

〔論 説〕

記憶の観点からの演劇研究(3)

——事例研究①：山崎正和『戯曲 二十世紀』（1998）における
集合的記憶としての「写真」と「機械」——

山 下 純 照

はじめに

1章 集合的記憶とメディア —— 問題のありか

2章 作品の素描

3章 分析

3-1 素材とフィクション

3-2 形式と技法

4章 解釈

4-1 作品の「国籍」

4-2 演劇と写真の対話性

4-3 生物と機械

むすび

1. はじめに

拙稿「記憶の観点からの演劇研究 (1) ——文化研究を意識した演劇学の構築をめざして——」⁽¹⁾において、筆者は、構成主義的な記憶の概念と「記憶しえないものの記憶」という概念の亀裂こそわれわれの研究の焦点である、と結論した。続く「記憶の観点からの演劇研究 (2) ——理論的背景①：三つの主題系、ベルクソン、アルヴァックス——」⁽²⁾では、われわれの主題系は三つの分枝からなると述べた。すなわち、構成されるものとしての記憶、トラウマ的な記憶（「記憶しえないものの記憶」とほぼ同一視される）、『失われた時を求めて』にみられる、実在するものとしての過去への希求、という三つであった。とともに第二論文の後半では、ベルクソンとアルヴァックスにそくして、二十世紀前半における主要な記憶理論の関係を検証した。とりわけ、アルヴァックスによる集合的記憶の概念が、なるほど構成主義的な定義のもとに語られるとしても、じつはベルクソンの過去実在論的な記憶概念を（批判的にではあれ）継承しており、両者の距離は意外に近いという指摘を行なった。もし両者を明確に切りわける契機があるとするれば、それは記憶における言語的構成への目配りの有無であって、この点でアルヴァックスはベルクソンを離れ、記憶のナラティヴ論への橋渡しとなるというのが第二論文の結論であった。理論的背景をさらに明らかにするためには、従って、おそらくポール・リクールらのナラティヴ理論が、次段階では主たる手がかりになると予想される。

しかし、理論と具體のバランスを勘案し、この第三論文を手始めとするいくつかの論考については、事例研究に捧げたいと考える。そのさい、これまでの流れからみて、事例の選択は次の四つの基準に照らして行なわれるべきであろう。① 記憶が文化研究の顕著な主題として浮上してきた一九八〇年代から現在までを時間的な範囲とする。② 日本およびドイツ（「壁の崩壊」以前は東西ドイツ）を主たる対象とする。理由は、第一論文で規定したように本研究は文化研究を意識した美学的な立場をとっているため、一つの国に限定する必要はないとともに、社会文化的な文

(1) 山下 [2004 a]。

(2) 山下 [2005]。

脈のほうは限定する必要がある、というものである。そして記憶の問題の浮上という点で、二つの国はいちじるしく類似した様相を見せているのである。③ 戯曲と上演の側面からそれぞれアプローチする。記憶という要素が、戯曲に書き込まれた次元にあるのか（その場合は作品論・作家論）、それとも上演の段階であるのかは（演出論・演出家論）、別の位相に属する問題だからである。④「構成されたものとしての記憶」と、非構成的な記憶（「記憶しえないものの記憶」または「実在する過去への希求」）の矛盾する関係を、主題化できるような事例を選択する。

1章 集合的記憶とメディア —— 問題のありか

最初に、山崎正和（1934-）作『戯曲 二十世紀』をとりあげることにはしたい。この戯曲は『中央公論』（1997年8～9月号）初出、翌年単行本化され⁽³⁾、二〇〇〇年一月に東京・世田谷パブリックシアターで上演された（栗山民也演出、麻美れいが主人公を演じている）。タイトルに「悲劇」「喜劇」といったジャンル名を冠する例は古来めずらしくない。「戯曲」（さしずめ“A Play”）の意図については憶測の域を出ないが、『二十世紀』では歴史書と誤解されよう。しかし、それだけではない。二〇世紀は歴史的過去とは言いながら至近距離にある過去でもあり、まさにわれわれの記憶のなかにある過去でもある。そのいっぽうで、一九三〇年代以前はもちろん、おそらくは四〇～五〇年代でさえも、われわれの多くには、記録された過去として耳目にふれてくるだけであろう。その記録はというと、口頭の語り、および文字記録の重要性はいささかも減じていないとはいうものの、それと並んでこの時代には写真、ラジオ、ニュース映画、テレビといった視聴覚的イメージが主要な役割を演じるようになった。これらの視聴覚的マス・メディア（以下、メディアと略す）が伝える内容は、反復されるにつれ、もとの迫力こそ薄れていくものの、つねにきわめて臨場的な知覚をとまなうとは言える。本論で詳述するように、二〇世紀の記憶とはメディアによる「劇場化」をあらかじめ経てきた記憶なのであり、そして、まさにそうであるからこそ、藝術形式としての戯曲との融合という発想が——両者の微妙な緊張関係を予感させながらも——生まれてくるのだ。

(3) 山崎 [1998]。雑誌掲載台本からの異同はないようである。

同じことを記憶の構成主義の観点から述べることもできる。大衆メディアが台頭して以来、同時代の現実についての知識そのものが、はじめからメディアを通じて吸収されているのは疑いない。その時代の回顧となれば、主としてやはり「メディアの記録の記憶」に依拠する仕儀となろう。二〇世紀の集合的記憶は、その主要な部分において、メディアによる記録が記憶のモードで再構成されるというかたちで生じるのである⁽⁴⁾。このような事態はちょうど、フレデリック・アレンの三〇年代の著書『オンリー・イエスタデイ』のなかで早くも起こっていた。アレンは、じっさいは新聞などの記録を利用しながら、アメリカの二〇年代を回想の形式で活写している。

「ほんの昨日のこと」のようによく覚えている事件や状況が、少なくとも歴史らしい体裁をとって織りこまれてくることを、おもしろがり、関心をもつ読者もあるろうかと思う。この本に、他の歴史書を凌駕する点があるとすれば、大部分の読者が、ここに扱われている時期をすべて記憶しているということであろう⁽⁵⁾。

『戯曲 二十世紀』は、一九二〇年代から一九五〇年代までの世界史（ただし、アメリカ合衆国から見たそれ）を、あるアメリカ人女性写真家の伝記劇という形式で回顧しているが、それは、このような「オンリー・イエスタデイ」の試みの延長に位置づけられるのだ⁽⁶⁾。そのさいの「主役」は、この女性写真家によって撮影された二〇世紀のある時期の写真になる。藝術写真ではなく報道写真であり、つまりは

(4) むろん、こうした情勢であればこそ、集合的記憶もそれじたい単一のものではなく、支配的メディアに対抗する形で、いわばマイナーな集合的記憶の価値が取りざたされることにもなる。たとえばインターネットはテレビを相対化するもう一つのメディアとして良くも悪しくも機能しているといった言説はこうした面に対応する。

(5) アレン [1975] vi頁。

(6) 山崎 [1982 b] は六〇年代論だが、はっきりアレンの本に刺激を受けて書かれており、『戯曲 二十世紀』は文章のジャンルは違っても、そのさらに拡大版の趣がある。ところで、雑誌初出稿の末尾に（『中央公論』1997年8月号245頁）ゴールドバーグ著の伝記（ゴールドバーグ [1991]）が参考資料として名指されているし、これに先だって、この伝記を話題とする対談が、丸谷オーとの間で行なわれている（「二十世紀を読む シリーズ第一回 写真機とアメリカ」『中央公論』1995年2月号126-142頁）。戯曲の主たる素材がこの伝記にある有力な状況証拠と言えよう。

時代の記録である。この記録を、記憶の劇として再構成する⁽⁷⁾。これが、『戯曲 二十世紀』の意味なのである⁽⁸⁾。

もちろん、そこにはさまざまな困難が待ちかまえている。まず、歴史劇の場合と共通する基本問題がある。すなわち劇であるかぎり物語は人間の「ドラマ」として描かれていなければならない。と同時に、歴史が素材であるかぎり、出来事の継起は多分に偶発的なものとなる。これらの両面をどう調和させるか、である。また、もっと本質的なことを言えば、そもそもメディアによって表象されてしまっている世界と、俳優の身体によって時間をかけて演じられる物語という面とを、どう有効に絡ませるのかである。これは、演劇のなかでそれとは別種のメディアを引用するという、いわゆる間メディア性の議論だと言ってよい。そのさい、異種のメディアの並存がたんなる形式的なポリフォニー（多声）に終わらず、本質的な対話性にまでゆきつくかどうか、が問題になるのである⁽⁹⁾。作者はこれらの問題をどう解決しているのか。これが解釈の焦点であり、本稿の中心的な問題設定でもある。それについては4章「解釈」で述べる。だがまず、とにもかくにも内容紹介からはじめよう。そのさい、本文ではなるべく骨組みと要点の記述にかぎり、関連事実の紹介、個々の文脈、そして細部の意味合いを脚注で補うことにする。これはいわば作品のダミーを提示するいとなみに過ぎないが、分析と解釈の前提としては必要であろう。

2章 作品の素描

第一幕 第一場（7-11頁）。主人公マーガレット・バーク＝ホワイト⁽¹⁰⁾は二〇

(7) 記憶の劇の概念については、山下 [2004 b]を参照。

(8) 『戯曲 二十世紀』が、素材となった伝記以外に、いかなるメディアの記録をもとに記憶を再構成したのかは、いわゆる典拠探しの仕事へとわれわれを差し向けるわけであるが、あらゆる文学作品の場合と同様、そこには推測の限界がつねにつきまとう。しかしながらこの段階で述べておきたいのは次の事実である。作品が構想されつつあったはずの一九九〇年代半ば、正確には一九九五年、NHKはその放送開始七〇周年を記念し、映像による二〇世紀回顧番組の極めつけとも言うべき「映像の世紀」シリーズを放映した。そこからの「引用」の気配はこの作品のここかしこに感じられる。

