム・ヒシャムは、ラファのある地区に壊されたばかりの家々があると教え、シュロモはそこを測るために嬉々として動物園を去る。おそらくもはや何も建築することのないシュロモにとって、さまざまな場所に行って土地や建物を測ることが生きることなのだ。しかも、彼が測りたいのは破壊された場所、すなわち元々あった建造物の不在の場所である。彼にとって、身体は測るための道具であり、パレスチナは、テロ行為や紛争によって破壊された空間や建造物の不在を身

体で測ることのできる場所なのである。シュロモの登場によって、劇における身体性はあらたな空間的・歴史的側面と結びつく。

シュロモが去った後、ウム・ヒシャムとユヴァルはあらためて対峙する。ウム・ヒシャムはユヴァルが兵士として何をしたかを語る。数週間前彼は新しいタンクに乗り、仲間のタンクやブルドーザーとともに、この動物園を破壊したのだ。その時攻撃から動物園を守ろうとしたのは亀たちだったとウム・ヒシャムは語る。さらに彼女は、娘アスマの死について語り始める。11歳で、数字を愛し、何でも数えていたアスマは、屋根の上で鳩の世話をしているときにイスラエル兵の銃で胸を撃たれて殺された。ウム・ヒシャムは死んでいく娘を抱くことができなかった。数えることを愛していた娘は死を前にしても何かを数えたにちがいないと、ウム・ヒシャムは言う。ユヴァルが、アスマは呼吸を数えたのかもしれないと言うと、ウム・ヒシャムは、自分がわかることはアスマが一人で死んだことだけだ、と語る。

娘の死を語ったウム・ヒシャムは、「明日くる」と言って動物園を去ろうとする。ユヴァルが「お悔やみを」というと、ウム・ヒシャムは「あなたのお母さんにお悔やみを」と返す（21）。ユヴァルにはその意味がわからない。ウム・ヒシャムは言葉を続け、ユヴァルの母と自分には共通点があり、それは子どもが人生の一部だったことだが、今は死を共通点としている、と言う（22）。ユヴァルは彼女が何を示唆しているかを悟り、自分は生きている、と主張する。そこでウム・ヒシャムは彼の死の状況を話す。二人の兵士とともに早朝ウム・ヒシャムの家に押し入り、何の武器も見つからないことに怒って、二人の兵士が彼女の夫を蹴り始めた。それを止めたのがユヴァルだった。ウム・ヒシャムは感謝して、ユヴァルに紅茶を出した。彼が玄関のところに立って紅茶を飲んでいると、その頭を狙撃手が撃ち抜いたのである。ユヴァルが「抱いてくれ」と何度も言うので、ウム・ヒシャムは彼が死ぬまで三分間抱きしめていた。ウム・ヒシャムは、彼の母が抱きしめるべきだった、と言う（23）。ユヴァルは、自分は地獄にいるのか、と言うが、ウム・ヒシャムは、彼はラファの動物園にいて、それゆえ自分は毎日彼に会いに動物園に来る、と話す。

ユヴァルは、動物に餌をやりに行こうとして、ウム・ヒシャムが来た時に歌っていたのは自分が死んだ時に歌っていた歌だと思い出す。ウム・ヒシャムは肯定するが、もう一度歌ってくれというユヴァルの頼みを聞こうとしない。それが劇の最後のセリフで、その後は以下のようなト書きがつづく。

> *(Um Hisham starts to leave. Yuval goes back to his zookeeping. But then Um Hisham begins to sing the same song she sang at the beginning of the play, the song she sang as Yuval died. Her back is to Yuval as she sings. Yuval, his back also to Um Hisham, hears the song and becomes still, listening. Then Yuval slowly turns his head as though the song is calling to him from some long distance. The one of his knees gives way and he slowly sinks to the ground. He lies on his back, still. Um Hisham finishes her song. Then she turns her head and stares at the dead Yuval. In this fleeting gesture/moment, they connect. Blackout.)* (24)

