

スーザン・グラスペルの戯曲におけるクセノス、 或いは「内なるよそ者」たち (1)

チェイス(鬼塚) 洋子

Synopsis: This paper studies the poetics of Dionysus which appears among Susan Glaspell's early plays, focusing on the issue of "xenos." "Xenos" is a Greek term which characterizes Dionysus, referring to alienation or boundary crossing within specific communities, and causing ambiguity of identities.

In *The People*, characters leave their accustomed life styles, crossing boundaries, and renew their spirit. The expressionistic play celebrates the resurrection of Dionysian creativity. *Close the Book* satirizes the prestigious families whose past records reveal that their ancestors were not always very glorious nor righteous, dissolving the boundaries between insiders and outsiders of the established society.

These comic plays reflect Bakhtin's "carnival" spirit which shares the essentially subversive Dionysian creativity.

はじめに：クセノスについて

演劇の神としてのディオニュソスの特徴のうち最も顕著なものは、この神が常に「他所」から出現し、往々にして他者を装いながら信心を強要する、まさに俳優の資質である。しかしこの神の他者性は全くの異言語、異文化の異質性ではなく、「クセノス」という、マルセル・ドゥティエンヌによれば「同じ血、同じ言語、共通の聖域といけにえを有する人間全体によって理想的に構成されたギリシャ世界に属するもの」でありながら「異様なところと、よそ者のなところがある」、内なるよそ者なのである。「クセノス」はいけにえの次元で、集会の次元で、裁判の次元で「即ち、共同体の知と秩序の体制が問題になる次元で生じる「二つの都市をへだてている距離によって生じる」国内の異人であり、決して「ディオニュソスが蛮族の神として扱われることはない」のである(11-17)。ディオニュソスの面は、「一つの謎、解説すべき一つの肖像、身分を明らかにすべき未知の神を提起する」ものである(16)。

このディオニュソスの特性を現代文明社会に反映させると、日常、強いられた役割を演じたり、仮面をつけている市民たちがその「内在する神」或いは、真の人間性の顕現を認知し、真のアイデンティティと対峙する時、彼等は共同体の既製のロゴスやジェンダーから解放され、自己との分裂のない、調和のとれた、自発的なダンスへの一步を踏み出すことができるのである。

George Cram Cook (通称 Jig Cook) が妻スーザン・グラスペルやその他の仲間と共に Provincetown Players を発足させた頃掲げていた指標は、創造的活動を通してディオニュソス崇拜的集団陶酔を体験し、バラバラで相互に疎外しあう断片と化した現代人の魂に調和を取り戻させようとするものであった。Robert Karoly Sarlos は、こういう共通の願望の下に多才な人間が集まれば、“They will not then labor in isolation, but unite in the creative ecstasy . . . Their dreams and intoxication will mingle in the harmonious union of the Dionysian and the Apollonian. And the healing creative ferment will spread . . .” (36) と、創造活動における陶酔と調和と癒しとを結びつけている (51)。しかしこの“ecstasy”については組織自体の解体によるものではなく、組織構造内における解放、つまり「内なる他者」の体験によるものであることを追加して説明している。

. . . it should not seem shocking that Dionysos' gift, release, is obtained through suffering in the theatre . . . Nor did Dionysian ecstasy aim to abolish the structure from which it offered release : it was accepted as temporary suspension that enabled man and community to continue living within the structure. (59)

Barbara Ehrenreich は古代から現代に到るまでの自発的舞踏集団の歴史を研究し、“I am, therefore I need to dance.” (*International Herald Tribune*, June 5, 2007) と表明したストリート・ダンスの研究家であるが、古代ギリシャの *mystery cult* の信徒たちが秘儀について残した、「自分自身であるが、まるで別人になったようだ」という感想をその著書の中で引用して

いる。“I came out of the mystery hall feeling like a stranger to myself” (47). そしてこのような内なるよそ者、「クセノス」との出会いこそが人々をエクスタシーへ導くのである。“In fact, it is to this kind of experience that we owe the very word *ecstasy*, derived from Greek words meaning ‘to stand outside of oneself’” (47).

スーザン・グラスペルと「クセノス」意識

スーザン・グラスペルは夫の Jig Cook と共にディオニュソス精神を復活させる非商業演劇を創造しようと Provincetown Players を発足させ、戯曲を書き、俳優として作品の上演にも加わった。このことは既に米国演劇史においては万人周知のことであるが、グラスペルはこの「内なるよそ者」ディオニュソスの精神を Cook に会う以前から意識していたと考えられる。それは未発表の作品のタイトルなどからも伺うことができる¹、又、Linda Ben-zvi はグラスペルが 1896 年から 1897 年にかけてアイオワ州 Davenport で編集・執筆していた *Weekly Outlook* の社交界コラム “Social Life” に書いた記事を “The Political as Personal” で分析しているが、著者としてのグラスペルの心情は明らかに自由へ繋がる道としての alienation と「他者」へと傾いていた、と評している。“Her empathy clearly goes to those who are ‘outside,’ a word she continually uses in her writing to signify both alienation from society and freedom from the restrictions it imposes” (280).