(9) 対話性については、例えばAllen [2000] pp.21-30を参照。

才代前半で、写真教師ラルフ・スタイナー（モデルは同名の、有名な写真家。この芝居では狂言回しの役として随所に登場する）の学生だ。のっけから、他の学生のためのヌード・モデルになるのを拒絶するマーガレットと、スタイナーの口論が舞台に響きわたる。彼女はそもそも被写体になるのが耐えられない性質なのだ。とともに、写真撮影は隠された真実をあばきだす行為か（スタイナー）、「大きいものをもっと大きく、激しいものをもっと激しく写して、見る人をその前に跪ずかせる仕事」か（マーガレット）という論争が行なわれる。彼女は新人ながら、工業写真の分野ではすでに知られた名前であり、いっぽう私生活では離婚を経験している。

第二場（12-25頁）、時間はさかのぼり、両親のもとで暮らす少女時代が描かれる。一九二二年の冬。ラジオが第一次大戦後の世界情勢を伝えている。父親のジョーゼフ・ホワイトは新聞に読み入っている。彼はポーランド系移民の子孫で、印刷技術の発明で成功した努力家である。アメリカの夢を信じてやまないこの人物は、「この国では、成功しないことは罪悪なんだ」という考えと、工業技術の発展にささえられた社会の「大行進に加わっているかぎり、古いしがらみもいつかは消える」という信念にささえられて生きている。母親のミミーは、献身的な妻として、またマーガレットには絶対的なまでの自己統制を教える厳格な母として描かれている。いっぽう、マーガレットの爬虫類好きの様子がさりげなく挿入されている。場の終わり、ラジオはファシズムの暗雲がひろがる情勢を伝え、それが衝撃となって父親が発作を起こして急死、マーガレットは進学と独立を決意する。

第三場（26-31頁）、チャールストンが流れる二〇年代⁽¹⁰⁾、マーガレットはクラレンス（クラレンス・ホワイト）に師事して写真の勉強をしているとき、建築科の学生チャッピーと恋仲になる。

第四場（31-39頁）、一九二四年。チャッピーと結婚したマーガレット、彼の母親

(10) Margaret Bourke=White (1904- 1971)。戯曲執筆に当っては、先にあげた伝記の他、おそらく自伝 Bourke=White [1963] および、アースキン・コードウェルとの共著 (Caldwell/Bourke=White [1975, 1937]) も参照された可能性がある。

(11) チャールストンの流行や、第七場に出るジョセフィン・ベーカーをもって二〇～三〇年代の風俗を代表させるこの描写には、「映像の世紀」の影響が顕著に感じられる。

と暮らしている。が、写真で頭がいっぱい、何かというと風呂場に逃げ込み⁽¹²⁾、その風呂場にはガラガラ蛇を飼うマーガレットと、姑はうまくいかない。姑がわざと、化粧をしていないマーガレットの素顔をスナップに撮り、彼女を跳び上がらせる。

第五場（40-45頁）で、スタイナーの弟子としての時間にもどる。マーガレットは自立した写真家として歩み始めている。スタイナーはみずから「アメリカ資本主義の最新の牙城」と呼ぶクリーヴランド駅のターミナル・タワーで、写真機屋のビームを連れて仕事の待ち合わせをしている。しかし、現われたマーガレットの服と靴の不似合いをスタイナーはからかう。と、マーガレットはいきなり裸足になってしまうエキセントリックさを見せる。そしてスタイナーが仕事の指示を述べると、彼女はもう自分で段取りは終えてしまったと言う。

第六場（45-50頁）、暗室。マーガレットのネガをビームが現像している。舞台中央の紗幕（以下、しばしば用いられるこの舞台機構は、客席と舞台の間にかかる半透明のスクリーンを意味している。ただし栗山民也演出の初演では舞台奥高いところに設置）に「一九二八年、ターミナル・タワー」というキャプションがついたマーガレットの写真が投射される。この紗幕にはそのつどの時期に彼女が撮った写真が映されて、さながら映像によるマーガレットの年譜の役割をはたすとともに、世界の動きを観客に理解させる。また映されている作品が切り変わると、それに対応するアクションになることもある。ここではマーガレットの代表作の一つである工場写真が出て、その撮影風景が演じられる。女性の身を案じて制止する警備員は、しかし、服装が危険ならばと、ガーター・ベルト姿になって撮影し始めたマーガレットに度肝を抜かれ、結局手伝わされる羽目になる。ここで奇怪な大道具が登場する。「オブジェは歯車や梃子やベルトで構成されて、ティンゲリーの作品『自動成型解體機械』を思わせる。機械は自動的に動いて、労働者たちを仕事に駆り立てる。機械に振り回される人びとのダンス的な動作」（ト書き）⁽¹³⁾。

第七場（52-55頁）、場面は変わってブロードウェイ。ジョセフィン・ベーカー

(12) この行動は明らかにテネシー・ウィリアムズ『欲望という名の電車』のブランチを思わせる。

の凱旋公演の看板。路上で施しを求める物乞いに、労働者風の社会主義者の男女は、働かない者への慈善を断り、ナチス風の男女は、おおかたユダヤ人だから失職したのだと嘲り、中産階級の女性は、朝からの「成果」を聞いて努力を認め、褒美にそれと同額の金を与える。マーガレットはこのニューヨークへやって来る。公衆電話ボックスから『タイム』誌の編集部かけると今すぐ面会と言われ、ボックスの中で紫色の服、紫色の靴に替えながら、新しい写真誌『ライフ』の創刊の話が聞かされて、ボックスから飛び出していく。

第八場 (56-62頁)、銀行員、証券マン、新聞記者らが右往左往して株の大暴落、自殺者といった言葉を叫んでいる。失意の銀行家が登場する。マーガレットは、その表情を解剖するかのように撮影する。助手のアールが、「せっかく世界に出てきたのに、その世界が壊れてしまったようだね」と言うと、マーガレットは「これからはあなた、私が写真を撮っている姿を横から写してくれる？ただし、胸を張ってカメラを持っているときだけ」と応じる。そして、クライスラー・ビルの屋上、空中に向かって突き出た巨大なガーゴイル像にまたがってカメラを構えている彼女の写真が、紗幕に映し出される。と、その紗幕にニュース映画がかぶさっていく。それも、音声つきで。ヒトラーの演説と一九三三年の政権奪取、インターナショナルの曲、スターリンによる一九三四年の粛清開始、そして映画『キング・コング』のクライマックス。その画面を、酔った失業者がさえぎり、吠える。

第九場 (62-70頁)、舞台は「荒野」に変わる。社会派の流行作家アースキン・コードウェルの小説『タバコ・ロード』⁽¹⁴⁾をもとにした芝居の舞台稽古だ。芝居は当たっている。演出家に原作者も立ち混じって注文をつけているところへ、マーガ

(13) このオブジェが連想させる引用は、ティンゲリーにとどまらない。機械に振り回される人間の動作は、もちろんチャップリンの『モダンタイムズ』(1936)からの借用であろうし、フリッツ・ラングの『メトロポリス』(1927)の地下工場の労働者たちを想起するのも的はずれではあるまい。いずれにせよ、機械のリズムに人間が支配されるという、二〇～三〇年代に成立した集合的表象への言及である。なおティンゲリーの作品のイメージは、現在たとえば次のサイトで確認できる。

http://www.collection.daimlerchrysler.com/potsdamerplatz/skulpt_tinguely_e.htm

レット・バーク＝ホワイトが突然、現われる。南部の現実を、写真入りのノンフィクションに作りたいというコードウエルの意向を伝え聞いた彼女は、ぜひ自分を使ってくれと迫りに来たのだ。スタイルが違う、と言う彼に、自分のほうが合わせる、と彼女は答えて、彼の心をつかむ。

第十場 (70-74頁)。『ライフ』創刊号の表紙を、マーガレット・バーク＝ホワイトの巨大ダムの写真が飾っている。これまでの彼女の様式そのものだ。しかも、コードウエルとの仕事の打ち合わせは、すれ違いの連続らしい。カフェで、コードウエルが待たされている。秘書のサリーが皮肉を言うと、『ライフ』の表紙写真に裏切られた思いの彼は、少なくとも会って、面罵したいと言う。マーガレットが現われる。長い黙劇のなかで仕草と動作だけの駆け引きがつづき、そのなかには男女のニュアンスが明白であり——女秘書は途中で怒って出ていく——結局二人は、パートナーになる。

第二幕 主人公は二〇歳代後半から中年まで、と人物表には書かれている。

第一場 (79-88頁)。コードウエルとマーガレットの南部への旅は、ブロードウェイでの『タバコ・ロード』の舞台に「現実の」二人が入りこみ、南部の男たちに殺されそうとしている黒人を救うという劇中劇で象徴的に描かれる。マーガレットは、これはあくまでもコードウエルというフィルターを通して見た南部だと考えている。そこでは彼女は自分の小ささを感じながらも、そのことに素直になれる。彼女の写真にも変化が現われるらしい。が、マーガレットは同時に、自分の居場所がないという苛立ちをも感じている。コードウエルが結婚を申しこむ。マーガレットは答えない。彼女は母の死に駆けつける時間もなく、北極圏、そしてスペイン、チェコ、

(14) アースキン・コードウエル (Erskine Caldwell 1903-1987) と代表作『タバコ・ロード』については、邦訳[2001]とその解説の他、コードウエルについての次のサイトを参照。http://id.mind.net/~fletch/ 小説は、かつて盛んだった綿花栽培が、土地がやせて薄利しか生まなくなった、貧しい南部を描いた作品で、ブロードウェイでの舞台化はじっさい成功し、映画化もされている。この場で話題になっているノンフィクションの仕事がじっさいに結実したのが Caldwell and Bourke=White [1975] などである。

