

第6章

認識の解剖

—— 『本物のハウンド警部』における劇場と劇評家 ——

FONTAINE. Could you see any of that?

Long pause.

CENSOR. No. (*Pause.*) I couldn't.

FONTAINE. It's there, right in front of your eyes.

If you can see beyond the image

(Anthony Neilson, *The Censor*, 274).

1. 美術喜劇

3作目の戯曲を推敲していた折、トム・ストッパードは、恋人イザベル・ダンジョン(Isabel Dunjohn)への手紙で、以下のような悩みを打ち明けていた。

“[Stoppard] outlined his problems in structuring the play, calling it a ‘surrealistic farce’ because he was having trouble balancing between an Agatha Christie parody and his own play” (Nadel 87; my emphasis)。下線部の「シュルレアリスム的な笑劇」とは、推理劇『本物のハウンド警部』(*The Real Inspector Hound*, 1968)を指す。ストッパードは、自分の独創部分とアガサ・クリスティの『ねずみとり』(*The Mousetrap*, 1952)をパロディ化した部分とを調和させる作業に苦心していたのだ。シュルレアリスム芸術の多くが、往々にして見る者の意表を突くような事物の組合せを提供することを思えば、この手紙における「シュルレアリスム的」という言い回しは、複数の要素から構成された戯曲の「収まりの悪さ」を、やや学術的に表していると思われるかもしれない。

ただ、この劇作家の美術的教養を考慮すると、上述した手紙における現代アートへの言及は、異なる意味を持つのではないか。すなわち、作者本人から見た『ハウンド警部』が、文字通り「シュルレアリスム的」であったという含みである。本作と同時期に初演された彼の他作品に目を向けると、それらの劇は美術への熱心な関心を示す。例えば、『ハウンド警部』の次に出版された喜劇『アフター・マグリット』(*After Magritte*, 1970)は、ベルギーのシュルレアリスム画家ルネ・マグリット(René Magritte, 1898-1967)の絵画『脅かさ

れる暗殺者』(*The Menaced Assassin*, 1926)に想を得たとされる(Kelly 87)。そのため『アフター・マグリット』は、幕開けの光景が、まるでシュルレアリスム絵画のように、小道具と奇怪な人物たちの不可思議な寄せ集めとなっている¹。また『戯れ言』(*Travesties*, 1974)には、ダダイズムの創始者トリストラン・ツァラ(Tristan Tzara)が登場し、意中の女性グウェンドレン(Gwendolen)を口説く。劇中ツァラは、シェイクスピアのソネット 18 番が書かれた紙を「ハサミで一語一語切り分ける」と、その紙切れをランダムに繋ぎ合わせて、彼女の前でダダイズム的な詩作を実演するのだ(*Travesties*, 34-36)。『ハウンド警部』は、『アフター・マグリット』と『戯れ言』といった美術喜劇と同時期に書かれているため、この推理劇と美術との関連に思いを巡らせることは不自然ではないだろう。

以上の背景を踏まえた上で、本章では、特定の絵画作品を参照しながらこの推理劇を分析する。引き合いに出されるのは、先に触れたシュルレアリスト、マグリットによる油絵だ。確かに演劇と美術は、主に時間の推移の有無という点において大きく異なる表現形態であるが、これらふたつの作品は、過剰な自己言及性を共有している。加えて、両者を並べることは、この劇に登場する劇評家たちの物理的な位置関係、そして彼らを収容する舞台上の劇場を再解釈する上で、大きな助けとなる。

従来の『ハウンド警部』論は、材源とされる先行文学と映像作品をめぐり、活発な議論を繰り広げてきた。推理劇の伝統をパロディ化した本作は、クリスティの『ねずみとり』から物語の骨格を借用している。登場人物名に関しても、ジョン・キーツ(John Keats)の『エンディミオン』(*Endymion*, 1818)、イヴリン・ウォー(Evelyn Waugh)の小説『スクープ』(*Scoop*, 1938)、アメリカの西部劇映画『左利きの拳銃』(*The Left-Handed Gun*, 1958)から着想を得ている(Walls 182; Kelly 82-83; Rusinko 70-71)。『ハウンド警部』の主人公である劇評家ムーン(Moon)も、“Shakespeare”、“Pirandello”、“Dorothy L. Sayers”(32)²など、本作に影響を与えた作家の名を列挙する。

¹ 特に、老婆が「アイロン台に横たわり」、腹に「黒い山高帽」を乗せ、「白いバスタオル」と「黒い入浴帽」を被った姿は、観客に対して強烈な印象を残すだろう(*After Magritte*, 49)。

² 『ハウンド警部』と『アフター・マグリット』の引用は、全て以下の版による。Tom Stoppard, *The Real Inspector Hound and Other Plays* (New York: Grove Press, 1993)。

だが、『アフター・マグリット』研究とは異なり、『ハウンド警部』と美術作品との連関は殆ど論じられていない。バーナード・ターナー(Barnard Turner)の論考は、本作が展開する“specular reflection”(Turner 121)を、スペイン人画家ヴェラスケス(Diego Velasquez)の『侍女たち』(*Las Meninas*, 1656)におけるそれと比較しているが、その議論は短い指摘に留まっている。ダニエル・ジャーニガン(Daniel K. Jernigan)は、ポストモダン文学のテキストが本質的に「だまし絵(trompe-l'oeil)」(McHale 115)を提供するというブライアン・マクヘイル(Brian McHale)の言葉を引きながらこの戯曲に深く切り込んだが、具体的な美術作品への言及はない(Jernigan 168)。次節では、ムーンによる劇評を出発点として、本作とマグリット絵画が繋がるという可能性を指摘する。

2. 「人間の条件」?

『ハウンド警部』に備わるメタドラマ性の特徴は、劇場というモチーフをそのまま舞台の上に乗せたことである。舞台前方には劇中劇の上演スペースが、後方には劇中劇を鑑賞するための「客席」が設置されている。つまりこの劇は、本物の客席と、作中の「客席」の中間エリアで、劇中劇が進行するのだ。チャーホフ(Anton Chekhov)の『かもめ』(*The Seagull*, 1895)も、1幕に限り家庭



図版 10: 舞台前方では劇中劇が展開され、後方ではバードブート(左)とムーン(右)が劇中劇を鑑賞中。2011年『ハウンド警部』のアメリカ公演より(Wren, 2011)。

用の仮設舞台を提示するが、『ハウンド』に場面転換は無く、終幕に至るまで同じ舞台装置が使われる。本作の観客は終始、虚構の「劇場」の内部と向かい合う。

『ハウンド警部』は、エリザベス朝劇作家フランシス・ボーモントの『輝けるすりこぎの騎士』(1607)の「末裔」のひとつに数えられる(Leggatt 313)。このボーモント作品において、食料品店を営むジョージ(George)とネル(Nell)が絶えず劇中劇を批評したように、『ハウンド警部』にもふたりの観客が登場人物に設定されている。最初に登場するムーンは駆け出しの劇評家であり、

他社のベテラン劇評家バードブート(Birdboot)と共に舞台上の「客席」に腰かけ、記事を書くために無題の劇中劇を鑑賞する(図版 10 参照)。劇中劇の上演スペースには、マルドゥーン夫人(Lady Muldoon)のマルドゥーン荘(Muldoon Manor)という屋敷の居間が構えており、そこには開演前からうつ伏せになった「男の死体」(5)が横たわっている。『ハウンド警部』の材源であるドロシー L. セイヤーズ(Dorothy L. Sayers)の推理小説『誰の死体?』(*Whose Body?* 1927)と同様、この死体の身元が劇と劇中劇の謎の中核を成すのだが、その点については後述する。

このような状況で、ムーンとバードブートは劇中のミステリーを批評するのだが、本論がまず関心を向けたいのは、劇中劇を中盤まで観終えたムーンの論評だ。

MOON. If we examine this more closely, and I think close examination is the least tribute that this play deserves, I think we will find that within the austere framework of what is seen to be on one level a country-house week-end, and what a useful symbol that is, the author has given us—yes, I will go so far—he has given us the human condition——(31-32; my emphasis).

