

リサイクルされるオニール
—ウースター・グループによる『皇帝ジョーンズ』—
**Eugene O'Neill Recycled:
The Wooster Group's *The Emperor Jones***

佐藤 里野

Synopsis

This article examines the Wooster Group's theatrical adaptation of *The Emperor Jones* (1993), in an attempt to establish a dramaturgical and aesthetic crossover between the group's strategy and that of Eugene O'Neill, who originally wrote the play in 1920. Considered an important work in O'Neill's effort to make America's theatrical culture independent from its European antecedents, *The Emperor Jones* shows O'Neill's experimentation in its scenography, which inspired the Wooster Group to revisit the play. As a result, the group's adaptation successfully presented what O'Neill innovated, but with a modern, avant-gardist interpretation. Meanwhile, the new production proved that there was a shared concern between O'Neill and the group about the racial representation of the black character of Brutus Jones, whose literal and theatrical embodiment aroused much controversy. Moreover, the Wooster Group's postmodernist approach to the play also illuminated alternative ways of dramatizing racial concepts, marking the group's departure from O'Neill's inheritance both culturally and politically. Searching for the aesthetical and social strategies that underscored the relationship between O'Neill and the Wooster Group, this paper explores the significance of the new production of *The Emperor Jones*, brought by the Wooster Group to the modern theatre world and society.

Keywords : Eugene O'Neill, *The Emperor Jones*, The Wooster Group, racial representation, contemporary American theatre

1. はじめに

ニューヨークを本拠地とする実験的な演劇集団、ウースター・グループ (The Wooster Group、以下WG) は、1993年にユージーン・オニール (Eugene O'Neill) の戯曲、『皇帝ジョーンズ』 (*The Emperor Jones*, 1920年初演、以下*EJ*) を上演した。この上演に際し、エリザベス・ルコンプト (Elizabeth LeCompte) は、オニールの原作戯曲の台詞をほぼそのまま採用しつつも、配役、衣装、舞台装置などの演出面において、大胆な革新に挑んでいる。なかでも特筆に値するのは、ルコンプト版では、主人公の

黒人君主ブルータス・ジョーンズ (Brutus Jones) に、白人女性のケイト・ヴォーク (Kate Valk) がキャストされている点であろう。この作品でヴォークは、日本の歌舞伎を模した赤色鮮やかな着物を纏い、顔には黒塗りの化粧を施された珍奇な出で立ちで、合衆国の刑務所を脱獄した黒人の男を演じたのである。ヴォークを通して体现されているのは、黒人男性と白人女性という人種と性を横断する演劇的技巧だけではなく、戯曲の内容に対してまったくの異分子といえる日本的な舞台様式が生み出す文化的摩擦や不和、衝突の感覚である。本論考では、WGの*EJ*にみる主人公ジョーンズの表象における美学的戦略および政治的戦略——人種の表象という問題に演劇実践がどのように取り組むか——を考察し、WGによるオニール戯曲の改変・上演という行為が、現代演劇においてどのような意義を持つのかを検証することを試みる。¹

*EJ*をめぐる作家オニールとWGとの関係については、次のような点がすでに指摘されている。ロジャー・ベクテル (Roger Bechtel) は、オニールの原作が上演された1920年代と、WGの*EJ*が制作された1990年代の演劇をめぐる社会状況を比較し、WGによる*EJ*が、戯曲そのものを現代的に再現しただけではなく、黒人の登場人物が白人の作り手によって描かれる際の文化的・社会的問題を再提示していると指摘している。² 一方、ランス・ノーマン (Lance Norman) は、WGが、1993年の革新的な*EJ*初演後、2000年代に至って再演を繰り返す過程で、ヴォークのパフォーマンスが先鋭さを失っていったと指摘している。³

これらの分析が示しているのは、*EJ*の上演は、WGにとって、現代演劇における自分たちの位置を自己参照的であれ、あるいは外部からの客観的な評価を通してであれ、示す機会となっているということである。本稿ではさらに、WGにおける改訂行為の意味と意義を分析し、同グループにおいて、創造とは何を意味しているのかを明らかにしてゆく。