劇の最初でウム・ヒシャムが歌う時、ユヴァルはそれを“Gurgling”だと言い、ごろごろとのどをならすのは規則に反しているという（8）。彼女の歌声を歌声と認めないことは、その身体を認めないことに等しい。しかし、劇の最後に至って彼はウム・ヒシャムに、自分が死ぬ時に彼女が歌った歌を聴きたい、と願う。ウム・ヒシャムの歌声を認めることは、彼が死ぬ前に抱いてくれた彼女の身体を認めることであり、彼女の身体の中で自分が命を失ったと認めることである。ウム・ヒシャムに歌ってくれと頼むとき、ユヴァルは自らの死を認識し、自分の身体がすでに存在しないことを認識するのだ。他方、死んだユヴァルを見

つめるウム・ヒシャムは、彼女が自分の娘ではなく、死んでいくイスラエル兵を抱いたという事実をあらためて認め、娘の不在と自分自身の二重の喪失、すなわち、娘が殺されたことと、死の瞬間に共にいることができなかったことの両方を認識する。ふたりはそれぞれの喪失と不在を認識し、「つながる」のだ。

ただし我々はここで一つの疑問を抱く。ウム・ヒシャムが毎日動物園に来るということは、自分の死を知らないユヴァルの登場から彼の死までを毎日繰り返すことを意味しているのでは、という疑問である。だとすると、ユヴァルは、毎日体の一部を失っては取り戻す、おそらくは実在しない動物園の動物たちと同じなのだ。ユヴァルの身体を通じて、動物たちと人間とは身体性を共有するのである。さらに身体の不在は、シュロモが測りたがる破壊された場所、つまり元の建造物の不在とつながる。ユヴァルの死の認識は、人間と動物、さらにはイスラエルのなかの空間的不在をつなげるのである。

最後に『無垢の状態』について注目しておきたいのは、ウム・ヒシャムの娘が死ぬ直前に自分の呼吸を数えたのではないか、というユヴァルのことばである。この呼吸をめぐる劇が第二のヴィジョンとなる。

Ⅲ

第二のヴィジョンである『この呼吸とあなたのあいだ』の舞台は、西エルサレムにあるクリニックの待合室で、いくつかの椅子があるだけの裸舞台であり、「現実的な」場所ではない（[26]）。また、時代は特定されず現在となっている。登場人物は、パレスチナ人の父親で40代のMourid Kamal、イスラエル人で20歳のTanya Langer、そしてモロッコ系イスラエル人で、30代前半のSami Elbazの三人である。

劇は医療クリニックの待合室の椅子にムリドが静かに座っているところから始まる。彼は誰か、または何かを落ち着いて待っている（27）。そこにサミがモップを持って掃除にやってきて、ムリドにクリニックはもう閉まったと告げる。相手は英語を話さないと思い、まず椅子をムリドと自分の間に壁のように積み重ね、その椅子の上からモップを人形のようにのぞかせて、ラップのようにリズミカルに語り、もう診療時間は終わったと伝えようとする。ムリドが身動きひとつしないでいると、サミはモップで掃除を始め、死海の話を始める。ムリドは「詩人だな」と英語で話し、サミを驚かす。ムリドはロンドンの帝国大学で工学を学んだらしい。そして、彼は看護師にムリドが待っていると伝えてくれ、と言って、さらにサミを驚かす。

サミという登場人物は、『無垢の状態』におけるシュロモのような存在である。シュロモがスターリン時代のロシアを知る、歴史を体現したような人物で、建築家として名をなしたのとは対比的に、サミは若く、生物と英語を自ら学んだが、大学には入れなかった人間である。だが、シュロモが建造物、特に壊された建造物とその場所を測ることに熱情を見せるように、サミは、海と生物、そしてモップについて熱情をこめて語る。二人とも、これらのものに通常の人間が理解できないような関心を示す。また、彼らは、人間の身体についても奇妙な感覚をもっている。シュロモは、人間を建造物の一部のように扱ったり、人間を使って場所を測定したりする。他方、サミはモップを人間のように扱う。劇のはじめでは人形代わりにしていたが、ムリドが看護師に会うつもりだと聞くと、モップをその看護師ターニャに見立てて話しかける。それにとどまらず、彼は、生まれ変わったら何になりたいか聞かれたら、モップと答えるだろう、と言うのである。彼が使っているような、昔ながらの木と綿でできたモップになって、まじめに掃除をする人間のモップとして生涯を過ごしたい、と彼は語り、人間が使っている床ほど親密なものはないからだ、とことばを続ける。彼によれば、モップが集めたもので、まったく新しい人間ができるのである（29）。クリッツァーが言うように、そこにはユダヤのゴーレム神話のイメージがあるかもしれない。[11] サミが劇から退場する直前の場面において、彼は、ムリドの死んだ息子アーメドをモップで作ろうとする。ムリドは、で