目の前の作品に対して、ムーンは高い評価を寄せており、一見「別荘の週末としか見えない、簡素な枠組み」を「有効な象徴」として、「作者がとらえた人間の条件そのものが浮かび出てくる」と述べる。だが、ムーンの言う「人間の条件」を、劇中劇の中に見出すのは困難だ。なぜなら、『ハウンド警部』は精緻に組み立てられた秀作だが、劇中劇の方は「駄作のスリラー劇」(喜志 347)として、意図的に作られているからだ。ムーンは劇評を書いた経験が無いため、上記の引用を彼の誤読と見做すこともできる。ジョアン・ディーン(Joan Fitzpatrick Dean)は、ムーンの台詞を例に、「常套句」や「同語反復」に満ちた彼の劇評の低質さを指摘する(Dean 49)³。劇中劇の出来栄えと同様、ムーンは優れた劇評家として造型されていない。実際ムーンは、劇中劇の材源として

³ “Their reviews rely upon the worst kind of psychological interpretations (“The son she never had, now projected in this handsome stranger and transformed in to lover” [p.19]), banality (“Trim-buttocked, that’s the word for her” [p. 23]), and tautology (“*Je suis*, it seems to be saying, *ergo sum*” [p. 24])” (Dean 49). なお、この引用箇所における本作の引用頁数は、筆者の判断により、本章が参照した使用テキストの該当頁数に書き変えた。

10 人もの作家に触れるのだが、最も重要なクリスティの存在には気付かないままだ。

しかし、ムーンの劇評を別の視点から吟味するとどうか。ジューン・シュルツ(June Schluetez)は、“[Moon’s] remark refers not simply to the Muldoon Manor play [=the inner play], but to the entire play” (Schluetez 78)と、彼の劇評が、ムーン本人の意図とは無関係に、『ハウンド警部』という作品全体をめぐる言葉として解釈した。シュルツが例として引用したムーンの台詞、すなわち、劇中劇の主題が「アイデンティティの本質(the nature of identity)」(24)であるという主張は、確かに『ハウンド警部』に関して正鵠を射ている。というのも、本作の後半、ムーンとバードブートは、劇中劇の世界に巻き込まれ、図らずも彼ら自身のアイデンティティの本質を体現する役を演じさせられるからだ。シュルツの指摘を妥当なものとして受け止めると、先に引用した「作者がとらえた人間の条件」というムーンの劇評は、劇中劇ではなく「劇全体への言及」であるという可能性が生じる。

ここで浮上するのが、ムーンという言葉と同じ題名を持つ、マグリットの連作絵画『人間の条件』(*The Human Condition*, 1933; 1935)である。『人間の条件』を特徴づけている自己言及的モチーフの描写に注目してみれば、それが『ハウンド警部』の本質と通底しているという考えが浮かぶ。仮にムーンの批評における「人間の条件」がこのシュルレアリスム絵画への言及であると考えたと、先に引用した彼のコメントは、作品全体の本質をめぐる「有益な象徴(a useful symbol)」(31)として、材源となった作品名を暗に示しているという含みを持つのではないか。

確かに、『ハウンド警部』の執筆に際して、ストッパードがこれらの絵を参照したことを示す直接的な証拠はない。『アフター・マグリット』のインスピレーションとなったマグリットの『脅かされる暗殺者』が、ロンドンのテート・ギャラリー(Tate Gallery)で展示されたのは、『ハウンド警部』が初演された 1968 年の翌年である。『アフター・マグリット』では、この画家の名前がそこそこに表出し、彼の作風が劇世界全体の視覚的演出と有機的に関わっている。他方、『ハウンド警部』で言及される画家は、印象派画家の「ヴァン・ゴッホ」(32)だけだ。

ただ、ここで参考となるのは、本作の初演前に出版されたストッパードの小説『マルキスト卿とムーン氏』(*Lord Malquist and Mr Moon*, 1966) である。この小説の主人公ムーン氏は、台所の窓越しに遠方の丘の“[l]ovely prospect” (*Lord Malquist*, 55)を臨むのだが、建物の外側に出てみると窓は塞がっており、先に見た風景が、実は室内に貼られたポスターであったことに気付く。建物の開口部の前に外部の景色と思しき絵を配し、それを本物の景色と取り違えさせるとするのは、マグリットの『人間の条件』が狙う効果と同様のものだ。少なくともこの事実は、『ハウンド警部』を書き上げる前のストッパードが、この画家とだまし絵的思想を共有していたことを物語る。この連作絵画は、ムーン氏をだましたポスターのように屋外の風景を模した絵、すなわち画中画(meta-painting)を内包しているのだ。

3. 劇中劇と画中画

マグリットの作品群には、自らの虚構性を暴き出すようなモチーフが随所に見受けられる。例えば、『イメージの裏切り』(*The Treachery of Images*, 1928-1929)では、リアリスティックに描かれたパイプの下に、「これはパイプではない(*Ceci n'est pas une pipe*)」というキャプションが付いている。『人間の条件』も同種の仕掛けが含むが、その際に用いられるのは言葉ではなく、画中の絵だ。2枚の油絵から構成されるこの連作は、建物の内部を舞台とし、ここではイーゼルに乗ったカンバスが、背後の景色を



図版 11: マグリット『人間の条件』1935(ジュネーヴ、サイモン・シュピラー・コレクション).

隠している(図版 11・12 参照)。開かれた窓、あるいはドアの前に置かれたカンバスは、屋外の景色を精巧に写す。本物の景色とそれを模した画中画の境目は控えめで、イーゼルによってかろうじて想起される程度だ。

ヴィクトル・ストイキツァ(Victor I. Stoichita)による研究が示すように、自己言及的な西洋絵画の歴史は古い。ドッソ・ドッシン(Dosso Dossi)の『ジュピター、マーキュリー、美德』(*Jupiter, Mercury and the Virtue*, 1524)では、画家本人がモデルになっていると思しきジュピターが蝶を描き、ヴェラスケスの『侍

女たち』とフェルメール(Johannes Vermeer)の『絵画の寓意』(*An Allegory of Painting*, 1665?)は、肖像画の制作過程を提示する。20世紀の画家マックス・エルンスト(Max Ernst)も、『シュルレアリスムと絵画』(*Surrealism and Painting*, 1942)で、カンバスに筆を走らせる鳥を活写している。マグリットも『無謀な企て』(*The Tentative of the Impossible*, 1928)、『永遠の明証性』(*The Eternal Evidence*, 1930)、『透視』(*The Clairvoyance*, 1936)で、画中画や画中画家を描いた(パケ 61; 54; 24)。

このような潮流における『人間の条件』の個性は、ひとつの景色とその精密な模写を並置している点だ。マグリットは、シュルレアリスト作家アンドレ・ブルトン(André Breton)への手紙で、この連作の重要性が、画中の現実とその複製の境目を消滅させていることだと説明している(村上 145)。『人間の条件』の画中画は、屋外の自然に向かって掲げられた鏡なのだ。額縁の無い画中画は、背後に存在すると思しき景色と地続きに描かれているため、画中の現実とその複製との境目が、非常に分かり難い。よって、この絵画と初めて向き合う鑑賞者は、一時的にこの「不確かさ」の中で宙吊りにされる(谷川 70)。

『ハウンド警部』は、『人間の条件』のふたつの特徴を持つ。ひとつは、現実とその模倣を空間的に並置していること。もうひとつは、両者の境界が存在してはいるものの、それが非常に分かり難いということだ。これらの特徴を如実に視覚化するのが、開幕直後の光景である。

The first thing is that the audience appear to be confronted by their own reflection in a huge mirror. Impossible. However, back there in the gloom—not at the footlights—a bank of plush seats and pale smudges of face (5; my emphasis).