2. オニールの『皇帝ジョーンズ』

1920年に初演された*EJ*においてオニールは、黒人の暴君ブルータス・ジョーンズを主人公に設定した。ジョーンズはアメリカ合衆国出身の労働者だが、殺人の罪で服役していた。ところが彼は何らかの方法で刑務所から脱獄し、西インド諸島のとある小島に流れ着く。呪術や迷信が跋扈するその小島には、原始的な宗教・文化の中で生きる黒人の原住民たちと、白人の商人スミザーズ (Smithers) らが住んでいた。アメリカにいる間、白人がいかに黒人を統治するのかを密かに観察していたというジョーンズは、スミザーズの助力も得て才覚を発揮し、いつの間にか島の黒人たちを支配するようになる。あるときジョーンズは、彼に対して仕組まれた暗殺計画の失敗を利用し、「銀の弾丸」の神話をでっち上げ、銀製の弾丸でなくてはジョーンズを殺すことは不可能というほら話を島民たちに信じ込ませる。そのようにして皇帝として君臨し、暴政を布いて小金を貯め込んだジョーンズだが、耐え切れなくなった島民がいよいよ謀反の準備を始めたという情報を聞くに及んで島外への逃亡を企てる。ところが彼は逃げ込んだ森の中で道に迷い、とうの昔に決別したと思っていた過去の幻影——合衆国でジョーンズが殺した男、さらには、黒人の歴史と文化をジョーンズに思い起こさせる奴隷船や呪術師らの亡霊の出現——によって追い詰められてゆく。徐々に正気を失っていくジョーンズであったが、そんな彼にとどめを刺すかのように、不意に銀の弾丸が撃ち込まれる。島の黒人たちがジョーンズを殺すために、彼がでっち上げた神話に基づいて銀の弾丸を鑄造していたのだ。こうしてジョーンズは射殺され、原住民たちにその亡骸が運び去られるところで芝居は幕となる。

アメリカを離れ、新天地で粗暴な支配者となり殺される黒人ジョーンズが主人公として描かれるという点は、初演当時から現代に至るまで議論の対象となってきた。オニールを批判する者たちは少なくはなく、例えば、オニールによるジョーンズの描写は、黒人に押し付けられた文化的ステレオタイプを再現しているにすぎないという批判⁴や、ジョーンズは白人社会における黒人の周縁性を強調しているだけであるといった解釈⁵が戯曲に対して与えられた。その一方で、ジョーンズに降りかかる悲劇は、黒人という人種的な要因からのみ説明されるものではなく、より普遍的な人間の悲劇として解釈し得るという論考⁶もあるため、オニールの *EJ* において認識される黒人の周縁性や他者性が、ジョーンズの悲劇的な死の結末にどの程度影響しているのかという点において、その評価が決して一定してはいないことが伺える。⁷

こうした物語の内容や人物描写とは別に、*EJ* は、オニールが試行した演出上の実験性においても重要視されている。オニールは、逃亡中の森で追い詰められ、幻想に恐怖するブルーガス・ジョーンズの内面を、抽象的な舞台美術や音響効果によって舞台上に表出させることを試みた。ジョーンズの味わう恐怖は、言葉によって説明される代わりに、暗い森で彼に迫り来る得体の知れない小さな影の動き、幻聴的で狂気を含んだ声の響き、そしてジョーンズを追う原住民が鳴らす太鼓の音などに象徴されてゆく。

EJ に見られる非写実的な表現や幻視的な意識の描写は、ドイツで始まった芸術運動である表現主義の影響によるものであるとの指摘がされている。ただし、ロナルド・ウェインスコット (Ronald H. Wainscott) は、*EJ* は純然な表現主義的作品ではなく「半表現主義 (semi-expressionistic drama)」と見なされるべきである⁸と論じているし、またティモ・ティウサネン (Timo Tiusanen) は、ブルーガス・ジョーンズという個の人間の心理状態が劇化されている点で、*EJ* は「モノドラマ (monodrama)」に分類される⁹などとしているため、*EJ* を、単純にドイツ表現主義の模倣であると断じることはできないだろう。オニール自身、*EJ* (及びそれに続く『毛猿』、*The Hairy Ape*, 1922年初演) におけるヨーロッパの表現主義の影響についてはできるだけ否定しようとしている。¹⁰

ジョーンズが迷い込んだ森の中でひときわ異彩を放つ影や声、抽象的イメージには、先行するドイツ表現主義の影響がたしかにみとめられるにしても、オニールはそうした美的枠組みの中に、合衆国における黒人労働者の姿や奴隷制の歴史といった題材をはめ込むことで、ヨーロッパの表現主義の単なる模倣とは一線を画するアメリカ産の作品へと *EJ* を昇華させようと試みていたと考えられる。オニールにとって *EJ* は、ヨーロッパ演劇の先駆者の表現主義という手法に倣いつつ、独自の先鋭さをアメリカの観客に向けて問い、アメリカの劇作家として認められるための芸術的な実験として重要性を持っていたのである。