きるはずがないと言うが、息子の背の高さや髪型に関するサミの質問に答え、サミがモップを動かしているうちに、「似ているかもしれない」と認める。サミが、ムリドと彼の間にモップを起立させると、そこには三人の男が出現し（43）、ムリドも我々も、モップを人間扱いするサミの主張の正当性を理解するのである。

サミとムリドがターニャをめぐる会話をつづけ、サミが「美しい名前だと思わないか」とムリドに尋ねて、二人で声をそろえて「ターニャ…」と言ったところで、看護師ターニャが登場する（30）。彼女は、事務室を掃除したら帰るようにサミに指示をする。以降、再びターニャがサミを呼ぶまで、ムリドと彼女の二人だけの会話となる。ターニャは十時間立ちっぱなしで働いたので五分だけ、と言い、問診を始める（31）。食欲や睡眠、視力について彼女が尋ねると、ムリドはどこかずれた答えを返す。そのうえニューヨークの様子などを聞いてくるので、ターニャは出ていくように言う。するとムリドは、本当に具合が悪いので、看護師なのだから助けてくれ、と言う（33）。ターニャは再度彼の状態を尋ねるものの、ムリドが話すのは、耳の中で何かが流れるような音がする、のどが渇いている、など、ターニャには異状とは思えないことばかりである。そのうえ、ターニャが鬱状態を疑えば、ムリドは、鬱状態のままでいたい、鬱状態は警告ではあるが、嚢胞性線維症のような病気ではない、と主張し、唐突に彼の息子アーメドの話を始める。さらにターニャの個人的なことを尋ね、彼女がまだ看護助手であること、クリニックに夜遅くまで残って、好きなことをしていたのでは、と脅しのようなことを言う（36）。ムリドは、ターニャと話したいだけだと言って、息子が12歳のときイスラエル軍に言われるままにタンクを掃除している間、武器をもっていると疑われて銃で撃ち殺されたことを話す。同情を示すターニャに、ムリドは、奇跡がおきて息子は死ななかったと、謎の発言をする。ターニャが理解できないでいると、ムリドは、突然彼女の胸をさわる。

ここで劇は新たな展開となる。ターニャはサミに警察を呼ぶよう言うが、ムリドは、そんなことをすると、ターニャが夜窒息しそうになることを自分が知っている理由がわからないままだ、と言い出す（39）。そして、サミが彼の息子アーメドをモップで作って退場した後、ムリドは、嚢胞性線維症だったターニャが両肺の移植手術を受けたのは、五年前の今日で、それは息子が死んだ翌日だったと告げる。ターニャは、臓器提供者はユダヤ人の学生だったと主張するが、ムリドは詳細に手術の様子を描写して、息子はターニャの中にいる、と言う（45）。ターニャは、何の証拠もない、とムリドをまったく信じようとしない。その場を去ろうとするターニャの制服をつかみ、ムリドは、息子に語りかけて、「お前がわたしの息子だということを彼女にみせてくれ」と言う（48）。すると突然ターニャは呼吸がうまくできなくなる。少ししてムリドが「もういい、アーメド」と言うと、彼女の呼吸は正常に戻る。こうして、ターニャはムリドの息子が臓器提供者であることを否定することができなくなる。

ターニャは、移植手術のことを知って婚約者が彼女の元を去ったこと、肺の移植を受けた患者の術後の平均余命は六年であることを話す。つづいて、ムリドをあざ笑い、もし本当に彼の息子の肺を移植されたなら、自分がイスラエル人と性行為をする時ムリドの息子もそれを体験しているのだ、と言ってムリドを怒らせる。ムリドは立ち去ろうとするが、激しい運動に疲れるようになり、家族は自分が短命であるという事実と向き合おうとしない、と語るターニャの話に耳を傾ける。彼は、落ちていき窒息しそうになるというターニャの夢について、アーメドが五歳の時井戸に落ちて、溺死しそうになったことを話す。ここで、またターニャは呼吸ができなくなる。ムリドは長く、ゆっくりと呼吸をしなければいけない、と言って、自分の呼吸を真似するよう言う。その後につづくのが、以下のやりとりである。

TANYA: Why do you want to help me?
MOURID: Because your name is Tanya Langer.