ロシアへと飛び回る日程が入っているのだ。コードウエルのほうが、ロシアに同行する、と言う。

第二場（89-94頁）。『タイム』および『ライフ』の社長ヘンリー・ルースと、マーガレットの秘書のペギーの対話である。その間ずっとマーガレットの写真が紗幕に投影されている。北極、スペインの戦争、ドイツのチェコ侵攻が映し出される。対話の中味は、『ライフ』の発行部数が驚異的であるということから、なぜ人々は写真を好むのかという話題になり、じきに写真家マーガレット論に移っていく。一度に五千枚のネガを送りつけてくる彼女の仕事量と、ドイツ、ロシア、グルジアへの撮影旅行というすさまじいばかりの行動力が述べられる。その一方で、コードウエルの同行にもかかわらず各地で別の男性関係があるらしい。また秘書は、マーガレットの飼っている鰐の世話をさせられており、それを聞いたルースはマーガレット自身を鰐にたとえる⁽¹⁵⁾。そして世界大戦の予感と、ルースにもまだ意味がわからないのだが、テレビジョンの実験成功が報告される。そこへマーガレットが一瞬だけ飛びこんできて、コーテックスを買っておいて、とペギーに紙幣を渡し⁽¹⁶⁾、また飛び出していく。

第三場（95-100頁）。博覧会場で、テレビジョンの試写会が行なわれている。コードウエルと、めずらしく仕事をはなれたマーガレットがペギーとともに散策し

(15) 蛇だとか鰐といった趣味への言及を、つまらない記号と見なすのは間違いである。数十年の人生をわずかに二幕の芝居に凝縮させる力業である。じっさい、伝記がたえる実在のマーガレットの他の多くの側面が、戯曲では削られている。生物への趣味は捨象されなかったどころか誇張されている（いくらなんでも鰐はフィクションである）とすれば、それはむしろ大いに解釈のポイントだとみなすべきである。4章で考察する。

(16) この時期、使い捨てタイプの生理用品が発明されてからまだ日は浅かった。小野[1992]（49頁）によれば、第一次世界大戦の従軍看護婦による工夫がきっかけとなり、一九二一年、コーテックス社が使い捨てナプキンを市販したところ爆発的に売れたという。女性の自由度を助けるこの発明が、戦場での工夫に発しているというのは象徴的である。主人公の人生が戦いであるというだけではなく、本物の戦場へと彼女は出ていくのだから。小野が後書きで、湾岸戦争に従軍したアメリカ人女性兵士を思いやっているという、同時代的文脈も合わせて示唆深い。

ている。人々は遠隔映像に興奮している。「こいつを一台うちで買えば、晩飯を食いながら戦争の見物ができる」などと言う者もある⁽¹⁷⁾。ある老人は、かつて博覧会は本物を並べたが、今では「ものの影」だけが展示されている、と苦情を言う。別の老人が、「毎日のくらしが、これからはものの影ばかりになるんだ」と応答する⁽¹⁸⁾。この場には、さらに事件が仕掛けられている。素人でも撮れるスナップ写真の普及が最前から話題になっていた。それに応ずるかのように場の後半では、会場の女性たちがマーガレットにスナップ撮影を頼むのだが、マーガレットには応じられない。コードウェルが代わりに撮ってやる。そのお返しにと、女性たちがマーガレットたちを撮影しようとするとき、マーガレットは絶叫とともに拒む。とその瞬間に、テレビはヒトラーの演説を流しはじめ、会場の花火は砲弾の音に変わり、誰かが第二次大戦の勃発を叫んでいる⁽¹⁹⁾。

第四場 (101-103頁)。空襲のサイレンが鳴り、ここは戦場らしい。例の「自動成型解体機械」が現われて、正確無比なスナイパーのように人々を撃ち殺していく。

-
- (17) ここは、主題的に重要な示唆である。じっさいテレビが戦争を「居間の見世物」化するという、この登場人物の無邪気な思いつきこそは、その後の二〇世紀史のなかで実現してしまい、もっとも厭うべき形で一九九一年の湾岸戦争以降われわれに対して突きつけられた、まさにその事柄なのであって、これがじつは『戯曲 二十世紀』の創作動機のある部分を占めていたのではないかと思われる。
- (18) 前註につづく主題であり、この老人の指摘は、ギー・ドゥボールが「スペクタクル」という言葉で批評したまさにその事柄である (ドゥボール[2003])。すなわち、「スペクタクル」とは、たんに出来事がすべて映像化されて消費される、という次元にはとどまらないのであって、価値付与が「実體」から「イメージ」へと移行する現象そのものを批判する概念なのである。われわれはこの点に、作者山崎正和が文明批評家として上梓した『柔らかい個人主義の誕生—消費社会の美学—』(中央公論社、1984年)における楽観主義的な消費社会論 (イメージへの価値付与の肯定) とのニュアンスの違いを見てとることができよう。老人たちの台詞は、「影」がすべてである時代への漠然とした不安のなかへと吐き出されている。登場人物の台詞がすなわち作者のメッセージではないとはいえ、トーンの定まった論陣をしく著者とは別の書き手がここにはいる、と筆者には思われる。
- (19) 明らかに主人公の心理の動きと世界史の動きを同期 (シンクロナイズ) させる方法がとられており、劇ぜんたいのリズムをこうして形成しようとする意図なのだが、ここは「手筋」に見える。これに比べると、主人公の血筋のカムアウトと公民権運動を連続させる第二幕第十二・十三場のほうが成功している (註26参照)。

そのたびに、マーガレットが駆け寄って、死者の死にゆく様子をカメラに収める。この間、ずっと「リリー・マルレーン」の旋律が奏でられている⁽²⁰⁾。

第五場 (104-108頁)。スタイナーとビームの対話によるマーガレット論。「アースキンと一緒にいった南部旅行の作品、あのなかにはすばらしいものがあった」とスタイナー。しかしそれ以前の工業写真にも、その後の戦場写真にも批判的である。「見上げるか、見下ろすか。英雄か、物体のような人間か」。マーガレットがアースキンと結婚したと聞くと、彼は二人の愛情関係に心配を投げかけ、アースキンが彼女を愛し続けるよう願う。紗幕に、マーガレットの戦場写真が次々に投映される。

第六場 (108-117頁)。マーガレットとアースキンの居間で、本格的な対話場面。その前に、パトリシアという名の赤ん坊を中にして、客に呼ばれたペギーやルースともども歓談しているが、やがて何かに苛立ったアースキンが赤ん坊を床に叩きつける。人形だったのだ。かれらはごっこ遊びをしていたのだ。客は去り、夫妻の話

(20) 現在われわれは、「リリー・マルレーン」に第二次世界大戦を回想するいささか使い古されたクリシェを感じるのではないだろうか。しかし鈴木明 [1978] (初版1974年) を知れば、いささか受けとりかたも違ってこよう。この本は、かの歌が、敵味方を超えた平和を願う象徴として、ある世代の欧米人のまさしく集合的記憶となっている様子を、著者自身ほとんど夢中になって聞き取り調査した貴重なレポートである。ところが当時、鈴木によれば、「リリー・マルレーン」は日本ではせいぜい知る人ぞ知るといった知名度にすぎなかったようだ。むしろ彼の仕事が契機となって、向田邦子のテレビ・ドラマで引用されたり、梓みちよや倍賞千恵子らが日本でもこの歌を歌うようになった。そのことは鈴木の後書きによるが、じっさい『アサヒグラフ』(1975年8月1日号)の表紙には、精悍な顔をしたこの著者の写真とともに、「リリー・マルレーン・ブームに火を付けた」という文字が見られるから、あながち我田引水ではあるまい。その後ファスビンダー監督、ハンナ・シグッラ主演の同名の映画(1981年)が日本でも放映されるなどして、あのメロディーはすっかりわれわれの耳に定着したのである。まさにポスト・メモリー(事後構成された記憶)である。ちなみに鈴木の本にもとづく芝居まで書かれている(藤田敏雄『リリー・マルレーン』1983年)。さらに、この曲はドイツ占領下のベオグラード放送局から流されたという過去をふりかえるならば、『戯曲 二十世紀』執筆当時、血で血を洗う内戦のどん底にあった旧ユーゴの悲惨は当然、影を落としているだろう。この場での「自動成型解體機械」による市民殺戮の情景は、第二次世界大戦というよりは、ヨーロッパがはじめて再び戦火にさらされた、あの九〇年代の旧ユーゴ内戦のほうをはるかに彷彿とさせるのである。

し合い。

マーガレット 甘えているからがんばれるのよ。あなたに守られていると思えるからだわ。だから、ほら、お願いしているでしょう？あなたにお許しを貰って出かけたいの。あなたに見守って欲しいのよ。

アースキン (間) もし、それでもいやだとぼくが言ったら？

マーガレット (間) 私、行かない。

マーガレット、駆けよって縋りつく。コードウエル、静かに突き放す。

アースキン だめだね。そうなったら、今度はぼくが針の筵に座って君のそばにすることになる。じっと黙って、けっしてぼくを許してくれない君のそばにね。

マーガレット そしてもし、私がこのまま出掛けてしまったら、その針の筵に座るのは……

(115-116頁)

このやりとりにつづいて、「パトリシア」がじつは「流産」してしまった本当の赤ん坊の代わりだった、とわかるのだが、不注意の結果を詫びるマーガレットに、アースキンは涙を溜めながら言う。「(鋭く) 君は不注意ってことをしない人だ。そうだろう？ (間) 知っているんだよ。お医者さんに会って、夫の立場を使って聞き出したんだ。君はいわゆる「拡張搔爬」の手術を受けたんだよな」⁽²¹⁾。

第七場 (117-119頁)。舞台は前場のまま、それぞれの独白。

マーガレット 大きな大きな悲しみのなかにおいて、馬鹿みたいに小さなことが胸を刺すことがあるものなんですね。私は今、あなたに自分のスナップを撮って貰っておけばよかったと、後悔しています。お化粧もしていない寝起きの顔、片方のおっぱいがはみだした寝間着姿、あなたにしか見せなかったそんな私を、不

(21) 「パトリシア」のエピソードは、ゴールドバーグ397頁以下まるまる一章が「パトリシア」と題されているところを見ると、おそらくはこの伝記にもとづく趣向であろう。

意打ちに写しておいて欲しかった。スキニー。もう何もかも遅いのでしょうか？
時間というものを恨みに思います。ほんとうに、今という時間が二つあったらよ
かったのに・・・

アースキン ぼくは混乱している。不本意な君，君でなくなった君を引き留め
たいとは思わない。だが，本来の君は誰のものにもならない人だ。いつまで待っ
ても，君はぼくのものにはなりきれない。ぼくは，愛してはならない人を愛した
のだろうか？