3. ウースター・グループの『皇帝ジョーンズ』

1993年のWG版 *EJ* では、オニールの原作戯曲がほぼそのまま台本として用いられており、主たる改訂は、配役を始めとする演出面に関わるものであった。WGは、リチャード・シェクナー (Richard Schechner) の主宰する「パフォーマンス・グループ (The Performance Group)」のアシスタント・ディレクターを務めていたルコンプトがシェクナーのグループから独立する形で1975年に結成された。マーヴィン・カールソン (Marvin Carlson) は、WGの演劇様式を、「ポストモダンの再利用 (postmodern recycling)」と表現している。¹¹ その言葉が示唆するとおり、WGの作品の特徴は、過去の古典的な演劇作品 (ときには文学作品) の大胆な解体と再構成という手法にある。WGの過去の作品一覧には、オニール

ルに加えてアーサー・ミラー (Arthur Miller)、ソーントン・ワイルダー (Thornton Wilder)、ガートルード・スタイン (Gertrude Stein) といったアメリカの劇作家から、ウィリアム・シェイクスピア (William Shakespeare)、アントン・チェーホフ (Anton Chekhov)、ジャン・ラシーヌ (Jean Racine) といった世界的劇作家の名前と作品が見られる。WG はこれらの作家による古典的演劇作品を独自に解釈し、独白や歌、ダンス、寸劇といった複数の表現媒体を用いて上演してみせる。さらに、ミニストレルや大衆映画、能や歌舞伎といった高級・低級の別を問わないさまざまな芸術ジャンルが混ぜこぜにされ、原本である古典作品そのものは、断片的なモチーフとして形を残すにとどまる。また、マイクやエフェクター、録画映像や照明技術などのマルチメディアを多用する点も WG の特色である。ルコンプトが、制作の最初に行うことについて、“I circle around ideas, rotate the viewpoint” と言っている¹² ように、グループの創造過程は、対象を新たな角度から見直すことから始まる。その作業は原則としてコラボレーションによって行われ、ルコンプトを中心に、俳優、脚本家、舞台美術家、音楽家、技術者らが、幾度となく繰り返されるリハーサルとワークショップを通してそれぞれの仕事を持ち寄り、吟味し、選択し、並び替え、組み合わせて新たな作品に練り直していく。93年に制作された *EJ* も、カールソンのいうポストモダンの再利用の例にもれず、オニールの戯曲をテキストとし、そこに能楽、ミニストレル・ショー、ビデオ・インスタレーションなどのさまざまなジャンルとメディアが組み込まれ、*The Emperor Jones* として、しかし全く新しい形で上演されたものである。

このようにして制作された WG 版の *EJ* には、日本の能楽からヒントを得たとされる美的枠組みが重要な役割を果たしている。そうした美的要素はまず、ジョーンズやスミザーズがそれぞれに着ている赤と黒の面妖な十二単風衣装にわかりやすく表れているのだが、加えて舞台の雰囲気や決定する基本概念もまた、能楽の世界観から借用されている。ルコンプトは、日本の能の主演者シテに割り当てられる超現実的性質（神、霊、精）や、そのシテが伝説を語る夢幻能の様式を解釈し、能楽的世界観の中では、「事実に基づいていない、抽象化された空間 (the space of the theatre not being literal)」¹³ が立ち上がると述べている。WG は、脳世界において実現可能とされる幻想的時空間を用いることにより、*EJ* を、物語としてのみ理解される作品ではなく、感覚的・観念的に受容されるものとして上演しようとしたのだといえるだろう。結果として WG の *EJ* の演劇的時空間は、高度に抽象化されたものとなった。舞台にはこれといった装置がなく、演台の上で、黒塗り・着物・男装のジョーンズがオニール戯曲の台詞を朗々と読み上げる。対するスミザーズはジョーンズと同様着物姿であるが、こちらの顔は日本の芸妓風の白塗りで、見た目のジェンダーは男性でありながら、女性的な動きや喋り方を意識的に強調している。スミザーズは、時おり舞台に上がるほかは、後方に腰掛け、マイクに向かって台詞を話す。その声は音響装置による操作を経て、どこか遠くから聞こえてくる声のように観客席に届けられるため、観客にとっては、目の前にいるはずのスミザーズを、直接言葉を交わすことのできない霊的な存在のように認識させられるような効果を持つ。その他の音響に関して言えば、上演中には絶えず、シンセサイザーによる幻想的で折衷的な音楽が挿入され、原作において重要な役割を果たしているトムの音も、電子化されたドラム音で表現されている。