ここで舞台上に「客席」が現れるため、『ハウンド警部』の観客は一瞬、「巨大な鏡に映った自分自身」と対面しているという錯覚を覚える。言うなれば、この舞台セットは、かのデンマークの王子が述べた「自然に向かって鏡を掲げる」演劇の役目を構築している(*Hamlet*, III. ii. 18-19)。上のト書きは、本物の客席と、それを真似た「客席」とを、空間的かつ時間的に並存させ、両者の繋ぎ目を曖昧にする。この手法は、前章で論じた『ロズとギルは死んだ』

において時折観客に仕掛けられた眩暈を想起させるだろう。ただ、作品としての長さがその半分以下である『ハウンド警部』では、同種の仕掛けが、舞台上の劇場という大掛かりなセットを用いて、より集中的に試みられている。

本作のこのような姿勢は、幕開けに留まらない。なぜなら、この戯曲と客席の間だけでなく、劇と劇中劇との間にも鏡像関係が結ばれているからだ。ただ、後者の関係はより象徴的な形を取る。『ハウンド警部』の劇中劇は、“the critics’ private dramas of sex and ambition” (Kelly 84)、すなわち劇評家たちの脳内に蠢く「性と野心」に実体を与えており、劇中劇の放縦な青年サイモン(Simon)はバードブートの好色さを、ハウンド警部(Inspector Hound)はムーンの野心を体現している。本研究第3章の『復讐者の悲劇』論で触れたように、ジェイムズ朝の宮廷仮面劇は、神格化された王権という高度に政治的な理念を実体化した。だがこのストップワード作品では、非常に私的な願望が舞台上で形を得るのだ。

劇と劇中劇との類縁関係は、様々な細部によって幾度も示唆される。バードブートの場合は、前夜、劇中劇で脇役のフェリシティ(Felicity)を務める若い女優と不倫している。観劇中、彼は筋の進行に一定の関心を払い、犯人がマルドゥーン夫人の義弟である車椅子の「マグナス少佐(Major Magnus)」であると目星をつけるものの(14, 15, 23, 24)、マルドゥーン夫人役の女優が現れてからは彼女の美貌に目を奪われ、劇評を忘れてしまう。劇中劇のサイモンも、バードブートと同様、前夜フェリシティと関係を結んでおり、その後、マルドゥーン夫人の夫アルバート(Albert)が行方不明である隙を狙って、夫人との距離を縮めようとする。バードブートとサイモンの類似は、物語の早い段階から音声的に予見され、サイモンが劇中劇で口にする台詞と、バードブートがムーンとの会話でつぶやく言葉が、“SIMON and BIRDBOOT (*together*). Who?” (13)と共鳴する場面がある。

対するムーンは、劇評界の序列における自分の第二劇評家という立場に大きな不満を抱いている。彼の上には第一劇評家ヒッグス(Higgs)が、下には第三劇評家パカリッジ(Puckeridge)が控えているため、ヒッグスがいる限り、彼の補欠でしかないムーンはキャリアを築けず、それは、パカリッジにしても同じだ。ゆえにムーンは、“Sometimes I dream that I’ve killed him [=Higgs]” (23;

my emphasis)と、時折ヒッグスを殺す「夢」を見る。劇中劇でムーンに相当するハウンド警部は、彼の理想化された自己像を演劇的に表現したものだ。第一劇評家を目指すムーンは、ひとつの現象をめぐる彼自身の解釈を他者に披露することを望んでおり、その願望が劇中劇で探偵役を務める警部の謎解きとして形を得る。

このように、劇中劇がいかに劇評家の欲望を演劇化しているかが強調される中、ふたつの世界の境目を更に曖昧にするための、物理的な移動が引き起こされる。劇中劇の小休憩中、劇評家ふたりがマルドゥーン荘のセットに足を踏み入れると、突然劇中劇が再開し、劇中の役者たちは、バードブートをサイモンとして、ムーンをハウンド警部として扱う。彼らが、もと居た客席に戻ろうとすると、“SIMON and HOUND are occupying the critics' seats” (40)と、ふたりの席には既にサイモンとハウンド警部が座っているため、劇評家たちはマルドゥーン荘の世界に閉じ込められ、演劇化された彼ら自身の夢を、文字通り身をもって体験するのだ。

マグリットの『人間の条件』が、現実とその精巧な複製を空間的に並置し、両者の境目を曖昧にしていることを思うと、ストッパードの『アフター・マグリット』に関するエリザベス・ケリー(Elizabeth Kelly)の分析は、この連作絵画と同様の仕掛けを持つ『ハウンド警部』にも応用できるのではないか。「ストッパード演劇の中に、マグリット的なユーモアと精密さとが(Magrittean humor and precision)、居場所を見出したのだ」(Kelly 91)。

4. 目としての劇評家

かつてストッパード自身が、「第二劇評家(second-string drama critic)」(Delaney 31)として勤務していたこともあってか、彼の劇作品には批評家が時折登場する。その批評家たちは、必ずしも、『コースト・オブ・ユートピア』のベリンスキーのような熱意溢れる人物ではない。『アルカディア』(Arcadia, 1993)で悪質な書評を書くナイチンゲール(Nightingale)がアカデミズムの戯画であったのと同じく、『ハウンド警部』の劇評家は、イギリスの「劇評家たちに対する皮肉」(喜志 343)とも受け取ることができる。ムーンとバードブートは、己の関心事に気を取られ、論じるべき推理劇を注視していない。

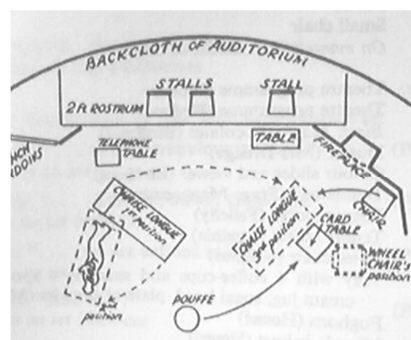
ところが見方を変えると、これらの劇評家は別の意味合いを帯びる。そのヒントとして、マグリット作品に寄せられたコメントに触れたい。『人間の条件』において、A. M. ハマハー(A. M. Hammacher)が指摘するように、画中の家は人間の身体を、ドアや窓といった開口部は外界に向けられた目を表す(Hammacher106)。室内のキャンバスは、その目を通して認識された現実のイメージを、そして屋外の景色は、現実の外界を表すのだ(図版 12 参照)。そのような象徴性は、画家自身がこの絵を通して「我々がいかにかに世界を眺めているか」描いていると述べたことから窺える(村上 144)。