遠い砲声。紗幕が赤く燃える。

(118頁)

第八場 (119-124頁)。近くに銃声，そして炸裂音。マーガレットはヨーロッパ
戦線の最前線に出るために，空軍の将軍と交渉している。その対話が自然に人生論，
そして写真論になる。ぜんたいの意味を問わず，さしあたり「前へ」出るのが人生
だと主張する将軍に，マーガレットは自分の父もそうだったと回想しつつ，写真も
同じだと述べる。

マーガレット 将軍はカメラというものをご存じ？あれは構えた人間が，ぐっ
と前へ出るような形をしています。レンズで相手を貫く。箱のなかにひきずり込
む。誰かが，カメラは猥褻な道具で，写真家は世界と寝たがっていると言ってい
たけど，私，そうかも知れないと思うわ。

(123頁)

結局この台詞が将軍の気に入って，同じ種類の人間とみなされ，撮影を許可され
る。将軍は，マーガレットにはとかく男性関係の噂が絶えないことも知っている。
マーガレットが，将軍を踊りに誘う。ワルツが流れる。踊りながら客席を向いた将
軍の顔が，白骨の髑髏に変じたところで暗転⁽²²⁾。

第九場 (124-136頁)。第一幕第二場について長大なこの場は，いささか複雑な

立體的構成をもつ。劇場的表現としては、走馬燈のように回転して見える紗幕の写真による場面表示、スタイナーとビームの狂言回し役（写真の場面について解説）、そして写真が止まったところでの数場面にマーガレットとアンタゴニスト（対抗役）が登場して対決する、という三つの要素からなる。時間構造は六つに分節できる。

① 前場のつづきで「ワルツに乗って、紗幕には凄惨なドイツ戦線の写真。マインツの廃墟。負傷兵の顔。プッフェンバルト⁽²³⁾収容所解放の光景など」（ト書き）。② 「能管と鼓の鋭い音とともにワルツは消え、紗幕も再び暗転する」（ト書き）。狂言回し役のコメントが挿入され、その途中からまた、紗幕に「インドの群衆、ガンジーの肖像、パキスタンの難民、南アフリカの黒人の採鉱員、朝鮮戦争のゲリラの生首、戦場で抱き合う老婆と青年、日本の血のメーデーなど。初めはゆるやかに、しだいに速く回転する」（ト書き）。③ 「ガンジーの肖像」のところで静止、マーガレットはパキスタン難民の女性を撮影しようとして、写真では自分たちの内面は写せないと拒否されるものの、撮影を強行して「帝国主義者」と批判される。④ 「南アフリカの採鉱員」のところで静止、テレビジャーナリストが現われて「この国はどこへ行っても、じつに絵になる国だ」と皮肉を言い、写真では苦難の時間と悲劇の数量が表現できないと批判する。⑤ 「朝鮮戦争の戦場場面」で静止、舞台ではぼろくずのように寸断される兵士の肉體が象徴的に演じられ、それを無表情に撮影するマーガレットは、別の兵士に言われる——「どこまでやれば気がすむんだ」。⑥ 「五〇年代の日本の街頭」で静止、スタイナーが「一億人が中流の中、平等をめざして蹴

(22) 前々場の心理的対話劇、前場のシェイクスピア風独白劇、そしてこの場では中世末期以来の寓意的図像であるダンス・マカーブル（死の舞踊）の借用、という一連の流れを見ただけでも、この作品のマニエリスムはかなり著しい。つまり、過去の手法で使えるものは何でも使うというスタイルである。この点については3章でまとめたいと思う。ただ、中世の髑髏が限りある生命のアレゴリーであったとすれば、ここで空軍の将軍の顔が変容するそれは、死のエロスを漂わせるものであって、むしろ近代のいわゆる暗いロマン主義に近い。その意味では、読者や観客は遅くともこの時点で気がつくことになるのだが、マーガレットの境涯は、ナチズムの特徴でもあったいわばエネルギーな退廃と、じつはかなり接近していたのだ。彼女がかりにたまたま独裁制の国にいて、とくに迫害されるような立場でなかったとすれば、権力者との関係がどうなっていたかは容易に想像がつく。要するにこの場面は、主人公の暗い部分を思いきり拡大しているのである。

(23) ドイツ語の発音の日本語表記は一般にまちまちだが、原語に忠実なのは「ブーヘンヴァルト」。

落としあっている奇怪な国」とコメントする。マーガレットはここで破局をむかえる。笑顔の男女に囲まれて、抵抗もむなしく、全員からフラッシュを浴びせかけられるのだ。崩れ落ちるマーガレット、そして彼女は手が不自由になる。「鋭い能管と鼓の響き」(ト書き)⁽²⁴⁾。

第十場 (136-139頁)。スタイナーとビームの対話。マーガレットの病気はパーキンソン病。いっぽう『ライフ』の部数もかげりを見せ、どうやらテレビの時代へと移りつつある。

第十一場 (139-147頁)。マーガレットは、ベッドで、震えの亢進と闘うために新聞紙を球形にかためる動作を繰り返している。もう十一月だ。主治医が、危険をとまなうが有効かもしれない脳の手術を示唆すると、マーガレットは進んで受け入れる勇気をしめす。そこへ、顔に包帯を巻いた日本女性が部屋を間違えて入ってくる。シゲコ・ササモリという若い被爆女性で、アメリカ人の援助で整形手術を受けるために渡米している。手の動かなくなった写真家が、さんざん写真を撮られて傷ついている原爆乙女を、それでも撮ろうと試みて、無惨に失敗する。二人は抱き合う⁽²⁵⁾。

第十二場 (147-156頁)。マーガレットの病室。ルースとペギー、スタイナーとビーム、それに医師。マーガレットの病は不治で、言語障害を手始めとして急速に

(24) クライマックスからカタストロフィーへという、多分に古典的で、おそらくはシェイクスピアを範とする悲劇の構造が感じられよう。ただここで興味深いのは、局面転換の効果音に日本の能のそれを用いている点である。主人公はこの場で、意味不明な好意をたたえた日本人という「他者」と出会ってしまうのであり、ここから戯曲はいわば異物を注入されていく。もちろん実在のバーク＝ホワイトの伝記上、発病と日本人とは無関係で、ここはフィクションである。また、スタイナーの「中流」うんぬんは、日本で1952年に一部実施、1958年に全国で行なわれ、その後も継続された「社会階層と社会移動」調査をふまえているものと思われるが、「一億総中流」意識が本格化するのは高度経済成長期からのようであり、50年代に設定するのはやや先取りか。専門家のご教示を乞いたい。

(25) シゲコ・ササモリは実在の人物であるが(ゴールドバーグ597頁)、劇中の二人のような精神的交流はフィクションである。

衰えていくだろう、と医師は述べ、退院して、いよいよというときまで普通の暮らしをおくるよう勧める。これまでのタフなマーガレットの生きかたを知っている周囲のものたちは、彼女への接しかたについて決断を迫られる。スタイナーは彼女のための避難所を見つけるつもりになっている。ところが、そこへ車椅子のマーガレットが、シゲコに付き添われてやってくる。その場の雰囲気吹き飛ばすように明るく振る舞いながら、マーガレットは、自分の闘病生活をテレビドラマにする企画を受け入れた、と発表して皆を驚かせる。それだけではない。すでに舌がもつれ始めているマーガレットを助けて、シゲコが言う。

シゲコ マーガレットはお願いがあるんですって。マーガレット、言ってもいい？（マーガレット、うなづく）誰かいい写真家を選んで、これからずっと彼女のスナップを撮らせてほしいんです。記念写真じゃありません。毎日、そばにいて、ご飯食べているところも、歩く練習しているところも、何でも。

ペギー マーガレット、それ本気なの？

マーガレット 亀のようにひっくり返って、起きあがれないでいるところも。

スタイナー、打たれたように一同に背を向けて、舞台前面に進み出て立つ。ビームが心配そうに後を追って、寄り添って立つ。

(155頁)

この場の最後には、マーガレットが自分のユダヤ系の血筋を公表して、再び皆をびっくりさせる⁽²⁶⁾。

(26) 実在のバーク＝ホワイトのポーランド・ユダヤ系の血筋は、ゴールドバーグ同上書では当然ながら冒頭で紹介されている（16頁以下参照。父祖はイギリスを経てアメリカに来ている）。戯曲ではここまでユダヤ系を伏せているのは、劇的効果の計算もあるだろうが、それより彼女の自伝ではユダヤ系のことはずっと隠されているというあたりの陰翳を、たぶん反映したものだ。第一幕第二場での父ジョゼフのアメリカ礼賛が、彼の意図を裏切って皮肉に聞こえるであろうことは、たとえばアレン『オンリー・イエスタデイ』69頁以下の異教排斥（intolerance）の記述を読めばわかる。作者がマーガレットに、この第二幕第十二場で初めてカムアウトさせているのは、じゅうぶんな理由があるのである。なおじっさいは、スタイナーはマーガレットの死後十一年たってからやっと彼女がユダヤ系であることを知ったらしい。ゴールドバーグ84頁参照。

第十三場（156-161頁）。スタイナーとビームの対話。スタイナーは、またしてもマーガレットに追い抜かれた自分に気づいている。しかし、彼はマーガレットのことを「わかったかどうかは怪しいが、とにかく一生を見守ってきた」と言う⁽²⁷⁾。やがて「ウイー・シャル・オーヴァーカム」の合唱が聞こえる。公民権運動と、ヴェトナム戦争。ビーム、「マギーにはもうあれも縁がないんだな」。スタイナー、「それでよかったんじゃないか。今度の戦争は、たぶん彼女のスタイルでは撮れない戦争なんだ」。エンディングで、闘病生活を撮影されているマーガレットの様子が演じられる。そしてシゲコも、包帯をとって写真を撮ってもらう決心をする。紗幕のなかで暗転し、紗幕のうえに一九七一年のマーガレットの死去と、翌年の『ライフ』廃刊の文字が出る。

3章 分析

以下の分析と解釈をはじめるとに当たり、方法について短い注意をしておこう。『戯曲 二十世紀』は、よってたつ素材が（中心となる典拠の意味でのそれ）かなり明白に同定でき、しかもその素材は入手可能であるために、両方の比較が可能なタイプの作品である。シラーやビューヒナーの歴史劇もそうだが、素材が同定される例はこれまでもむろん珍しくはない。このような場合には、素材をどのように利用したかの考察が基本であり、その後、作品そのものの解釈に進むというのが望ましい手順である。われわれもこの道筋をやはりふむことにしたい。

3-1 素材とフィクション

『戯曲 二十世紀』の素材は何か。脚注(6)で述べたビッキー・ゴールドバーグによる伝記と、バーク＝ホワイトの自伝『私自身の肖像』⁽²⁸⁾、それからもちろんバーク＝ホワイトの報道写真の数々が考えられる。しかし自伝のほうは、出版年から見ても、もちろん伝記の主要な材料として摂取されているわけであろう。作者も自伝を参照している可能性はあるが、少なくともそれが戯曲の主な素材ではない。一つ例

(27) ここで明らかになるスタイナーの「性格」については、3章で記述する。

(28) Bourke=White, Margaret [1963].