能の形式の借用や、現代的な音響技術にみられる WG ならではの演出は、一見すると 20 世紀前半に上演されたオニールの原作とは関連が希薄であるようにも思われる。だが、一切の自然主義を排し、抽象化された舞台の時空間の中で、演劇性や虚構性を全面的に強調し、強烈な外観の二人の俳優の存在が、彼らが読み上げる物語を圧倒するほどのインパクトを持って観客の視覚や聴覚にうったえかけるという手法は、オニールが 1920 年代の初頭に、ジョーンズを飲み込む森の中に不気味な影や亡霊を配置しつつ、

台詞の説明では描くことのできない恐怖や焦りを表現しようと試みたときの芸術的な戦略と、その実験的な野心を共有しているといえる。

とはいうものの、言語で書かれた戯曲テキストが、WG版において意味を持っていないわけではけっしてない。EJを改訂するにあたり、WGは、オニールの原作戯曲をほぼそのまま用いるという、WG史上初めての試みを行っている。WGにおいては、古典的演劇作品の戯曲の一部を断片的に用いる手法は常套化していたが、その使い方は、原作テキストの一部のみを、他の様々なテキストとともに断片的に用いるというやり方であった。(オニール作品でいえば、WGは1979年に『夜への長い旅路』(Long Day's Journey into the Night, 1956年初演)を使った『ポイント・ジュディス』(Point Judith)を制作しているが、タイトルからも分かるように、作品はオニールの戯曲の内容とは本質的には関連がなく、使われた戯曲テキストも一部分にすぎない。)しかし、93年のEJ、さらに、95年のWG版『毛猿』では、タイトルも戯曲も、(ほぼ)原作に従うという、いわば原作中心の改作を行っている。このことは、オニールのこの2作品に対して、WGが大きな関心を寄せているということを示唆している。実際、ジョーンズを演じたヴォークは、彼女たちがEJで試みた実験のすべては、オニールの書いたもの(page)の中にすでに存在していると示唆している。¹⁴ WGがリサイクルしたEJは、したがって、オニールの実験精神に倣いつつ、それを現代という舞台で更新してみせた、オニールへのオマージュであるともいえるのである。

4. 『皇帝ジョーンズ』における人種の表象

EJの主人公ブルータス・ジョーンズは、オニールが黒人の主人公を描いたという点だけではなく、その主人公が黒人俳優によって演じられたという点でも歴史的に注目されている。だが、その初演時には、主人公ジョーンズの容姿や言葉遣い、また狡猾さや粗暴さが強調されたいかにもステレオタイプの人物造形のせいで、オニールには、賛否両論、非難と擁護が混在する複雑な反応が寄せられた。戯曲に対するアフリカ系アメリカ人からの反発については、デイビッド・克蘭ズナー(David Kransner)の研究および文献に詳しい。¹⁵ 一方でカルメ・マヌエル(Carme Manuel)が記述しているように、W・E・B・デュボイス(DuBois)をはじめとする知識人階層の黒人たちはEJを高く評価している¹⁶ことから、同戯曲における人種表象に対する評価の分かれ目が、白人対黒人といった単純な様相を呈しているわけではないことがわかる。なぜオニールがジョーンズを黒人にしたのかについて作家の真意を特定することは不可能であるのだが、あえて黒人を主人公としたこの戯曲からは、オニールが黒人の問題に対する政治的な関心を抱いていたであろうことが伺える。EJにおいて、アメリカ合衆国の白人社会における黒人として生きてきた結果、白人の言語や言説を身につけふるまうようになったジョーンズは、異国の孤島で暴君となった後も、実は内面的には白人に支配されている。結局彼は、白人の価値観や文化に囚われた黒人という自己から逃れることができず、その島で命を絶たれる。彼の身に起きるこのような悲劇は、変えることのできない自己に囚われてもがく人間の普遍的悲劇を描いているといえる一方で、白人社会に生きなくてはならない黒人の悲劇であることもまた明らかである。そして、黒人と白人の異人種間恋愛を舞台上で上演することが事実上禁じられていた1920年代という時代(この場合、黒人側の登場人物は、黒塗りメイクの白人によって演じられることが求められてきた)、黒人俳優を主役に登用したことは、バクテルが説明している通り、支配的な社会規範を侵害する¹⁷という政治的挑戦に等しいと解釈することができる。それにも関わらず、この作品が黒人表象に関して非難を免れなかったという事実は、白人