(Tanya shakes her head no.)
Because this is not the only world.
(Mourid and Tanya now face off, a good distance between them. It seems they are now in a different dimension, speaking to each other across a divide. They speak to one another slowly, formally.)
TANYA: Mourid Kamal. Why do you want to help me?
MOURID: Because you are. My son.(52-53)

彼らはゆっくりと息を吸い、また息をはく。二度目の呼吸はさらに深くなり、彼らが二度目に息を吸ったときに舞台の照明が暗くなっていき劇は終わる（53)。

以上みてきたように、『この呼吸とあなたのあいだ』は、『無垢の状態』以上に身体性に関する劇となっている。身体性を考えるうえで、重要なことはターニャが看護師であるということであろう。ムリドへの問診が示すように、彼女は、身体について十分な知識をもっている。にもかかわらず、ターニャは自分の体をどうしていいかわからない。そもそも彼女は、自分の身体についてほとんど語らない。劇の終わり近くで、ここ数か月間で急に呼吸ができなくなる症状が出てきたことを打ち明けるまで、身体について語らないのだ。性行為について話してムリドを怒らせるときも、彼を怒らせることが目的であり、自分の性的欲望を語る生々しさは感じられない。ターニャが自らの身体について語ることができないのは、自分の身体に関する不在にどう対処すべきかわからないからであろう。自分がもっていた両肺の不在、健康な身体の不在、移植患者であるゆえの将来の希望の不在、看護助手から正式に看護師になるという将来への期待の不在、これらに向き合う術をターニャはもたない。だから、自分の身体についてはもちろん、自分の生を語ることばを見つけることができないのである。

自分を語ることばをもたないターニャに、ムリドはことばで訴えかける。息子が臓器提供者であることをターニャに告げるまで、彼が不必要と思われるほど長い時間をかけるのはそのためである。ムリドは、ことばという手段でしかターニャに臓器移植に関する事実を受け入れさせることはできないことがわかっている。彼女が両肺はアーメドのものであると認めたとき、ムリドにとって、息子が彼女の身体のなかで本当に生きていることになるのであろう。ウォーターマンが指摘するように、ターニャがムリドに頼るのと同じように、ムリドもターニャを必要としているのだ。[12] それゆえ、ターニャが彼を拒絶したまま立ち去ろうとした時に、息子に向かって必死でことばで呼びかける。アーメドはそれに対して呼吸で答えるのである。『無垢の状態』における呼吸は、死ぬまでの呼吸、すなわち命の長さを示すものだった。この劇における呼吸は、思いを伝え、ことばを語るためのものである。それゆえに、劇の結びで、ともに呼吸をしながらも、二人はことばを交わさなければならない。劇は呼吸で終わるが、この時呼吸をしているのは、アーメドも含めた三人である。呼吸が整ったときに何か言葉が語られることを観客は想像するのである。

Ⅳ

最後のヴィジョン、『退いていく世界』の舞台は2000年のイラク、国際ハト大会である。登場人物である20代後半の男性Aliが湾岸戦争以前と以降に自分と家族、そして友人に起きたことを観客に語る。三つの劇の中で一番短いこの劇は、ほかの二つの劇とは異なり、観客への語りかけという形式をとる。ウォーターマンの指摘通り、『体温表』には三部作としての意図的なまとまりはみられないが、むしろ接ぎ木されていくような形でつながりあいながら、中東のさまざまな姿をみせている。[13] それでも、ラマダンが言うように、『退いていく世界』には、ほかの二つの劇における中心的な苦しみが含まれ、さらには二つの劇と重要な共通要素をもち、最後のヴィジョンにふさわしい。[14]