を挙げると、戯曲においてマーガレットの性格造形のかかなりのウエイトをしめる、生物好き（それも爬虫類好き）で、たんに飼うのが趣味であるだけでなくそれで自分をショーアップしたということ（戯曲18-19頁）が、自伝では出てこない。いっぽう、ゴールドバーグの伝記では、蛇を首に巻いて微笑んでいる写真つきでしっかり紹介されているのである⁽²⁹⁾。

いま述べたのは最も顕著な点だが、そもそも戯曲の構成じたいが、伝記の章構成に沿い、それを下敷きにしている観がある。表の形にまとめれば次のようになる。第一幕第一場をI-1のように記そう。右端のコラムは素材の改変処理が顕著な点で、矢印を使用しているところは、左辺が伝記に記述のある要素、右辺が戯曲における処理法である。ただし、その改変処理の対応について筆者の解釈が大きく入るものには★を付した。また当然だが、伝記の記述のほとんどの部分は使われることなく省略されており（なにしろ600頁からなる大著だ）、使われているのは、主人公の生い立ちや性格、写真家としての成長や変化の過程をしめすもの、それを可能ならしめるメディアの状況、およびそれと同期して、世界の動きを提示するものに精選されている。これらを具体化する造形の多くは創作である。たとえば第十二章で失業の深刻さに言及があり、それはI-7の物乞いに造形されるが、こうした一々の対応は省略する。

伝記各章の題名	対応する戯曲の場	主要な契機の、戯曲における処理
第一章 ミニーとジョゼフ	I-2	・キリスト教同化ユダヤ系の出自 → II-12で告白、ユダヤ教に改宗。
第二章 写真家の誕生	I-1, 2	・クラレンス・ホワイトの教室でヌードモデル。モデルを拒絶する事実はない。→ラルフ・スタイナーの教室でモデルを拒否。 ・演劇的感覚の豊かさ → 高校で演劇部長、は削除。とともに、目立つ写真の持論へ。

(29) ゴールドバーグ, 36頁, 47頁。

第三章	初恋と秘密	I-3	
第四章	白い火、赤い火	I-4	・マーガレットの性的積極性が夫を追いつめた → ★風呂場でガラガラ蛇を飼っている。 ・義母にスナップを撮られる記述は、伝記にはない。
第五章	スティーグリッツに 占められていた領域		・写真家として最初の仕事が叙述されている → I-1ですすでに新人として登場。
第六章	クリーヴランド ——「この上昇の興奮」	I-5	
第七章	「機械は新しい救世主だ」	I-6	・20年代のマシーン・エイジ → 「自動成型解体機械」
第八章	「この人たちと、やり りたいことは何でもできる」	I-5, 6	・マーガレット、スタイナーに服装を酷評され泣き出す → 批評されると靴まで脱ぎ、スタイナーが逆に気おされる。
第九章	成功と男たちの目		・この5つの章はI-7, 8のここかしこで利用される。
第一〇章	男の世界の中の女		
第十一章	「ロシアの大いなる未来」		
第十二章	名声と富		
第十三章	勤労大衆の闘い		
第十四章	社会の記録	I-9, 10	・南部の記述 → 『タバコ・ロード』舞台稽古で代用。
		II-1	・アースキンとマーガレットの沈黙の対話 → 長い黙劇へ。
第十五章	「ライフ・ビギンズ」	II-1	・南部旅行(36年7月)の後、マーガレット、ライフ創刊号の表紙写真を飾る(11月23日) → ライフ創刊号はアースキンと

			の黙劇の直前に移され、それから南部旅行。
	II-3		・スナップ写真の発明 → ニューヨーク国際博覧会場で、マーガレット、スナップ写真を撮られてパニックになる。ちなみに、テレビの実験成功が挿入される。
第十六章 「『ライフ』・ライクス・ライフ」	II-5		・アースキンとの共同作品、『彼らの顔を見ただろう』→スタイナーが「素晴らしいのがあった」と回顧。
第十七章 「北極圏、ハニーチャイル」	II-2		
第十八章 国内外における政治	II-2		
	II-4, 5		・この二場は伝記にはこれといった典拠が見あたらない。
第十九章 パトリシア	II-6, 7		
第二〇章 『PM』			
第二一章 再びロシアへ			
第二二章 海と陸とでの闘い	II-8	}	・マーガレットは戦場でいく人かの軍人を恋人にする → 前線への許可をあたえる将軍との関係に象徴。
第二三章 「『ライフ』のパーク=ホワイト爆撃に行く」			
第二四章 パープル・ハート・バレー			
第二五章 ラインの護り	II-9		
第二六章 インド-炎の柱	II-9		・パキスタン難民の撮影では納得のいくまでいくども行き来させ、ポーズを要求 → 難民の女性、マーガレットを帝国主義者と非難。
第二七章 金とダイヤモンド、愛と仕事			

第二十八章	ゲリラ戦	II-9	・朝鮮に行く前から、體に異変をきたす。 東京で腕が動きにくくなる → 日本人にとりかこまれて撮影され、重篤な病になり腕が利かなくなる。
第二十九章	最大の仕事	II-10, 11, 12	
第三〇章	「人生はあきらめたり死んだりするためにあるのではない」	II-11, 12, 13	・ノーマン・カズンズという人物が、あるとき床に倒れて亀のように起きあがれないにもかかわらず、明るく振る舞うマーガレットを発見 → この部分はマーガレットの台詞「亀のように、ひっくり返って」に利用されている。 ・「ヒロシマの乙女」シゲコ・ササモリは整形手術のため赤ん坊を連れて渡米、一時マーガレットのために働いていた。マーガレットが撮影したのはこの赤ん坊 → マーガレットは嫌がるシゲコを撮ろうとして失敗。心を開きあう仲になる。

この対応表から、たしかにゴールドバーグの伝記が素材として最大限に利用されていることは内容的にも明白であろうし、またそこからの改変の様子、すなわちフィクション化の要所をも、かなり確認しえたものと思われる。

3-2 劇の形式と技法

ところで、素材から劇を構成する作業は、前節のような「場割り」と個々の要素の改変、という処理にはもちろんとどまらない。ここまでならば、まだほとんど形式としての創意は入っていない。そこで、この節では、もっと演劇的な形式と技法に着目した分析を行なってみたい。以下、舞台化したときの劇場的表現と時間展開に沿った効果をねらう劇的表現のどちらもふくめて言う場合は演劇形式という言葉

を用い、どちらかいっぽうに限定する場合はそれぞれ劇場的表現形式、劇的形式、と分けて述べることにする⁽³⁰⁾。

ふつう、作品のぜんたいが単一の形式で整えられていて、その形式に歴史的あるいは美学的に個性的なメルクマールが付着している場合には、形式のことをわれわれは様式と呼ぶわけであるが、この『戯曲 二十世紀』にはそのような統一的な様式はない。そもそも戯曲の演劇形式は、素材と主題に応じて構想されるが、この作品の場合には、なにしろ取りあつかわれる内容の空間的・時間的ひろがりには異常に広壮であるし、主題もかなり複雑である。従来の戯曲史が産みだしたどのような単一の様式をもってしても、これらを矛盾なく包みこむのは不可能であろう。そこで作者が選択したのは、過去に開発された複数の形式を局面に応じて組み合わせる方法である。この作品は多種多様な形式と技法の集積であり、要するにマニエリスムである。では、用いられている形式はどんなものか。

ただその前に——形式を論ずる前に——いわば舞台表現の基準点を示しておかないと、そうした形式も位置づけられないので、あらかじめ次の点だけは強調しておこう。主人公であるマーガレット・バーク＝ホワイトの直接「演じる行動」が、その基準点に相当する。スタイナーと論争して彼を圧倒するところ、カメラをかまえて撮影する場面の数々、アースキンの心を獲得するところ、他者に撮影されて崩れるところ、闘病の場面、シゲコと抱擁するところ、などがそれである。これらの部分は、とくに過去のどの形式や技法によるということではなく、俳優に委ねられているのである。それはリアリズムではなくて、実在のマーガレットその人の迫力と自己演出癖に対応して、俳優の身体的プレゼンスそのものが問われるような、場合によっては「けれん」をも恐れぬ力強いアクションでなければなるまい。この点さえ押さえれば、『戯曲 二十世紀』のような伝記劇では、他のすべての表現は主人公という中心のためのお膳立て、引き立て役、意味づけの文脈として、つまり戯曲内部における演出の機能をはたすべきものである。形式が問題になるのはその段階である。

まず、劇場的表現形式から始めよう。紗幕への写真の投射による状況設定や場面

(30) 以下のドラマ分析の方法論としては、Platz- Waury [1980], Asmuth [1990], Pfister [1994]参照。

転換は、一九二〇年代に映画の影響を受けてエルヴィン・ピスカートアによって創始されたドキュメンタリー演劇の形式から来ているのは、演劇史の常識からして明らかである⁽³¹⁾、ここで注意すべきは、紗幕に投射される映像はそのほとんどが（ニュース映画や『キングコング』などはもちろん除く）、マーガレット自身の作品だという点である。これが何を意味するのかは解釈の問題なので次章にゆずらなければならないが、さしあたり、次の点だけは述べておこう。この形式はある時点までは主人公の人生のイラストにすぎないけれども、あるところからは比重を増して、その使い方、つまり写真の投影法が劇的緊張感を高めていくのだ⁽³²⁾。