が黒人の人物を描き上演することが、その目的や真意がどのようなものであれ不可避免的に、人種差別主義者のレッテルを貼られるリスクを伴うことを示唆している。

一方、WG版は、ジョーンズを minstrel・ショーのブラックフェイスを想起させる黒塗りメイクで登場させ、過去の文化的なステレオタイプを意識的に参照している。しかし、EJにおけるヴォークのブラックフェイスは、単なる人種的ステレオタイプの再生産としてではなく、ステレオタイプを通して人種を再現することの不可能性を明らかにするよう機能している。第一に、ヴォークの演じるジョーンズにおいて、黒塗りされているのは顔面のみで、首などの肌の露出から、ジョーンズを演じている俳優が黒人ではないことは一目瞭然であり、さらに声からは、ジョーンズが女性によるは異性装であることも明らかである。かつここでジョーンズは、十二単のような衣装を纏った文化的混成物として現れる。ここではヴォーク／ジョーンズは、ある一人の登場人物を一貫して体現しているというよりも、黒人、白人、女性、男性、さらに着物によって示される異国性や他者性といったさまざまな演劇的類型の見本市の様相を呈している。白人なのか黒人なのか、男なのか女なのか、さらにはアメリカ人なのか異邦人なのかすらも特定できない異種混淆としたハイブリッドなジョーンズは、それを構成している型のすべてでありながら、同時にそのいずれでもないような捉え難さのうちに印象付けられる。言い換えれば、この演出においては、ブラックフェイスや着物といった人種やジェンダーの記号を示すための演劇的類型が一挙に集められたことによって、それらの記号が機能しなくなることが逆説的に示されているのである。

WGの舞台で表象される異形の皇帝ジョーンズはたしかに鮮烈なインパクトで、プロダクションの実験性、芸術性を最も決定付ける要素となっている。その中で人種の問題ではある面では、演劇的に構築される文化的記号として提示されてはいるのだが、同時に、社会・文化の中で存続させられている人種ヒエラルキーの問題も取り扱われていることは、EJを評価する上で重要な点である。ジョーンズは、物語上は皇帝であり、WGの演台の上でも中央に位置取っているのだが、彼（彼女）は終始回転椅子に腰掛け、椅子のローラーに依拠して移動しているために、人間でありながら、人形のような印象を同時に与えている。ヴォークが見せる糸操り人形のように不自然に形式化された動きも、その印象をさらに強めている。対して舞台脇のほうにいるスミザーズは、自分の足で動き回っている。彼が時にマイクを操り棒のように使って、椅子に座っているジョーンズの背後に回ってジョーンズを動かすところなどは、実はスミザーズが人形遣いで、ジョーンズは操られている人形に過ぎないのではないかということに気付かされる場面である。ジョーンズ、スミザーズ両者とも、個別に見ると正体不明の異種混淆物な演劇的構築体であるのだが、舞台の上で展開する身体の配置によって、その関係が人形と人形遣いであると明らかになったとき、2人の間には、黒人と白人、女と男という権力差を内包した関係が結ばれる。このとき人種は、ジョーンズ、あるいはスミザーズといった個々の人間において固有に見出されるものではなく、2人が舞台上で交差することで初めて表出する概念となっている。そうだとすれば、WGで用いられたブラックフェイスは、人種的ステレオタイプによって黒人性を記号化する安易な選択ではなく、むしろそうしたタイプや記号が、いかに意味を生成し、機能するようになるのかを実演するための戦略的な使用であったということができよう。

1993年のEJにおけるブラックフェイスの使用は、グループにとってのトラウマ的な記憶を否応なく呼び起こすものである。1981年にWGが制作・上演した『ルート1&9』(Route1&9)は、ワイルダーの1938年の戯曲『わが町』(Our Town, 1938年初演)の戯曲テキストを部分的に用いた作品である。しかし、舞台上で繰り広げられたのは、黒人のエンターテイナー、ピグミート・マーカム (Pigmeat Markham)

のイメージを模した黒塗りの白人の俳優たちによる、ワイルダーの戯曲とは脈絡のないような行為の数々であった。デイヴィッド・セイブラン (David Savran) は、この作品には、白人作家ワイルダーの共同体と国家の捉え方の中に見られる人種差別主義的な考え方¹⁸を批判すべく、象徴的にブラックフェイスを用いるという目的があったと説明している。ベクテルもさらに、明らかに人種差別的なアイコンとしてピグミート・マーカムを用いることで、WGが「観客の、さらには自分たち自身の中に潜んでいる人種差別主義と対決する姿勢」¹⁹を提示しようとしていたとし、『ルート 1&9』におけるブラックフェイスが自己批判的な試みであったことを強調している。しかし、そのようなひねりの効いた社会批判を理解しようとする努力は、当時の観客側、そして多くの批評家においては乏しく、ブラックフェイス＝人種差別主義的な演劇集団として評判を落としたWGは、公的助成金をカットされるという憂き目に遭った。