図版 12: マグリット『人間の条件』1933 (ワシントン DC、ナショナル・アート・ギャラリー)。

興味深いことに、この構図は『ハウンド警部』における事物の配置と重なり合う点が多い。先に触れたように本作の舞台には、劇場の内部、客席、劇中劇の上演スペースが配されている。劇評家たちの頭の中にある欲望が、劇中劇の内容によって表されているという点を踏まえると、舞台上の劇場はひとつの頭部、客席に座るふたりの劇評家たちはふたつの目、そして劇中劇は彼らに掲げられたキャンバスとしての役目を果していると考えられるのではないか。つまり本作は自己認識という主題を、メタドラマ的な登場人物と舞台設定によって描き出した戯曲なのだ。

確かに、『ロズとギルは死んだ』の劇中劇にもロズとギルに対応する人物が現れる。だが、『ハウンド警部』に関して重要なのは、『ロズとギルは死んだ』と異なり、舞台装置と人物の位置が殆ど変化しないという点だ。劇の中盤、劇評家たちが劇中劇の世界に侵入するまで、ふたりは舞台後方の中央に用意された客席から動かない(図版 13 参照⁴)。



図版 13: 本作の家具の配置図。上半分が舞台後方、中央にある2つの“stalls”がムーンとバードブートの席。

室内を表す不動の舞台セットを用いて、人間身体の内部を表現した作品とえば、ベケットの『勝負の終わり』(Endgame, 1957 初演)が思い出されるだ

⁴ Tom Stoppard, *The Real Inspector Hound: A Play* (London: Samuel French, 1968), 35.

ろう。この不条理劇では、クロヴ(Clov)とハム(Hamm)の部屋全体が人間の頭の内部を、舞台後方に設置された2つの窓が、外界を眺める一対の目を表す(井上 113)⁵。マグリットの『人間の条件』が建物の開口部から見える屋外の景色をキャンバスに写し取ったように、『勝負の終わり』においても、外界に向かって穿たれた窓を通し、クロヴが屋外の様子を主人に報告する。ただ、『ハウンド警部』における「目」としての劇評家たちは、外界ではなく、自己の内面と対峙する。そして本作の舞台美術を通して表されるのは、演劇的な自己像と対峙する者の頭の中なのだ。

この推理劇が、自己認識を演劇的に表現した作品であるとする、本作の結末における悲劇性が、批評家たちの死に留まらないことが分かる。まず、結末の内容を確認したい。バードブートは、冒頭より舞台上に横たわっていた死体が、驚くべきことに、第一劇評家ヒッグスの「本物」の死体であることを発見。だがその直後、バードブートは何者かによって射殺される。ムーンはハウンド警部の役目を引き継ぎ、殺人犯を捜そうとするが、ムーンの推理が的を射ていないため、終には彼自身が容疑者として他の登場人物から糾弾される。クリスティの『ねずみとり』のように、犯人は警察に変装していたという方向へ、劇中劇の筋が流れていくのだ。偽物の警部とされたムーンは、最後に驚くべき形で「本物のハウンド警部」と対面する。

MAGNUS. I am not the real Magnus Muldoon!—It was a mere subterfuge!—and (*standing up and removing his moustaches*) I now reveal myself as—[...] Yes!—I am the real Inspector Hound!

MOON (*pause*). *Puckeridge!* [...]

You killed Higgs—and Birdboot tried to tell me——

MAGNUS. Stop in the name of the law!

(MOON *turns to run*. MAGNUS *fires*. MOON *drops to his knees*.)

I have waited a long time for this moment (44; my emphasis).

ここで劇中劇の次元では、マグナス少佐が「本物のハウンド警部」であり、マグナスに扮して潜入捜査をしていたことが明かされる。そして劇の次元では、第三劇評家パカリッジが第一劇評家になるために、ヒッグスとムーンの

⁵ 『勝負の終わり』は以下のト書きから始まる。“*Bare interior. / Grey light. / Left and right back, high up, two small windows, curtains drawn*” (*Endgame*, 1).

殺害を目論んでいたのだと、ムーンは知る。引用下線部の「僕はずっとこの瞬間を待っていた」というパカリッジ(=本物のハウンド警部=マグナス)の台詞で、劇中劇は劇と融合する。劇中劇のハウンド警部は素顔を明かす瞬間を待ちわび、劇中のパカリッジは第一劇評家になる機会を窺っていたからだ。劇中劇の解決編はここで終わらない。ハウンド警部は、更に、マルドゥーン夫人の行方不明中の夫アルバートとしての身元を明かす。アルバートは、行方不明中に記憶喪失を患ったまま警察に就職したが、自分の屋敷に戻ったために記憶が戻ったと言うのだ。かくして、「偽物のハウンド警部」と見做されたムーンは、「本物のハウンド警部」から実弾を受け、バードブーツと夢見た社会的地位と美女の両方を手にする犯人を前に絶命。舞台は幕となる。

本作の悲劇性は、劇評家たちの死だけでなく、彼らの盲目さに起因する。ふたりは、劇中の推理劇が自らの欲望の具現化であることに気付かない。この見落としは、類似作品と比較すると分かり易いだろう。『ハムレット』の劇中劇『ねずみとり』は、クローディアス(Claudius)の私的自白を促す自己認識の装置、すなわち倫理の鏡として機能していた。また、トマス・キッド作『スペインの悲劇』における劇中劇『ソリマンとパーシダ』(*Soliman and Perseda*)の上演でも、悪人のバルサザー(Barthazar)が、演技の最中に殺されることで、劇世界の秩序回復が促される。しかし、『ハウンド警部』の劇中推理劇は、これらのエリザベス朝悲劇における劇中劇と同様の働きをしない。犯人パカリッジへの罰が示唆されることもなく、主人公たちの自己認識も失敗に終わる。寧ろその盲目さや不条理が、笑いを誘う喜劇の要素として機能している。

『ハウンド警部』は、演劇的予型論を『ロズとギルは死んだ』と共有する。後者に登場する座長が言うように、「全てはあらかじめ書き記されており、我々はその指示に従うだけ」なのだ(R&G, 1968, 72)。ロズとギルは、彼らに相当する劇中劇の登場人物の処刑場面を眺めるが、それが自分たちの死を予兆しているとは知る由もない。他方『ハウンド警部』は、ムーンとバードブーツの職業設定ゆえに、より強烈な劇的皮肉を帯びる。彼らは劇評家なのだ。本作におけるふたりの劇評家は、頭部としての劇場にはめ込まれた 2 つの目なのだが、それらの目は本質的に閉ざされているのだ。

6. 劇場の内奥へ

本章では、トム・ストップパードの推理喜劇『本物のハウンド警部』を、ルネ・マグリットの連作絵画『人間の条件』と並べることで、主人公である劇評家たちの位置関係と舞台空間の用法に、人間身体としての象徴性を読み取った。作中に登場する劇場は頭部の内側を、それを眺めるムーンとバードブーツは一對の目、そして劇中の推理劇は、劇評家たち自身を演劇的に膨らませたものだ。ストップパードは、これらのメタドラマ的な設定を利用して、自己認識の機能不全を鮮やかに解剖してみせる。