人物の設定と、「劇外劇」とも言うべき形式を組み合わせるのが、ラルフ・スタイナーとビームの造形である。ビームはいわば能のワキツレで、スタイナーの影のような存在だ。これを劇の形式というのは語の拡大解釈ぎみであるが、それを承知で言えば、とりわけスタイナーの存在は、この戯曲の組み立てかたのうえで極めて重要であるから、やはり個的な人物の造形が劇場表現形式にまで発展した例、として位置づけたい。スタイナーはピーター・シェファー『アマデウス』の「サリエリ」に当たるだろう。すなわち主人公にとって先達であり、ライヴァルであり、腹心ないし保護者でもあり、劇行動から一步外に出てコメントする狂言回しでもあり、そして結局、主人公に絶対に追いつけない凡人すなわち観客の代表でもある。奥行きのある性格で、筆者などは、一つ選べと言われたらこの役をとるだろう。

次に劇的形式にかんして言えば、かなり標準的な手法が目立つ。これには七つある。① 一つの場のなかで、まずは情報の入力ないし状況設定があり、やがて事件の発生や展開へと移りゆく、二拍子の動き（第一幕第二場、第四場、第七場、第九場、第十場、第二幕第一場、第二場、第三場、第六場、第八場、第九場、第十一場、第十二場）、② 劇行動のかなりの範囲をカバーする、上昇・頂点・破局のリズム

(31) ピスカートアについては、たとえばSchwind [1995]参照。

(32) 紗幕に次いでこの戯曲で印象的な視覚要素と言えばむろん例の「自動成型解体機械」である。これは形式や技法よりは個別の要素に位置づけられるが（その点、聴覚的要素としての、さまざまな音楽についても同様であろう）、この装置を舞台上どのように実現するのか、装置家と演出家の手腕が問われよう。何しろ自動成型解体するわけだから、江戸時代のからくり機構顔負けの技術を投入するのか、それとも物體を出すことはやめて、照明によってイメージ表現するのかなど、想像力を刺激される。初演では砲身を備えた動く装置で、自動成型解体の印象はやや薄かった。

構造，③ いきなり観客を驚かせる瞬間に発端をもうけつつ，やがて経過を回顧するという，そもそもは編集自在な映画に由来する形式，④ 人物ないし事件の描写の遠近法（最も典型的には第二幕第二場），⑤ 独白で心の中の相手に語りかける，ロマンティックな文體（第二幕第七場），⑥ 生物の verbal imagery（ガラガラ蛇や鱷），⑦ 風刺的ないし反語的な劇中劇。

これらのうち，①は教科書的とも言うべき劇作法である。②は言うまでもなくギリシャ劇に由来し，ロマン主義時代のドイツでシェイクスピアやシラーを念頭にモデル化された技法である（グスタフ・フライターク『ドラマの技法』）。クライマックスから破局にいたる場での，急展開するいくつもの短い場面の連続には『マクベス』や『ジュリアス・シーザー』の影がちらついていよう。⑤は『ロミオとジュリエット』のどこかの場面を連想させ，④と⑥は『ハムレット』『マクベス』などで著名な特徴である。これら以外にも，世界中を駆けめぐる場の設定といい，舞台上での人體の寸断といい，「古典主義」の規範に沿わないところは，比重としてはシェイクスピアの影響がやはり甚大と推測される。③は，よくある回想の技法だが，語り手なしに場面を切りかえすのはやはり映画的と言ってよい。また⑦は，『タバコ・ロード』の舞台稽古の場である。劇中劇はふつう主題の暗示や強調の形式としてきわめて伝統的なものである。この戯曲では，主題のためにというより，一つには効率的な場面移行（「南部旅行」）の手法として，また同時に，安っぽく演出された身も蓋もない演劇の例として暗示されている⁽³³⁾。もっとも，この劇中劇にアースキンとマーガレットが出入りするという技法からは，マーガレットにとっては南部旅行も人生劇場のひとつコマでしかなかった，という皮肉も引き出しうるかもしれない，その意味では含蓄のある形式でもある⁽³⁴⁾。

こうした『戯曲 二十世紀』の解剖学から何が言えるだろうか。作者の藝術的野心は，おそらく演劇形式の創造にはなかつただろう。劇場表現形式としてはドキュメンタリー演劇であり，従ってブレヒトの叙事演劇とも近く，それでいて劇的形式はむしろ古典的である。つまり統一性はない。現代演劇の範囲で，比較材料として

(33) ベッシーという知的障害のある娘が足を開いてすわるのを，七対三の角度で客席にむけてやるのはどうか，という劇中劇の演出家の提案がある。

(34) 以上に加えて，形式と言うには部分的な技法にとどまる数々の工夫があるが，これについては脚注12，19，22を参照。

言う、もし前衛系の演劇ならばむしろ形式に重点があり、そこに往々にして藝術的な主張が込められてきた。これに対し『戯曲 二十世紀』は形式論的にはきわめて職人氣質の作品なのであり、有用な技法は何でも使うというスタンスであって、むしろミュージカルに通じるものがある。

4章 解釈

われわれに残された仕事はいまや、眼目の、主題の解釈ということになる。それは当然、人物像の解釈というオーソドックスな手続きとともに行なわれよう。ただその前に、作品のナショナリティーというやや風変わりな^{トボス}論点に一枚噛ませておくのが、見通しを得るため好都合と思われる。

4-1 作品の「国籍」

本稿の「はじめに」で、日本とドイツの作品をとりあげると宣言しておきながら、『戯曲 二十世紀』の主人公はアメリカ人、物語の舞台も世界各地で、その中心はやはりアメリカである。しかし作者は日本人であるし、日本語で書かれているから、この作品の「国籍」はやはり日本にあるという結論は当然なのだが、それにしても不思議な設定の劇ではある。なにしろ冒頭にこう記されている。

<時> 二十世紀

<場所> 世界

つまり、日本人がアメリカ人を主人公にして二〇世紀の世界について書いた劇というわけである。この関係性に、ある意味で作品のすべてがあると思われる。

作者は文明評論家としては親米派、かつ普遍論者——すなわち、日本文化の特殊性あるいは固有性を尊重しつつもそれを普遍性のなかに位置づけることを重視する立場——であると理解してよいだろう。もともと山崎正和は、京都大学哲学科出身の美学者でもあり、原語でベルクソンやサルトル、フッサールを読み、ドイツ・ロ

(35) 演劇美学者としての主著、山崎[1983]参照。

マン派への理解も深い⁽³⁵⁾。その山崎が日本の戦後史を生きるなかで親米派としてのスタンスを採用していったところには、政治的な選択もさりながら文明史的な判断があったのは間違いない。世界のアメリカ化が必然の現象であるなら、その枠組みのなかで日本人はどんな影響因子でありうるのか、という問いかけは必ずや抱懐されていたであろう⁽³⁶⁾。

この戯曲は、もっとも先鋭的なアメリカ人女性像を描きつつ、その生涯の最後に芽生える、日本的なもの（シゲコのやさしさ）との対話性を通じて、そうした可能性を思い描いたものと視ることができる。その意味で、『戯曲 二十世紀』はやはり、二〇世紀日本の文脈のなかで書かれた作品にほかならない。

じつは評論家としての山崎は、アメリカが国連安保理の決議をとりつけ多国籍軍を組織して始めた湾岸戦争を合理的なものとして支持してはいた。しかしながら、『戯曲 二十世紀』では、空軍の将軍に次のような、とうてい観客の共感を喚起しそえない台詞を、あえて言わせているのである。

将軍 （前略）爆撃機の形を見たかね。あれは正確に前へ飛ぶようにできている。だから私も前へ飛ぶ。爆弾の形を見ただろう。正確に目標に当たるようにできている。あれがこの私の形だ。

（後略。第二幕第八場 122頁）

これを聞いて、湾岸戦争の代名詞と化した感のある、カメラつきレーザー誘導爆弾（いわゆるスマート爆弾）が、着弾寸前まで撮影しつづけたあの映像、テレビでしこたま反復され、まさに集合的記憶となったあれを思い起こさないものはあるまい。誤爆かどうかの判断を保留させ、目標への正確さにのみメッセージを焦点化させる映像であった。

うえの台詞の意義は、観客に将軍からの心理的距離をとらせるところにあり、その意味ではきわめてプレヒト的なのである。アメリカとの政治的関係を受け入れな

(36) 山崎[1982 a] (282頁以下) では、日本文化が他文化の影響をうけるのは何の問題もないとしても、他文化に「影響を及ぼしたことがない」点に懸念が表明されている。他者への影響を通じて「自分の姿を一度も鏡に映してみたことがないといふ悲しみ」と山崎は表現する。

がら、その関係性の内側から、藝術によって合理主義の限界を批判し、乗り越える道を探る。山崎正和が選んだ道はたぶんこのあたりにある。われわれはその屈折した道のりをたどってみたいと思う。

4-2 演劇と写真の対話性

実在のマーガレット・バーク＝ホワイトとは言えば、誰か他の者に、と言って状況の赴くところそれはアール（助手）やラルフ・スタイナーらの同業者にならざるを得なかったのだが、自分の写真を撮らせることに決して消極的ではなかった。いやむしろ、相当積極的だったように見える。第I幕第八場の台詞に、それは写されているが⁽³⁷⁾、とりわけ、どこかの建物の屋上で脚立をかまえているじっさいの彼女の写真を見てみよう。カメラを斜め下方に向け、三〇年代風の洋装に帽子をかぶった、すらりとした立ち姿なのだが、身体の軸を脚立のラインと平行に前傾させ、その傾斜線と直交するように左腕を伸ばして身を支えながらファインダーをのぞき込み、右の肘を直角に曲げてシャッタースイッチを空に向けてさしのべており、そのスイッチを今や切ろうとしているところである。このマーガレットの姿をとらえたラルフ・シュタイナー撮影の写真には、「写真家である友人のラルフ・シュタイナーが、この屋上での私の一枚を撮った」というキャプションが付けられている。お気に入り一枚であった⁽³⁸⁾。だが、実在のマーガレットは何も撮影中の姿ばかりを撮らせていたわけではない。アールが写した一枚には、正面からカメラを見返すショートカットの若い女性が写されている。彼女は立派な浮き彫り装飾のついた台の上で腰をおろして、まっすぐに起こした正面向きの上半身に対し、右向きに横座りになって足首のところで交差する脚線と、台の両縁に手を添えるように左右異なる角度でひらいた両腕が、絶妙にひしゃげた菱形の構図を作りあげている。服は、両脇のあたりから體の真ん中でベルトラインに達する大きなV字のデザインが重なり合って、色彩は三色なのだろう。キャプションには、「このドレスは紫、堇、ラヴェンダー。私はこれを着て仕事をするときは紫色のカメラ布を使って色合わせした」

(37) この場の紗幕に投射される、クライスラー社ビルの像の上で撮影中のマーガレットの姿を撮ったのは、ただし、アールではなくオスカー・グローブナーである (Bourke= White [1963] pp. 78-79.)