そのような経験を経て12年の後のEJで再びブラックフェイスを用いた際、WGはそのプログラムに、デュボイスによる“The Negro and Our Stage”という小論を掲載した。この小論はもともとデュボイスが、1923年のプロヴィンスタウン・プレイヤーズ (Provincetown Players) によるEJの再演に寄せたものである。ベクテルが説明しているように、デュボイスの小論の内容は、EJを書いたオニールへの賞賛とともに、EJによって不当に人種差別主義者というレッテルを貼られてきたオニールを擁護する内容であった。²⁰ このデュボイスの文章を引用することで、WGは、オニールに対する人種差別についての批判が、『ルート 1&9』に対する非難と同様、正当性を欠いたものであることを申し立てている。同時にルコンプトらは、自分たちの活動を存続の危機に晒したブラックフェイスという禁じ手を再び用いることで、社会的反応に臆することなく自分たちの信念を貫くという意志の表明を行っているのである。

5. アメリカ演劇の父と子孫

古典テキストを改訂するという手法は、直線的な時間の進行や単一の物語の否定、恣意性や偶然性の称揚、高級芸術・大衆文化を問わぬジャンルの混淆、パロディーやパステイッシュ（既存の作品の模倣や寄せ集め）などとともに、20世紀後半以降の前衛芸術家・演劇人らを中心に醸成されてきたポストモダンの芸術実践のひとつの要素である。カールソンは、このようなポストモダン実践の意義を、「折衷的な、予想外で斬新な異素材の組み合わせが、新しい関係や効果、緊張を生み出す」²¹ ことにあるとしている。EJをはじめ様々な古典作品の改訂・解体を続けるWGもこのようなポストモダンの美学を実践する芸術家の集まりである。そしてWGの主要な創作方法を指す「ポストモダンの再利用」というカールソンの言葉に戻ってみると、WGの行う「再利用」とは、単に過去のものを利用するのではなく、過去ものを現代に置き直すことで、過去の状況に新たな光を当て、過去に問題になっていたこと——EJにおいては、新たな芸術表現や、人種の演劇的表象といった問題——を現代の問題として引き継ぎ、議論を更新していく批評的な改訂行為であるということがわかる。WGは、父オニールの遺した過去の素材に積極的に依拠し、それが自分たちの創造の源であることを公にしているが、それは決して、創造性を放棄することではなく、リサイクルを通じてオニールとその作品を呼び出し、再評価・再構成を行い、彼の創作精神と創作物が現代においてもなお意味を持つように更新する創造的な手続きである。そうした批評的な創作行為としてのリサイクルを行うことで、WGは、父の遺産を譲り受けるだけではなく、子孫から父へ新たな価値を渡すという、ポストモダンの時代における新たな創造性の在り方を示しているのであると言える。

むろんオニールは、WGにとってのみならず、アメリカ演劇界全体の父として知られている。しかし

オニールがアメリカ演劇の父として認められてゆく過程には、オニール自身の「父なるもの」との葛藤があった。それはまず、彼自身の父親で大衆演劇の人気役者であったジェイムズ・オニールであり、また、アメリカ演劇が、アメリカ文化の中で独自の発展を遂げる以前に模範としていたヨーロッパ演劇の伝統でもあった。大衆演劇もヨーロッパ演劇も、オニールの劇作家としての出発点を形成しているものであるが、同時に彼が、単なる娯楽にすぎない大衆演劇とは差異化された芸術性を兼ね備えたアメリカ独自の作家となるためには、そのどちらからも脱却し、息子から父へと成長する必要があった。実際にオニールは知人に宛てた書簡の中で、アメリカはそろそろ保護者たるヨーロッパに頼ることをやめる時期だ、という表現を使って、アメリカの文化的独立の必要性を語っている。²² *EJ*でオニールが試みた革新的な演出や、アメリカ的テーマの採用は、彼にとっては、過去の遺産と決別し、芸術性とアメリカ独自の視点を兼ね備えたアメリカ演劇の父として、20世紀のブロードウェイに登場するためのステップであったと思われる。