現代イギリス劇作家ロナルド・ハーウッド(Ronald Harwood)の『ドレッサー』(*The Dresser*, 1980 初演)も、ロンドンの劇場における役者の楽屋を舞台とするが、第二次世界大戦中に設定されたこの劇は、戸外に響く「サイレン」と「爆撃」の音を入れることで(52)、絶えず外界の社会を意識させる。対する『ハウンド警部』には、外界の気配が薄く、代わりに、観客を作品世界の深部へ誘うための仕掛けを施されている。既に触れた通り、ムーンとバードブーツの世界は、巨大な鏡面を思わせる舞台セットを用いることで、あたかもふたりの世界が本物の客席の延長線上にあるかのような感覚を観客が覚えるように企図されている。劇評家たちの欲望を劇中劇として形にし、ムーンとバードブーツをその上演に参加させることで、観客は主人公たちの意識の中へ踏み込むのだ。

第7章

つぎはぎの夢

——『クレンズド』の異性装を通して——

1. 男装する妹

1998年、2人のイギリス演劇人が、シェイクスピアの『十二夜』(*Twelfth Night*, 1600)を語り直した。ひとりにはトム・ストップード。彼がマーク・ノーマン(Marc Norman)と共同執筆した『恋に落ちたシェイクスピア』(*Shakespeare in Love*, 1998)において、役者になることを夢見て青年に扮する令嬢は、『十二夜』のヒロインに因んでヴァイオラ(Viola)と名付けられている。他方、もうひとりの演劇人であるサラ・ケイン(Sarah Kane, 1971-1999)は、現代イギリス演劇界において最も注目を集めている若手作家のひとりだ。彼女は戯曲5本と映画脚本1本を出版しており、3作目の劇『クレンズド』(*Cleansed*, 1998)は、ロンドンのロイヤル・コート劇場で初演された。本作は『タイタス・アンドロニカス』を想起させる暴力を含むが、大筋では『十二夜』と似通う点が多い。シェイクスピアのヴァイオラが、行方不明となった兄を真似て小姓に身を躰したように、『クレンズド』の主人公グレイス(Grace)も、亡き兄グレアム(Graham)を模して男装するのだ⁶。

ストップードと同じく、ケインは膨大な先行文学と他分野の関連資料を参照し、それらを自らの独創と織り合わせることで作品を創出している。『クレンズド』の執筆に関しても、主要な靈感源として、ケインは以下の4作を挙げた。ゲオルク・ビュヒナーの『ヴォイツェック』(Georg Büchner, *Woyzeck*, 1835?)、アウグスト・ストリンドベリの『幽霊ソナタ』(August Strindberg, *The Ghost Sonata*, 1908)、ジョージ・オーウェルの『1984年』(1949)、そして、シェイクスピアの『十二夜』である(Saunders, 2009, 38-39)。異性装をめぐる『十二夜』

⁶ ヴァイオラは、自分の男装のモデルが、双子の兄セバスチャンである旨を、以下のように独白する。“He named Sebastian. I my brother know / Yet living in my glass. Even such and so / In favour was my brother, and he went / Still in this fashion, colour, ornament, / For him I imitate” (III. iv. 376-380; my emphasis).

と『クレンズド』との類似は、意図的なものであったと理解できる。

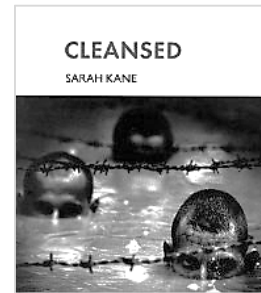
文字通り「引用の織物」である『クレンズド』は、材源と並置することで浮き彫りになる点が多い。グレアム・ソンダース(Graham Saunders)は、本作の拷問者ティンカー(Tinker)が、『1984年』の「温和な拷問者」たるオブライエン(O'Brien)の変奏であると指摘している。更にソンダースは、作中の空間的移動が、『幽霊ソナタ』の「巡礼の旅」を基にした「破滅へと続く道」であると言葉を重ねた(Saunders, 2002, 94-97)。他方、副筋の同性愛者ロッド(Rod)が恋人であるカール(Carl)の裏切りゆえに磔にされる箇所に、ユダ(Judas)とキリスト(Christ)の関係を見出すという解釈もある(Aston, 2003, 198)。また、20場から成る本作は、別々に書かれた4つの筋から成るが、その構造は断片性の高い『ヴォイツェック』からの影響を受けている(Saunders, 2009, 43)。

本作と『十二夜』との比較に関しては、短く言及されることはあるものの、十分になされてきたとは言い難い。確かに両作品は、その舞台設定からして大いに異なる。『十二夜』はどことも知れぬ夢の国イリリア(Illyria)で展開される恋愛劇であり、ヒロインの変装が喜劇的な取り違えの発端となる。対する『クレンズド』は、『ブラスティッド』(*Blasted*, 1995)を始めとする戦争三部作の第二部であり、ケイン作品の中でも「最も暗く難解な」作品(Greig xii)だ。本作では主人公兄妹の物語を軸に、7人の男女の間で巻き起こる4つの悲恋が並走する。男装するだけでなく、身体そのものの改造に及ぶグレイスを、異性装ヒロインの系譜に連ねることに対しては、異論を唱える向きもある。

ただ本作に関して、ケインはこう語る。“The only thing that could ever be done with it [=Cleansed] was that it could be staged” (Saunders, 2009, 74)。劇作家としての強い自意識によって産み出されたこの戯曲は、他の媒体ではなく、劇として「上演」されることを目的としていた。この点を考慮すると、グレイスの男装は単なる衣装替え以上の解釈を許すのではないか。本章は、『クレンズド』と『十二夜』を並置させることで、前者に内包されたメタドラマ的異性装の特徴を浮かび上がらせる。議論の前段階として、まずこの作品が視覚的・聴覚的な幻想を有するという点を確認する。続いて本作と『十二夜』を較べ、ヒロインの異性装が演劇的幻想を構築する過程を追う。最後に、彼女の異性装が、演劇というメディアそのものの寓意であるという読解を検証する。

2. 幻視と幻聴

“*Just inside the perimeter fence of a university*”(1:107)⁷。
『クレンズド』の冒頭を飾るのは、このト書きだ。題名の“cleansed”が、演劇的な「カタルシス」(Wallace 205)だけでなく、民族浄化(ethnic cleansing)を連想させることから判るように、ここは疎外された者たちの居住施設だ。物語は終始、この「大学」の「境界フェンス」内で展開される。外界の平和な生活が音声で示唆される一方、施設には、同性愛者、薬物中毒者、精神病患者といった青年たちが囲い込まれ、管理者と思しきティンカーの指揮下で彼らへの拷問じみた実験が横行している(図版 14 参照)。この場所は、学校、刑務所、精神病院、強制収容所を合わせたような施設だが、労働も、矯正も、正規の治療も行われぬ。『1984年』の愛情省(Ministry of Love)が主人公に科した拷問と同じく、被収容者の「愛の告白」(原田 181)、あるいは恋人への誠実さが、ティンカーによる責苦を通して試される。