(38) Bourke= White [1963] p. 47.

とある⁽³⁹⁾。

もうじゅうぶんだらう。実在のマーガレット・バーク＝ホワイトは自己演出家と写真家を兼ねそなえた「女優」であった。戯曲の造形としては、この側面は第一幕第八場で「胸を張って、カメラをもっているときだけ」撮影してくれるようにアールに頼むいっぽうで、あくまで受け身のモデル（ヌード）となることや、自分の側に撮られるだけの用意がないときにスナップを撮られることに対する「被撮影恐怖症」として描かれる（冒頭場面、第二幕第三場、とりわけ第二幕第九場）。これは一種の誇張法であるとともに、明らかに一章でわれわれが設定した問題への鍵となるものだらう。

このように戯曲のマーガレットの演劇的感覚は、彼女自身の望ましい自己像としても描写されているけれども、同時に彼女の写真観のなかにも現われている（冒頭のスタイナーとの論争）。彼女にとって写真とは、現実の劇場化（theatricalization）に他ならず、世界を劇場として表象することこそ、マーガレット・バーク＝ホワイトの本質であった。従って、紗幕に投射される彼女の写真も、たんにドキュメンタリー演劇の形式によっていわば客観的に時代を表象しているわけではなく、写真の演劇性へと観客の意識をさそう役割もはたしている。要するに、『戯曲 二十世紀』において、写真は写真作品それじたいとして現われるのではない。それは主人公の性格描写、時代の表象、この表象のもつ演劇性といったものを一手に担わされた、はちきれんばかりの記号として登場しているのである。

こうして、世界が写真という舞台のうえであらかじめ劇場化されているとすれば、写真家を主人公とする劇は当然、「演劇」についての劇となる。すると、後者の劇がまさに劇的な質を獲得するためには、素材としての演劇性をただ再現するわけにはいかない。なぜなら、それだけなら後者の劇は劇である必要はないからである。ここで作者が直面している問題とは、典型的な素材と形式の弁証法という問題なのである。作者は、素材を生かしながら、形式（この場合は作品そのもの）によってそれを「克服」しなければならないのだ。そして、この種の弁証法のつねとして、素材そのものの内部に葛藤の芽を見い出し、形式によってそれを拡大して見せるという方法がとられることになる。そこで作者は「見せること」と「見られること」

(39) Bourke= White [1963] p. 43.

の葛藤を一人の人間のなかに内在化し、そこから後者の劇の動因を紡ぎだしたわけである。

もちろんそこには、フィクション化は不可欠であり、例の「被撮影恐怖症」のみならず、彼女の心理的な動揺と世界の不安なテンションとを同期させる、やや定型的手法も必要なものではあった。究極のフィクション化はシゲコ・ササモリの扱ひである。実在のシゲコ・ササモリはパーク＝ホワイトの人生のささやかな点景でしかなかったが、ここでは主人公の決定的な開眼の助け手にまで格が上がっている。一方的に「見る人」「見せる人」であり、ほとんどファナティックなまでの世界表象者であったマーガレットが⁽⁴⁰⁾、ありのままの自分を「見られることを受け入れる人」に変容したのは、シゲコ・ササモリとの合わせ鏡的な関係のおかげとして描かれている。ありのままを捉えよ、というのはラルフ・スタイナーの主張だったが、マーガレットを同意させたのは彼ではなく、一人の原爆乙女だった。むろん、合わせ鏡であるからにはシゲコのほうにも、マーガレットとの出会いによって重要な変化が引き起こされる。他者への気遣いから断わりたいことも断われない、それでいて傷口を撮影させるのだけは嫌がっている、いかにもステレオタイプだがじっさいにありそうな日本女性が、マーガレットの勇気に影響されて自分のほうからありのままの姿を撮影させる決意を固める。

こうした主人公（たち）の変容は、第二幕第九場で起こる悲劇的な破局からのいわば救済に当たるわけであるが、不治の病の勃発（これはじっさいには偶発的な要因）にしても、この救済の方法にしても、戯曲のなかではある種の必然性のタッチで組み立てられているところに作意があろう。そして、その作意こそ「日本人」なのである。パーキンソン氏病の発病が日本人にスナップを撮られたことに継起するという設定は何ら、現実的な合理性をもつものではない。しかし、劇のなかで起こる継起は、因果関係として見て欲しいというのが、ナラトロジー（語りの理論）の定石である。これが定石であることは多くの観客に気づかれずにはいないであろうが、そこに、ある種の共謀を要請する作意がある。いわば作者からの目くばせと言えようか。日本人という「アメリカ人」であり、それでもやはり日本人でありたい。これが『戯曲 二十世紀』の願いのようなものなのである。

(40) 脚注22を参照。

他者の影響を受けつつ、他者に影響を与えることを対話性と呼ぶならば、マーガレットとシゲコのあいだの対話性は、どこかしら写真と演劇の対話性につながっていると考えられはしないか。シゲコが、顔の手術痕の撮影を決意するのは、写真というものの肯定とみなしうるわけであるが、それはマーガレットの、自分のあるがままの闘病生活をスナップに撮らせる決意と同期する。これは一見、演劇の否定に見える。なぜなら写真がかつてのマーガレットのそれのような演劇性を脱却したとき、はじめて信頼すべきメディアになるという風にも解釈できるからである。しかし、逆にこれを、演劇そのものの意味の深化と解釈する道もあるのではないだろうか。装うこと、ポーズを作ること、見る者の視線をコントロールすること。そのような眼差しのポリティクスだけが演劇ではないだろう。演劇は、たぶん良い写真家の撮影のような作業でもありうるのではないか。すなわち、みずからの身体を、写される者の視線にひらき、相手に見られることを通じて相手を見るという、相互的な関係性。これこそ、おそらくは望ましい演劇の姿なのである。あの劇中劇『タバコ・ロード』のストリップまがいの演出——眼差しのポリティクス——を反面教師とするような⁽⁴¹⁾。

4-3 生物と機械

前節までをもってすでに結論には達しているのだが、もう少し補っておきたいことがある。いわば戯曲の肉付けないし膨らみの部分にかかわるところで、そしてやはり二〇世紀の機微にふれるような部分なのである。これには二つの要素があげられる。

一つは、主人公が子供時代から生涯を通じてもちつづけた生物への関心である。例えば、娘時代のペットはガラスの水槽で飼っていた蛇であったし（第一幕第二場）、最初の結婚で義理の母を仰天させたのはマーガレットが浴槽で飼っていたガラガラ蛇だった（第一幕第五場）。ロシアへの取材旅行には蝶の羽化の瞬間を捉えるべく、ガラス瓶に入れたサナギを忘れなかった（第二幕第一場）。彼女の鱧の世話をする

(41) ここで想起されるのは、湾岸戦争で世界中のテレビに映されたところの、イラクの石油放出で油にまみれた水鳥という（じつは油の流出はアメリカによる油田破壊が原因）、誤報をも巧みに利用するアメリカの広報戦略である。メディアという演劇的なものが、ああまで堕ちて欲しくない。

のも秘書の仕事の一つだった（第二幕第二場）。

このような生物のイメージリー，それも主として爬虫類のそれは，いったい何なのか？マーガレットが単純に生物が好きだったのは間違いのないとしても，戯曲のなかでここまで散りばめられれば，それだけではすまされまい。たとえば，蛇への関心は主人公の抑圧された性的エネルギーを象徴するといった俗流フロイト的な解釈はどの程度，有効なのだろうか。本稿3章「素材とフィクション」の対応表で★印のところ（第一幕第五場）について言うと，ゴールドバーグの伝記にはマーガレットの性的な旺盛さに夫がついていけなかったという記述があり⁽⁴²⁾，これは戯曲のこの場では除かれているけれども，蛇を飼うというフィクションが挿入されているので，これらをフロイト的発想で結びつけるのは無理ではないようにも思われる。

結局，劇作家の思考法は心理学者や精神分析学者のそれとはどこかで分かれるのであろう。その分岐点は，問題となっている時代の文脈に身を置くか，現時点での真理と思われるものを重視するかの違いにある。そして，一九二〇年代はまさに俗流フロイト主義の全盛期だった⁽⁴³⁾。ゴールドバーグの本には，「いっぱい巻かれたぜんまい」という言葉が出てくる。マーガレットのもつ潜在的な活力，しかも多分に性的なそれを表わす比喩である⁽⁴⁴⁾。作者はこれに，二〇年代の発想法を媒介として動物の形象を与えたのだと見て，たぶん間違いない。いやそれどころか，ゴールドバーグによれば，彼女の崇拜者である一人の男性はマーガレットのことを次のように喩えているのである。

「彼女にはどこか毒蛇のようなところがあった」⁽⁴⁵⁾

この箇所こそが，第二幕第二場のヘンリー・ルースの台詞「本人が鱷かもしれない。次々に男を喰う，それも冬眠なしにね」へと転用された可能性はじゅうぶんにあると思う。重ねて言うが，このような典拠探しそれじたいに意味があるのではない。マーガレットの性格を具象化する比喩として爬虫類が選択されたという解釈は