このようにオニールにとって過去との決別が、作家としての称号の獲得を意味していたとすると、WGにとっての劇作は、過去と出会い、過去と融合することで新たな作品を創造するという対照的なプロセスを描いている。その意味で、WGは、*EJ*の改訂を通して、アメリカ演劇の父オニールの誕生というアメリカ演劇史のひとつの物語をも参照し、過去との決別という作家の行為を、過去との出会いという創作の方法に書き直し、現代における創作の持つ新たな意味と意義として提示しているのである。

6. おわりに

ポストモダン的な芸術のひとつの姿勢を示すものとして、内野儀は、「オリジナリティの神話の終焉、さらにはいうなら、芸術諸形式の形式としての純粹性を求めるモダニスト／モダニズム神話の終焉」、「あるのは過去の遺物ばかりであり、アーティストにできるのはただ単に、それらの遺物のインターテクスチュアルな順列組み合わせだけだ、という断念」²³を受け入れることであると言っている。しかし、その意味を、WGの創作活動に照らし合わせてみると、「過去の遺物」はそれでもなお、どのような文脈と組み合わせるかによって、それ自体の存在意義を新たにし、延いては文化史、演劇史を見直すための批評的な機会を創出する。

WGの*EJ*には、オニールの原作戯曲だけではなく、演出上の実験的精神、文化規範において広く許容される表現コードを破る大胆さ（オニールにおいては黒人俳優の登用、WGにおいてはブラックフェイスの採用）、社会的批判に応答する姿勢など、上演にまつわる様々な状況が引用・参照されている。その上でWGの*EJ*は、オニールについての有形無形のテキストをさまざまなレベルで検証しながら、オニールの美学的実験性や人種表象の問題を新たに問い、1920年代のオニールの戯曲が現代社会においていままもなお探求に耐えうる多くの問題を提示するテキストであることを明らかにしている。このとき「過去の遺物」はいまでもなお、新たな現代演劇を育む豊かな土壌であるといえる。WGが*EJ*を通して見せる「過去の遺物」のリサイクルこそ、現代と過去、父と子孫との間に橋を架け、演劇史、演劇的表象と政治の問題、創造の意義といった、今日における芸術の在り方に関わる議論を活性化させる新たな視点を模索するための、現代的な創造行為である。

註

本論文は、日本アメリカ演劇学会第3回全国大会（2013年9月28日於ザ・ホテルベルグランデ〈東京・

両国))における口頭発表に加筆修正したものである。発表に際して指導をしてくださった戸谷陽子先生(お茶の水女子大学)をはじめ、貴重なご意見を下さった審査員・編集委員の皆様には感謝申し上げたい。

- 1 WGは2009年に、ヴォーク主演でシカゴ公演を行っている。なお、本論文は、このシカゴ公演を収録したDVDの映像を、上演テキストとして参考としている。
- 2 Bechtel, 157.
- 3 Norman, 89.
- 4 Pfister, 195.
- 5 Manheim, 149.
- 6 ジョン・ギャスナー (John Gassner) や、エドワード・ショーネシー (Edward L. Shaughnessy) はオニールのこの戯曲について、過去や祖国を捨て、新天地で新たな自己の獲得を試みるも失敗するジョーンズの物語は、過去や歴史から逃れることのできない人間の絶望を普遍的なスケールで描き得るとしている。
- 7 著者によるオニールの原作戯曲の考察については、「ブルータス・ジョーンズの死と『銀の弾丸』——黒人の魔法に溶ける貨幣・労働・自己」(『アメリカ演劇』26号、2015年、日本アメリカ演劇学会、p85-97)にて発表されている。
- 8 Wainscott, 108.
- 9 Tiusanen, 101
- 10 オニールは、自らの2つの戯曲と表現主義の関係について次のように述べている。
The first Expressionistic play that I ever saw ... was Kaiser's *From Morn to Midnight*, produced in New York in 1922, after I'd written both *The Emperor Jones* and *The Hairy Ape*. I had read *From Morn to Midnight* before *The Hairy Ape* was written, but not before the idea for it was planned. The point is that *The Hairy Ape* is a direct descendant of *Jones*, written long before I had ever heard of Expressionism, and its form needs no explanation but this. As a matter of fact, I did not think much of *Morn to Midnight*, and still don't. It is too easy. It would not have influenced me. (qtd. in Leech, 35)
- 11 Marvin Carlson, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, "Ghostly Tapestries: Postmodern Recycling" 参照。
- 12 Champagne, 19.
- 13 Valk, 4.
- 14 So that's how it began, and it was all there on page for us, really likes notes of music. Certainly, it was during O'Neill's expressionist period. So it was pretty much how we did the play. (Valk, 4)
- 15 David Kranser, "Whose Role Is It Anyway? Charles Gilpin and the Harlem Renaissance."
- 16 Manuel, 68-9.
- 17 Bechtel, 158.
- 18 Savran, 2004, 67.
- 19 Bechtel, 165.
- 20 Yet, in the W. E. B DuBois essay included in the Wooster Group and Provincetown programs, O'Neill is lauded not only for writing about African Americans, but for the truthfulness of his representations. DuBois even explicitly laments that O'Neill's motives and aims will receive "almost universal misinterpretation." [...] We can easily understand why DuBois would speak out against what he considered an unjust characterization of a contemporary colleague (with perhaps, other