図版 14: 本作のメツエン社版単行本の表紙(部分)。境界フェンスの越しの被収容者(Kane, 2000)。

本作を一読すれば、ケインが、マーク・レイヴンヒル(Mark Ravenhill)やアンソニー・ニールソン(Anthony Neilson)と共に、「挑発演劇(In-*yer*-face theatre)」の代表作家として扱われていることは当然と思えかもしれない⁸。「挑発演劇」とは、アレックス・シアズ(Aleks Sierz)が生成した演劇批評用語であり、1990年代後半にロンドンで活躍した若手劇作家たちの作風を指す⁹。この種の演劇は、観客の「面前(in your face)」で、凄惨な暴力や赤裸々な性を描出する。確かに『ブラスティッド』、『パエドラの恋』(*Phaedra's Love*, 1996)、『クレンズド』といった前期のケイン作品は、舞台上での過剰な暴力描写と性描写を特

⁷ 『クレンズド』を含むサラ・ケイン作品の引用は、全て以下の版による。Sarah Kane, *Sarah Kane: Complete Plays* (London: Methuen Drama, 2001)。なお、場面分割のある『ブラスティッド』、『パエドラの恋』、『クレンズド』に関しては、ページ数の前にシーン番号とコロンを付した。

⁸ “*yer*”とは、“*your*”を意味する俗語である。

⁹ シアズは「イン・ヤ・フェイス」を、「挑発的な(provocative)」や「対立的な・挑戦的な(confrontational)」という形容詞で言い換えている(Sierz 9)。現在、“*In-*yer*-face theatre*”の定着した日本語訳は無い。「挑発演劇」という訳語は、ニールソン演劇をめぐる口頭発表で、谷岡健彦が用いた「挑発的な演劇」という語に基づく(谷岡, 2009, 189)。

徴のひとつとするため、シアズによる定義と部分的には符合する。

だが、ケインの作品はこの区分けに収まらない要素を持つ。ケイン、及び同時代作家マーティン・クリンプ(Martin Crimp)の共通点として、「自然主義的な演劇の慣例に対する強い不満」(Capitani 137)が挙げられたが、この不満は、彼女の戯曲と挑発演劇とを隔てる要素だ。ケインの作品は、社会派リアリズムの範疇に収まる挑発演劇の原理を拒絶し、代わりに「より柔軟で、観る者を疎外する形式の演劇(a more flexible and alienating form of theatre)」の可能性を追求している(Rees 113)。その例は、『クレイヴ』(Crave, 1998)や『4時48分サイコシス』(4.48 Psychosis, 2000)といった後期の散文詩的作品に留まらない。『クレンズド』も、幻想を含むという意味で、自然主義演劇と一線を画す。

では、『クレンズド』の幻想性とはいかなる形を取るのか。まず5場、主人公の前に兄の亡霊が現れ、近親相姦的な愛情ゆえに2人が性交渉を持つと、「床を突き破って、1輪の向日葵(sunflower)が生える」(5:120)¹⁰。続いて10場、「不可視な男たちの集団(an unseen group of men)」(10:130)が、グレイスを罵倒・暴行し、果てはマシンガンの弾丸が彼女の周りに降り注ぐ。グレアムの亡霊が身を挺して妹を守ろうとし、銃弾を逃れた彼女が目を開くと、突然、床に無数の「水仙(daffodils)」が咲き、舞台全体を「黄色で覆い尽くす」(10:133)のだ。

前後の文脈から考えれば、いずれの開花も、兄妹の絆と彼らの歓喜を表現主義的に外在化していると理解できる。ケインは本作について、「自然主義的に上演することは不可能だ」(Saunders, 2009, 93)と述べ、劇中の四肢切断や、切断された人間の脚をネズミが運ぶ場面に触れた。グレイスとグレアム以外の人物には見えない花々や、ト書きで「声たち(Voices)」とだけ記された不可視な男たちの言葉も、非自然主義的な現象に数えられるだろう。特に「声たち」の言葉に関しては、他の人物の台詞とは違なり、句点が打たれていないため、肉声とは異なる種類の音声であると推察できる。加えて、少なくとも12場のト書きでは、不可視な男たちの存在が明記されていないにも拘らず、“Lunatic Grace” (12 : 134)といった彼らの言葉をグレイスは聴き続ける。対す

¹⁰ 本作の亡霊は、幻想の内に含まれない。ヒロインのグレイスだけでなく、被収容者ロビンが、この亡霊を目撃するからだ。“ROBIN looks at GRAHAM—he sees him” (17:144). ただ、『ハムレット』の場合と同様、亡霊と言葉を交わすのは主人公だけである。

るティンカーは、同場の「声たち」に無反応だ。よって問題の植物と音声とは、現実ではなく、ヒロインの〈幻視／幻聴〉であると考えられる¹¹。

この解釈の根拠として、劇中の薬物が挙げられるだろう。幻視と幻聴とを体験する前、グレイスは兄を失った悲しみで癲癇の発作を起こしたため、成分の定かでない薬物を、経口ピルや注射によってティンカーから投与される(3:113-114)。続いて、15場に登場する彼女は、「精神安定剤を与えられて朦朧とした状態(*vacant and tranquilized*)」(15:141)にある。ティンカーがこの施設の医師とドラッグ・ディーラーを兼任していることを考えると、このヒロインが薬剤によって幻覚を見聞きしていると解するのは不自然ではない。全20場中、5場、10場、12場でのみ、観客は主人公の一人称的視座を共有し、存在しない筈の花々や音声に触れるのだ。時折挿入されるこれらの主観的な世界は、他の場における客観的な現実と共に、『クレンジド』の二重性を成す。

本作のこのような重層性は、早くも1場で暗示される。場所は境界フェンスの前。ティンカーがヒロインを熱していると、グレアムが麻薬を欲する。そこでティンカーは、ヒロインにレモン汁を混ぜて、それをグレアムの「片目の端」に注射する(1:108)。ケイン作品における暴力は非常に象徴的であり、例えばティンカーは、被収容者のカールから手と舌を切り取るが、これは嘘をついたカールに対する、言語の剥奪という罰だ。冒頭の注射の場合は、認識の手段である目に幻覚誘発剤を注ぎ込む作業である。グレアムは、“This is what it’s like”と多幸福感に満たされると、“Thank you, Doctor” (1:108)と微笑み、オーバードーズで急逝する。薬物をめぐる1場のやり取りは、本作が現実的な場面だけでなく、幻想を含むことを予見する。

耽溺剤としての薬物は、強烈な現実味を帯びた幻覚を個人に提供する。先述した花々や不可視な男たちの声は、そのような幻覚の好例だ。興味深いことに、ティンカーから処方される薬物はヒロインから明晰な意識を奪うが、期せずしてその薬物は、もうひとつの要素と併用されることで、彼女の願望である兄との同化を実現する。その要素とは、見えざるものを現実世界に顕在させる手段、すなわち演劇的な模倣である。グレアムの遺体は焼却処分さ

¹¹ 幻聴に関しては、ロビンが、“Voice told me to kill myself” (3:115)と統合失調症的な幻聴を訴えているため、本作の他の人物に、同様の症状を見出すことは不自然ではないだろう。

れたが、向日葵の開花場面以降、彼の亡霊がグレイスの行く先々について来るということもあり、彼女は「グレアムが死んだとは思っていない」(7:125)。在と不在をめぐるこの矛盾の解決策として、ヒロインは死者の姿を再演する。

3. 意識の劇場

「役とは、幽霊なのだ」(岡田 165)。現代劇作家の岡田利規は、能の橋がかりを渡って舞台上に現れる幽霊に触れながら、生身の俳優が演じる「役」をこのように語る。『クレンズド』のヒロインも、自らの身体を依代として、幽霊となった兄の性質を取り込み、彼を現前化しようとする。彼女の意思を明確に表すのが、この劇の批評で頻繁に引用される台詞である。“[I want to change] My body. So it looked like it feels. / Graham outside like Graham inside” (7:126)。物語全体を通して、グレイスは、自分が内面で「感じている通り」に、「外見」もグレアムになることを渴望してやまない。

本作では、衣服、身体器官、台詞、名前など、個人を特定する「断片(fragments)」(Greig xii)が分解され、人物間で交換される。グレイスの変身も、これらの要素を繋ぎ合わせて完成に至るのだ。その過程を振り返ると、まず彼女はティンカーの許可を得て、被収容者のロビンが着ているグレアムの服を貰い受け、その代わりに、裸となったロビンへ自分の女物の服を渡す。続いて、施設の保健室で兄の亡霊と再会した際、彼女は彼の動きをコピーする。

GRAHAM dances—a dance of love for GRACE.