(42) ゴールドバーグ，96頁。

(43) アレン，424頁。

(44) ゴールドバーグ，125頁。

(45) ゴールドバーグ，203頁。

まず動かない、というところが論証のポイントである。

とともに興味深いのは、生物のメタファーが、機械というもう一つの要素と関係づけられていることである。父親のジョゼフは言う。「動物は、神が人間のために作られた機械なんだからな」（第一幕第二場）。そしてじっさい、舞台には「機械」が登場するのである。言うまでもなく「自動成型解体機械」である。このオブジェは「労働者」をみずからのリズムの支配下におく（第一幕第六場）だけでなく、片っ端から人間を撃つスナイパーとしても機能する（第二幕第四場）、相当剣呑な存在である。ところが、後者の場面ではマーガレットが出てきて、倒れた者たちを接写するにもかかわらず、彼女の身に銃弾が迫ることはない。いかにも非リアリスティックな情景だが、場の意味するところは明白である——マーガレット自身が、冷徹な撮影マシンなのだ。生物の比喩をはさんで、写真家マーガレットと機械とが等価なものとして結ばれる。

こうして比喩の構図が確定したところで、その意味合いを考えよう。生物が機械であるように、機械もまた生物として描かれている。「自動成型解体機械」は自律的に形を整えそして崩壊していくのだから、まさしく有機體の比喩である。生物が機械であることは、従って、いささかもその永続性を保証しない。機械も生物なのだから、いずれ死ぬのだ。

「自動成型解体機械」は、歴史的なニュアンスからみても、終末論的なメタファーとして登場している。この点、作者がティンゲリーのオブジェを思わせると指定しているのは絶妙である。どの作品とまでは指定されていないけれども、たとえば浜田剛爾は『ニューヨーク賛歌』という作品についてこう述べている。

ティンゲリー自身によれば「この輝かしい機械の自由は一回發揮されて自滅してしまう」ものであり、演劇評論家のケネス・タイナンは「見ての通り、これは文明の終りだと私はいいたい」（カルヴィン・トムキンズ著／現代芸術五人の巨匠／中原佑介・高取利尚訳）と評している。通常この《ニューヨーク賛歌》はジャン・ティンゲリーの作品の中でも最もスキャンダラスなものとして知られているが、その彫刻自身によるハプニング性はともあれ、他の面からみると、そこにはマルセル・デュシャンが《階段を降りる裸婦》に〈時間〉と〈機械〉に加え全体絵画としての方向をもちこんだよ

うに、ティンゲリーはこの彫刻作品に〈動き〉と〈破壊〉の要素に加え都市の廃棄物としてのジャンクな素材をもちこんだことである。

(浜田剛爾 HP <http://www.m-bros.com/goji-hamada/J-html/index-j.html>)

『ニューヨーク賛歌』は六〇年代の作品らしいが、二〇世紀そのものの比喩として「動き」と「破壊」を表現しているのであろう。六〇年代は、マーガレット・バーク＝ホワイトが倒れた年代でもある。一九九〇年代から振り返って、バーク＝ホワイト晩年の時代の空気を伝えるにはどうすればよいかと考えたとき、かつて「蛇」であったもの、エラン・ヴィタールであったものが、すべからく形をなした後に、崩壊していく様相を描いたということなのだ。二〇年代から六〇年代は、やはり何かが大きく生成から破局へと転じた年代だったのであり、「自動成型解体機械」は、まさしくその集合的記憶を表徴したもの、と思われる。

むすび

トラウマ的な記憶と構成された記憶の関係という観点から、以上の考察をまとめてみよう。劇中のマーガレットにとってのトラウマがあったとすれば、それはおそらく、母親の教育である。

ミーニー (間) マギー。あなたに一言だけ注意しておきたいことがあるの。その爬虫類のことだけど、それをうちで飼うのはいいわ。観察したり記録をつけたりするのは、ママだって手伝ってあげる。でも、あなたのようにそれに名前をつけたり、首に巻いて可愛がったりするのは、私、感心しないの。

マーガレット 気味が悪いから？

ミーニー いいえ。可愛いとか気味が悪いとか、生物に人間みたいな感情を持つことがいけないと言ってるの。うちではペットを飼うのは禁止だって、知ってるはずよ。

(第一幕第二場 18頁)

大好きな生物への感情移入を禁止された少女は、やがて世界に対して愛情をもって接することを深く抑圧したまま、写真家＝記録者に成長したのだ。

いっぽう、『戯曲 二十世紀』の道具立てとして登場する、ありとあらゆる集合的記憶は、彼女自身の報道写真をいわば世界の書き割りとして提示する手法もふくめ、すべては構成された記憶である。われわれのこれまでの分析と解釈が明らかにしたのは、集合的記憶の実験室のなかで、禁圧されていた感情——「世界」へのそれ——がついにはほどけてゆく、という過程である。この過程はけっしてはじめから融和的なものではない。それどころかすこぶる荒治療であり、まさに矛盾そのものであった。作品は、無意識のトラウマをかかえた人物が、記録の生産にみずから全力でいそしむなかで、やがて営みの限界に行き当たる様相を、記憶のモードで再構成している。構成的な記憶ははじめから崩壊の芽をはらんでおり、そしてじっさい、それはやがて崩壊へと向かうのだが、逆に、その崩壊のすさまじさがトラウマの殻を突き破る。

矛盾の徹底から初期条件としての抑圧の破壊へと進むこの過程は、一人の個人の物語に終わっていたとしたら、イプセン風の心理リアリズム劇と本質的に変わらない。『戯曲 二十世紀』がイプセンと断然異質なのは、主人公はたしかに個人なのだが、それと重ね合わせるようにしてもう一つの「主人公」が想定可能だという点である。言うまでもなく、それは二〇世紀という時代そのものである。飽くなき世界表象というトラウマはこうして、われわれ自身のものとなり、その演劇的治癒もまた、われわれ自身の課題となる⁽⁴⁶⁾。

(46) 初校にとりかかっている現時点で、著者としてはもう一つ外側の枠組みから『戯曲 二十世紀』という作品を批判的に再検証したい願望がわき起こってならない。すなわち近年のメディア・スタディーズの立場から、また九〇年代の日米関係の現実という観点からするならば、はたして『戯曲 二十世紀』で提出されているような対話的モデルが藝術的方法としてみても、有効なのかどうかは、再吟味の必要があると思われるからである。しかし今回の論文は少なくとも内在的解釈としてはまとまっているので、この点は次回の課題としたい。

文献

- フレデリック・ルーイス・アレン[1975]:『オンリー・イエスタデイ 1920年代・アメリカ』藤久ミネ訳, 研究社。(Allen, Frederick Lewis: *Only Yesterday. An informal history of the 1920's*. Harper & Row, Publishers, Incorporated 1957. 1931¹.)
- Allen, Graham [2000]: *Intertextuality*. Routledge. (グラハム・アレン『間テクスト性』森田孟訳, 研究社, 2002年)。
- Asmuth, Bernhard [1990]: *Einführung in die Dramenanalyse*. 3. Auflage. Stuttgart: Metzler.
- Bourke=White, Margaret [1963]: *Portrait of Myself*. N. Y. : Simon and Schuster.
- アースキン・コードウエル [2001]:『タバコ・ロード』杉本喬訳, 岩波文庫, 2001年(1958¹)。(Caldwell, Erskine: *Tobacco Road*.1932.)
- Caldwell, Erskine and Bourke=White, Margaret [1975]: *You have seen their faces.* / new introductory note by Erskine Caldwell. New York: Arno Press. (1937¹).
- ギー・ドゥポール [2003]:『スペクタクルの社会』木下誠訳, ちくま学芸文庫。(Debord, Guy: *La société du spectacle*. Paris: Champ libre 1971.)
- ビッキー・ゴールドバーグ [1991]:『美しき「ライフ」の伝説』佐復秀樹訳, 平凡社。(Goldberg, Vicki: *Margaret Bourke- White: A Biography*. 1986.)
- 小野清美 (Ono, Kiyomi) [1992]:『アンネナプキンの社会史』宝島社。
- Pfister, Manfred [1994]: *Das Drama*. 8. Auflage. München: Fink. 1977¹.
- Platz- Waury, Elke [1980]: *Drama und Theater. Eine Einführung*. Tübingen. 1978¹.
- Schwind, Klaus [1995]: Die Entgrenzung des Raum-und Zeiterlebnisses im "vierdimensionalen Theater". Plurimediale Bewegungsrhythmen in Piscators Inszenierung von *Hoppla, Wir leben!* (1927). In: Fischer=Lichte, Erika (Hrsg.): *TheaterAvantgarde. Wahrnehmung-Körper-Sprache*. Tübingen und Basel: Francke.
- 鈴木明 (Suzuki, Akira) [1978]:『リリー・マルレーンを聴いたことがありますか』文芸春秋社。
- 山崎正和 (Yamazaki, Masakazu) [1982 a]:『山崎正和著作集9 このアメリカ』中央公論社。
- 山崎正和 [1982 b]:『山崎正和著作集11 おんりい・いえすたでい'60s』中央公論社。
- 山崎正和 [1988]:『演技する精神』中央公論社 (1983¹)。
- 山崎正和 [1998]:『戯曲 二十世紀』中央公論社。
- 山下純照 (Yamashita, Yoshiteru) [2004 a]:「記憶の観点からの演劇研究(1) —— 文化研究を意識した演劇学の構築をめざして ——」(千葉商科大学国府台学会編『千葉商大紀要』第42巻第3号) 197-219頁。
- 山下純照 [2004 b]:「記憶のドラマトウルギー —— 宮本研『ザ・パイロット』から井上ひさし『闇に咲く花』へ ——」(大阪大学大学院文学研究科演劇学研究室編『演劇学論叢』第7号) 52-67頁。
- 山下純照 [2005]:「記憶の観点からの演劇研究(2) —— 理論的背景①:三つの主題系, ベルクソン, アルヴァックス ——」(千葉商科大学国府台学会編『千葉商大紀要』第43巻2号) 31-50頁。