political motives in mind as well). (qtd. in Bechtel, 162)

21 Carlson, 168.

22 I have a very deep feeling nowadays—in fact, even since my years in France—that this is the destined time for America to fall back upon itself in a cultural sense, to cease running to Mama & Papa Europe whenever it feels spiritually wounded by its own crudity, to realize appreciatively and with pride that the adolescent attitude has become a pose, that it is adult if it will only examine itself. We laid so much emphasis in the past few decades on what we lack, that we became entirely blind to what, under the sordid surface, we were daily gaining, as well as the worth of the scorned traditional past in American History. (Bogard and Bryer, 410-11)

23 内野、233。

文献リスト

- Bechtel, Roger. "Brutus Jones'n the Hood: The Wooster Group, the Provincetown Players, and *The Emperor Jones*." *The Wooster Group and Its Traditions*. Ed. Johan Callens. Bruxelles: P.I.E.-Peter Lang, 2004. 157-166. Print.
- Bogard, Travis and Jackson R. Bryer, eds. *Selected Letters of Eugene O'Neill*. New York: Limelight Editions, 1988. Print.
- Carlson, Marvin. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: Michigan UP, 2003. Print.
- Champagne, Lenora. "Always Starting New: Elizabeth LeCompte," *The Drama Review* 25.3 (1981): 19-28. Print.
- Gassner, John. "The Nature of O'Neill's Achievement: A Summary and Appraisal." *O'Neill: A Collection of Critical Essays*. Ed. John Gassner. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1964. 165-171. Print.
- Leech, Clifford. *Eugene O'Neill*. London: Oliver and Boyd; New York: Grove Press, 1963. Print.
- Kranser, David. "Whose Role Is It Anyway? Charles Gilpin and the Harlem Renaissance." *African American Review* 29.3 (1995): 483-496. Print.
- Manheim, Michael. *Eugene O'Neill's New Language of Kinship*. Syracuse, New York Syracuse UP, 1982. Print.
- Manuel, Carme. "A Ghost in the Expressionist Jungle of O'Neill's *The Emperor Jones*." *African American Review* 39.1-2 (2005): 67-85. Print.
- Norman, Lance. "Performing the Postmodern Moment in Eugene O'Neill's *The Emperor Jones*." *Drama and the Postmodern: Assessing the Limits of Metatheatre*. Ed. Daniel K. Jernigan. New York: Cambria Press, 2008. 85-107. Print.
- O'Neill, Eugene. *The Emperor Jones*. 1920. *Eugene O'Neill: Complete Plays 1913-1920*. New York: The Library of America, 1988. 1029-1061. Print.
- Pfister, Joel. *Staging Depth: Eugene O'Neill and the Politics of Psychological Discourse*. Chapel Hill: North Carolina UP, 1995. Print.
- Savran, David. "Obeying the Rules." *The Wooster Group and Its Traditions*. Ed. Johan Callens. Bruxelles: P.I.E.- Peter Lang, 2004. 63-69. Print.
- Shaughnessy, Edward L. "O'Neill's African and Irish-Americans: Stereotypes or "Faithful Realism?" *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*. Ed. Michael Manheim. Cambridge: Cambridge UP, 1998. 148-163. Print.
- Tiusanen, Timo. *O'Neill's Scenic Images*. New Jersey: Princeton UP, 1969. Print.
- Valk, Kate. Interview by Tom Sellar. *Kate Valk Interview*. The Pew Center for Arts and Heritage. n.d. Web.
- Wainscott, Ronald H. *The Emergence of the Modern American Theater 1914-1929*. New Haven: Yale UP, 1997. Print.
- 内野儀 『メロドラマからパフォーマンスへ』 東京、東京大学出版会、2001. Print.