GRACE dances opposite him, copying his movements.

Gradually, she takes on the masculinity of his movements, his facial expression. Finally, she no longer has to watch him—she mirrors him perfectly as they dance exactly in time.

When she speaks, her voice is more like his.

GRAHAM. You're good at this.

GRACE. Good at this.

GRAHAM. Very good.

GRACE. Very good.

GRAHAM. So / very very good.

GRACE. Very very good (5:119; my emphasis)¹².

ここでグレイスは、兄の亡霊と向かい合って「彼の動き」を真似、服装だけ

¹² “So / very very good”に含まれるスラッシュ(/)は、次の台詞が割り込む箇所を示す。

でなく、その「男性性」、「表情」、「声色」を身に着ける。全く同じ踊りを同時に踊りながら、この兄妹は「鏡」合せの関係を結ぶのだ。最後にティンカーは、カールを去勢。カールの男性器は、朦朧としたグレイスに縫い付けられる。正規の医師ではないティンカーは、粗雑な性転換手術を終えると、仕上げとして、彼女を「グレアム」と命名するのだ。

このヒロインの変身は、果してメタドラマ的と呼べるのか。ソンドースは「否」という答えを出している。彼によれば、『十二夜』のヴァイオラの男装が通過儀礼的で、一時的なものであるのに対し、グレイスは兄に「なる」ことを目指しているため、そこには「異性装の使用による演劇的な効果も喜劇的な効果も生まれない」(Saunders, 2002, 95)。

ソンドースの主張には一理ある。確かに、シェイクスピア劇の異性装は「見破られない(impenetrable)」(Orgel 18)。ヴァイオラは、兄セバスチャン(Sebastian)をモデルとして、小姓のシザーリオ(Cesario)に扮し、他の人物の前で完璧な演劇的幻想を作る。劇中、彼女の変装は秘密裏に成されるため、ヴァイオラ本人がその経緯を明かすまで、誰もが彼女を男と信じて疑わない。他方、『クレンズド』の異性装が、他者に対して同様の効果を持つことはない。兄の服を譲り受けた時も、ティンカーとロビンの目の前で、グレイスは全裸になって着替えを行う。

ところが彼女の異性装は、作中たった 1 人の人物にとって、現実を超えた現実味を持つ。それはグレイス自身にとってである。『十二夜』のヴァイオラが他者を欺くために男装するのに対し、『クレンズド』のヒロインによる異性装は、結果的に彼女自身を欺く。兄との同化というグレイスの幻想は、他者とは共有されず、あくまでも彼女の〈意識の劇場〉においてのみ成立するのだ。性転換手術の直前、グレイスの意識は、施設内での暴行、ロボットミー、薬物療法、電気ショック療法を経て混濁しているのだが、彼女は、“My balls hurt” (12:134)と、存在しない外性器の痛みを訴える。この台詞は、彼女の身体と意識とに刻まれた亡き兄の存在が、強力な現実味を帯びつつあることを示唆するのではないか。従来、グレイスによる異性装は、“her fantasy world” (Saunders, 2011, 71)、“utopian attachment” (Fordyce 106)、あるいは、“a mind space” (Pankratz 155)を形成するものとされた。ただ既に見てきたように、彼女は、言葉遣い、

衣装、動作、台詞など、極めて演劇的な所作によって他者を模倣している。以上のことから、グレイスの異性装は、彼女の意識の劇場において、演劇的幻想を構築していると解することができるのではないか。

『十二夜』のヴァイオラは、兄が「鏡(glass)の中で生きている」(*Twelfth Night*, III. vi. 376-377)と言う。この認識は、セバスチャン本人が、男装したヴァイオラが並んだ瞬間、“One face, one voice, one habit and two persons” (*Twelfth Night*, V. i. 212)と言う周囲の驚嘆によって、周囲と共有される。『クレンズド』の18場にも、性転換の手術を経たヒロインが、裸になって鏡面を覗きこむ場面が用意されている。包帯を外された彼女は、鏡に映る“*her stitched-on genitals*” (18:145)を見て、自分と兄を隔てていた最後の要素、すなわち性差が解消されたことを知るのだ。ラストシーンの20場、彼女は、“Graham. / (*A long silence.*) / Always be here. / Thank you, doctor” (20: 150)とつぶやく。演劇的模倣とそれを補強する薬剤によって、彼女の意識の劇場は、死者の物理的な現前性を獲得する。つまりグレイスは、ヴァイオラが究極的に騙すことのできなかつた自分自身を観客として、難攻不落な幻想を形成しているのだ。

4. 隣接と断絶

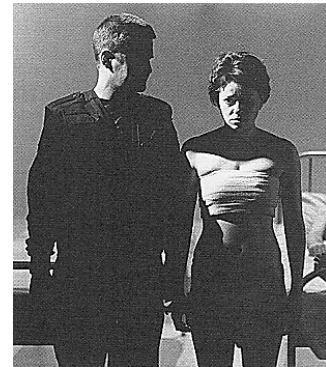
幻想を提供する〈麻薬と演劇〉の組み合わせは、イギリス人劇作家デイヴィッド・ヘア(David Hare)の『プレンティ』(*Plenty*, 1978)を思い出させるだろう。この劇の11場で、不遇な主人公スーザン(Susan)は「マリファナ煙草(*joint*)」(Hare 204)を吸う。すると場の終りで音楽が鳴り始め、イギリスにあるホテルの扉の向こうに、フランスの草原が現れるのだ。続くラストシーンで、観客は、主人公が幻視する美しい場景を共有する。そこでは37歳のスーザンが19歳に若返り、“*A high sun*” (Hare 205)が輝く中、未来への希望に燃えている。だがその幻覚に敢えて違和感を混入するべく、ヘアは12場の始めに短いト書きを含めた。“*The stage picture forms piece by piece. Green, yellow, brown. Trees*” (Hare 205; my emphasis)。背景を1枚の絵ではなく「複数の絵のつぎはぎ」とすることで、作者は場面全体の作為性を強調するのだ。

『クレンズド』に関して注目したいのは、同じくドラマとドラッグの交差から生起する私的幻想が、同種の違和感を与えられているということだ。『プ

レンティ』は舞台背景をコラージュにすることで最終場面の人工性を示したが、ケインは同種の意匠を登場人物の身体上で行った。「自己を完全に喪失して、他者になる」(Fordyce 106)というグレイスの目的は、本人の認識においては達成され、彼女は自らの身体を“Body perfect” (20:149)と表現する。だが、術後のト書きで、主人公は、“GRACE/GRAHAM” (20:149)と記される。この“/”という分断にも表れているように、ヒロインの身体は、ふたつの性を乱雑に〈つぎはぎ〉した複合体であり、そこでは、男性性と女性性が近接しながらも完全には融合していない。グレイスの身体が、“the Frankenstein-like doctor’s repulsive master piece” (Capitani 139)と評されたように、彼女の姿は、かの科学者の手による創造物を思わせる歪な人工性を帯びている(図版 15 参照)¹³。