共通要素のひとつめは本である。アリは一冊の本を手に登場する。今本はただ同然だと言いながら、本にはいろいろな使い道がある、と言い出して、足首とつま先の運動代わりに蹴ることができ

るし、本の虫らしい外見にしてくれる、と説明する（57）。以降も劇のところどころで本の用途を話す。あらゆることをモップにさせるサミを思い出させ、物と人とが生き生きとした関係を結びうることをあらためて示す。また、アリが持っているのはハトについての本である。ここでもう一つの重要な要素である、ハトの話となる。ラマダンが述べるように、ハトはアリが知っていたイラクとアリが愛したすべてのものを表している。[15)]『退いていく世界』は、『無垢の時代』と同様に、動物と人間の関係についての劇でもある。アリは15歳の時にハトを飼い始め、その頃は誰もが本を読めて、ハトが熱を出せば無料で医者に診てもらえる時代だったという（59）。1991年にサダム軍に徴兵された間ハトは祖母が面倒をみてくれたが、軍隊から戻った後は、必要な物を買うためにハトをすべて売らなければならなかった。アリが語るのはハトの喪失の物語ともいえる。

その物語において語られるのは、かつてのイラクにおける人々の愛情に満ちたつながりである。なんでもアメリカ製のものが好きだった祖母や、映画好きの父、アリの妹にグレタ・ガルボの名前をとってグレタと名付けた母というアリの描写からは、幸せな家族の様子が伝わる。さらに印象的なのは、アリの親友であるサミールである。背が高く、ハンサムでありながら、ハトのように歩く（62）サミールは、アリにとってハトと同じくらい愛しい存在だったのだ。サミールは失語症だったので、周りの者が読んであげる必要があった。それでもサミールは本を愛していて、自分の家にある本は匂いでわかる、と言うほどだった（63）。ここに描かれているのは、全身で、全感覚を使って本を愛している人間である。しかし、1991年にアメリカ軍に降伏する際にミサイルによってサミールは撃たれ､ばらばらになって死ぬ。アリは、生きている自分たちは亡霊と同じだ、と語る。鉛筆すらないので、自分たちがここにいることを未来に向けて書き記すこともできず（66）、アリたち生き残った者も亡霊としてしか生きられないのである。

『無垢の状態』と『この呼吸とあなたのあいだ』における身体性は、体の一部分から語られる。最初のヴィジョンで動物園の動物たちは体の一部を失い、二番目のヴィジョンにおいては、ターニャとムリドはまずムリドの目や耳について話し、その後ターニャの肺、そして呼吸の話となる。それに対して、三番目のヴィジョンでは、アリも、その周りの人々も、戦争以前は体の一部の喪失など考える必要がなかった。サミールの失語症は障がいとしてことさらに意識されることもなく、彼の友人たちは、失語症も含めて彼のすべてを受け入れる。そのような生活のすべてが戦争によって失われる。サミールがばらばらになって殺される際の描写はあるものの、我々にとって、体がばらばらになったことよりも彼の全てが失われたことが胸に迫るのである。さらに、愛する人の名前をつけて大切に育てたハトを、アリは最低限の生活をするために売らざるを得なくなり、その骨だけが手元に戻ってくる。アリにとって全てがあった世界から、人もハトも本もすべて失われ、何もない世界になってしまった。それゆえに、彼は何度も「思い出す」ということばをくり返す。残された人々は、思い出すことしかできない亡霊となったのだ。ウォーターマンのことばを借りれば、『退いていく世界』は不在にとりつかれ、ほかの二つの劇以上に挽歌に近いのである。[16)]

劇の結び近くで、アリは、数日前に最後のハトを売ったことを語る。彼はだれがハトを買ったかを調べていて、その家を訪れてハトの骨をもらっており、骨をバケツに入れているという（67）。以下が劇の最後の部分である。

> Listen.
> *(He shakes the bucket a few times. We hear the sound of bones rattling.)*
> It is a kind of music.
> *(He holds the bucket out to the audience.)*
> These are the bones of those who have died, from the avenue of palms, from the land of dates. I have come here to give them to you for safekeeping. *(Beat)* Catch them. If you can.