このような人工性を、最終場は前面に押し出す。

言い換えると、幻想的開花を含む先述の場面とは異なり、20 場では、観客が主人公の主観に同化しにくい工夫がなされているのだ。幕切れの内容をまとめると、場所は境界フェンスの前。雨の降る中、グレイスがぬかるみに腰を下ろしている。彼女はティンカーによって乳房を切除され、カールの男性器を縫い付けられて、グレアムの服を着ている。その姿は、“GRACE now looks and sounds exactly like GRAHAM” (20:149)と描写されるが、問題となるのがその隣に



図版 15: ロンドンにおける本作の初演より。性転換後に包帯を巻かれたグレイスと、それに付き添うティンカー(Aston, 2000, 2)。

いるカールだ。カールは、ティンカーから手足と舌、そして性器を切断され、グレイスの女物の服を着せられている。つまり、グレイスが手放した女性性と、彼女が得た身体的男性性とを、カールは強く喚起させるのだ。ロンドンでの初演時にティンカーを演じた俳優スチュアート・マッカリー(Stuart McQuarrie)が語るように、結末の「彼女は[以前と]何も変わらない」(Saunders, 2002, 184)。

¹³ これ以外にも、ティンカーは様々な人物を想起させる。カハルスキーは、シェイクスピアの『テンペスト』を引合いに出し、この登場人物を、“Kane’s perverse Prospero [in his] private theatre” (Kuharski 295)と呼んだ。『ブラスティッド』を酷評した劇評家ジャック・ティンカー(Jack Tinker)の名前も、ティンカー分析の際、頻繁に挙げられる(Waters 379)。加えて、ユダヤ人強制収容所に勤務していたドイツ人医師ヨーゼフ・メンゲレ(Josef Mengele)にも、双子の結合手術という違法実験に着手した点において、ティンカーとの類似性を見出すことが可能だろう。

ここで、ヒロインの身体に付いた「縫い目(stitch)」と重なるのが、施設の境界フェンスではないだろうか。本作と同じく境界侵犯を扱った『ブラスティッド』の高級ホテル、あるいは『パエドラの恋』の宮廷の壁と比較しても、『クレンズド』の境界面は際立って薄く、施設の内部と外部とはフェンスを挟んで隣接している。ふたつの世界の間位置するフェンスは、グレイスの皮膚に走る縫い目と無縁ではいられない。劇中、フェンスを前にした場面では、外界の生活音が3度聞こえるが、それらはいずれも施設内には存在しない穏やかさに満ちている¹⁴。外界の平和は、「異端」を囲い込むことで維持されているのだ。その歪な複合体としての劇世界、換言すれば、戦争的な暴力と隣接しながら平和の夢をみる社会を、ヒロインのキメラ性は換喩的に表す。

不完全でありながら、というよりも不完全であるがゆえに、この劇世界とヒロインの所作は非常に演劇的である。演劇は俳優の身体を用いて、実体のない役を受肉化するからだ。先に言及した岡田利規は、演劇論『遡行』(2013)において、演劇と映画の違いに触れつつ、舞台俳優が自身の「物質感」を消す必要はないと語る。「いい意味で演劇的な演劇であるには、役者は、ごつごつした具体感にあふれたスクリーンであったほうがいい」(岡田 165)。本作の主人公は、理想形である亡き兄の存在を取り込みつつ、もとの身体が持つ物質感を残すことで、シェイクスピアの異性装ヒロインたちとは異なる強烈な演劇性を帯びるのだ。グレイスの行動は、必然的に、『クレンズド』を上演する本物の役者たちの存在とも重なり合うだろう。この戯曲は、演劇上演の本質を、作品に内接する二重の同心円として内在させている。言うなれば本作は、演劇が虚実の物理的な混合によって産まれるという前提を、過剰なほど不完全な異性装と社会でもって主題化しているのだ。

『ブラスティッド』と『パエドラの恋』において、瀕死の主人公たちは、激痛の中で精神の救済を見出すが、『クレンズド』は、人物のみならず照明と音響を効果的に用いて、最後に次のような場景を提示する。

GRACE/GRAHAM *looks at* CARL.

¹⁴ 「進行中のクリケットの試合の音」(2:109)と「サッカーの試合の音」(8:129)は、外部の社会が規定したであろう「健全な」男性性を示唆する。また「子供」の歌声(13:136)は、異性愛社会の産物であり、男性の被収容者から構成されるホモソーシャルな施設内から産まれえない。

CARL *is crying.*
GRACE/GRAHAM. Help me.
CARL *reaches out his arm.*
GRACE/GRAHAM *holds his stump.*
They stare at the sky, CARL crying.
It stops raining.
The sun comes out.
GRACE/GRAHAM *smiles.*
The sun gets brighter and brighter, the squeaking of the rats louder and louder, until the light is blinding and the sound deafening.
Blackout (20:150-151).

この結末が観客に与えるのは、グレイスの主観的視座だけではない。確かに、本作の天候は人物の心情とシンクロしているため、雨後に「目を眩ませる」陽光は、兄との共存を錯覚しているヒロインの喜びを示す¹⁵。だが、「笑顔」のグレイスの隣には、恋人ロッドをティンカーに殺され、「涙を流す」カールの姿がある。『1984年』の拷問道具であったネズミは、『クレンズド』でもロッドの顔を齧るという責苦を与えてきた。幕切れに大音量で響く「ネズミの金切り声」は、現実的な苦痛を象徴すると捉えて差し支えないだろう。この場面と対峙する観客は、ヒロインの歓喜だけでなく、彼女の歓喜を取り巻く違和感を二重視せざるをえない。強力な演劇的幻想と、それに伴う作為性。これらふたつを巧みに拮抗させながら、本作は暗転するのである。

5. 夢をつぎはぐ

サラ・ケインの『クレンズド』では、幻覚的な夢想と客観的な現実とが、豊かな二重性を織りなす。そのような作品世界において、グレイスによる模倣は、ドラッグと外科手術の手を借りながら、彼女の意識における私的な演劇的幻想を構築し、亡き兄との同化を図らんとする。この主人公のつぎはぎの身体は、複数の意味で、彼岸と此岸との結節点だ。彼女の皮膚に付いた手術の縫合線は、疎外された者たちを囲い込む施設のフェンスと同様、異物同士を分け隔てながらも隣接させている。更にその身体は、ひとりの人間に観念としての役を投射するという意味において、演劇そのものとも似通うの

¹⁵ 例えば真冬の1場、同性愛関係にあったことが仄めかされるティンカーとグレアムの別離場面では雪が降る。半年後の真夏に設定された2場でも、カールとロッドが疑似結婚をするのは、真夏の晴れた日に設定されており、逆に、彼らの関係が悪化する8場では雨が降る。

ではないか。ヒロインの身体、劇中の社会、そして演劇というメディア。本作の幕切れにおけるこれら 3 つの要素は、不完全さを補って余りある実在感でもって、それぞれの夢を形成している。