(He throws the contents of the bucket at the audience. Instead of bones, into the air and across the audience, spill hundreds of white feathers.)（67-68）

白い羽根は、かつてイラクで人々に愛されていたのに、不在となってしまったハトを表すと同時に、サミールやアリの祖母のような死者たち、さらには亡霊として生きるアリたちをも表す。ウォーターマンが言うように、人間とハトの命を同じように扱うことで、ウォレスは、人種や性、宗派による違いに基づいた支配の構造を否定しているのだ。[17] さらに言うならば、最初と二番目のヴィジョンに登場した死者や亡霊たちをも表す。我々は羽根をみて、ハトが存在しないイラクではなく、存在するイラクであってほしい、子どもが殺されることなく動物園を訪れることが可能な世界になってほしい、だれも亡霊として生きてほしくはない、と願うしかない。

最後に *The Fever Chart* という作品全体のタイトルについてふれておきたい。おそらく、身体を測る一つの手段である体温を表またはグラフで示す体温表であると同時に、戦争や紛争、テロといったさまざまな暴力という熱がこもっている地域としての中東の地図を示唆するのであろう。だが、ウォレスが我々に求めていることは、戦いが起きた場所を示す地図ではなく、毎日異なる体温表を見るように、中東に生きる一人一人をみつめること、彼らの状況や体験、喪失したものを知ろうとすることではないだろうか。

注

1）Erica Stevens Abbittは、ウォレスは、階級、戦争、労働、ジェンダーと人種に関する作品でもっともよく知られている、と書いている。Abbitt, “Returning to Haifa”, *Theatre Journal* 71 (2019): 107.

2）Scott T. Cummingsは、ウォレスが中東に示す関心が表れている初期の例として、2001年にイラク関係の戯曲の朗読会を主催したことを紹介している。Scott T. Cummings, “Introduction,” *The Theatre of Naomi Wallace: Embodied Dialogues* ed. by Scott T. Cummings and Erica Stevens Abbitt (New York: Palgrave Macmillan, 2013) 5.

3）このプロジェクトの詳細については、Nicholas J. Cull, “Staging the Catastrophe: The Tricycle Theatre’s *The Great Game: Afghanistan* and Its Diplomatic Journey from London to the Pentagon, 2010-11,” *Theatre Topics* 21.1 (2011)に詳しい。

4）たとえばイギリスの劇作家Caryl Churchillの作品における亡霊の分析については、Mary Luckhurstと Emilie Morin 編 集 の *Theatre and Ghosts: Materiality, Performance and Modernity* (New York: Palgrave Macmillan, 2014)所収のRachel Clementsの“Apprehending the Spectral: Hauntology and Precarity in Caryl Churchill’s Plays”を参照。

5）Cummings, “Introduction” 16.

6）最初と二番目のヴィジョンにはパレスチナ人とイスラエル人が登場するが、Amelia Howe Kritzerは、登場人物を三人にすることで、パレスチナ人とイスラエル人の二項対立を避けていると指摘している。Kritzer, “Enough! Women Playwrights Confront the Israeli-Palestinian Conflict,” *Theatre Journal* 62 (2010): 623.

7）Adam John Waterman, “Unbearable Intimacies: Occupation, Utopia, and Creative Destruction in *The Fever Chart,” The Theatre of Naomi Wallace* 157.

8）Naomi Wallace, *Vision One: A State of Innocence, The Fever Chart: Three Visions of the Middle East* (New York: Theatre Communications Group, 2009) [6]. 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。

9）Marwa Ramadan, “Transnational Perspectives of the Middle East in Tony Kushner’s *Homebody/Kabul* and Naomi Wallace’s *The Fever Chart,” Modern Drama* 61 (2018): 29.

10）カミングズによると、シュロモは、1930年代後半にジオニストの植民のための建築として壁と塔の概念を作ったShlomo Gur-Gervoskyである。Cummings, “Introduction” 13.

11）Kritzer 624. また、ラマダンは、ターニャがパレスチナ人の少年の肺を移植されたこととサミの語るモップとの共通性を見出している。Ramadan 31.
12）Waterman 161.
13）Waterman 156.
14）Ramadan 32.
15）Ramadan 31.
16）Waterman 163.
17）Waterman 166.

謝辞

本研究はJSPS科研費17K02508の助成を受けたものです。