近代人の精神内部における “alienation” という概念は T. S. エリオット等によって引き起こされたモダニズム旋風の主題であったし、alienation/freedom という構図からの人間性解放を考えるならば、グラスペルが Drake University で学んだニーチェの哲学思想にもあり、更に、女性の視点を取り入れた神話学者 Jane Harrison の影響でもあったと考えられる²。それはグラスペルが Cook の没後、個人的にも固執したテーマであり、Mary E. Papke も “it is this pragmatic experience of experiencing anew the human con-

nection of the other to one's self that is presented repeatedly in the stories of Glaspell's character.” (82) と宣言するように、このグラスペルの「クセノス」を考察することはグラスペル理解における鍵を握る事であると言える。

Barbara Ozieblo と Ben-Zvi それぞれによるグラスペル伝記をひもとけば、グラスペルの「他者」的スタンスはほぼグラスペル家の経済的事情から発するものと解説されている。父親 Elmer の代からの “descent into poverty” と “New England Puritan ancestors” が主因で、グラスペルは従妹たちや裕福な社会を “other life” として “an outsider” として眺めるようになった。Ozieblo は、そのような視点から *Weekly Outlook* に記事を書いていたグラスペルを “the alien observer” と呼んでいる (11-22)。

Ben-zvi は, “Even at this young age, Glaspell was aware that class differences may prove formidable obstacles to reaching out to other people, something she knew personally because of her family's social position in Davenport, outside the elite circles” (279). とグラスペルが少女の頃から自分を「他者」として眺めていたことを指摘するが、このような経済的階級差から発生する「他者」であることを自覚することに正負両義性を見つけている。社交界から除け者になることはそういう偏狭な世界からの解放をも意味するからである。

She particularly denounces the snobbery that causes the working girl to be excluded by 'high society' . . . Her empathy goes to those who are “outside,” a word she continually uses in her writing to signify both alienation from society and freedom from the restriction it imposes. (Susan Glaspell 32)

グラスペルは中世部からニューヨークへ移動し夫の Jig Cook と演劇活動を開始したのであるが、Heterodoxy という新進気鋭の女性たちの会合に入りし始めた。それは 1912 年に Marie Jenney Howe が創設した “a

short-lived women's discussion group” (102-3) で Charlotte Perkins Gilman や Carrie Chapman Catt を始めとする名だたるフェミニストたちも出入りしていた。この *Heterodoxy* についての書に当時自立した人間として生きんとした女性たちが抱いた疎外感についての “confession” が引用されている。

For several years now I have felt myself alien to this world, and alien not because of race and color, but alien because of changing economic conditions . . . I hang in a void midway between two spheres – the man's sphere and the woman's sphere . . . The duties and pleasures of the average woman bore and irritate. The duties and pleasures of the average man interest and allure . . . I soon found that it was a feeling which I shared with the majority of my kind. (Gillmore 56)

このどちらにも属さない “alien” なる苦渋の叫びは 19 世紀末から第一次世界大戦の頃まで中流階級の知的アメリカ人女性の間にあった “common complaint” (Schwarz 56) であった。が、言い換えれば alien であると自覚することこそが本来の人間性に目覚めた、解放された人間たちの実感だったのだと言える。とすれば他者として苦悩する者、或いは自己に挑戦する者こそ、新しい時代を導く先達であり、ディオニュソス的であるといえる³。

グラスペルは、このような新しい自我に目覚めて従来の社会的枠組みにはめられていた過去の自分と決別し「クセノス化」した女性たちを主人公として小説や戯曲を書いている。本論では Provincetown Players のために書いた戯曲中、特に喜劇的要素のある一幕劇 *The People* と *Close the Book* を考察する。

The People

The People は自己を束縛する日常世界から離脱し他所へ移動することで自己の内的な何かが動き、ひたすら「死にいたる旅路」であった人生を「真実に到る人生」に変質できるという、精神の再生を劇化した、まさにディオニュソス賛歌ともいえる劇である。

舞台は *The People* という革新派の新聞社であるが、今や財政難で閉刊寸前の危機的状況にある。そこへ編集長の Edward Wills が書いた記事に「心を動かされて」三人の客が別々の都市から訪れて来る。その記事はまるで Pied Piper のように魔法の世界へ行こう、と人々に呼びかけるものである。“Move! Move from the things that hold you. If you move, others will move. Come! Now. Before the sun goes down” (38). その言葉につき動かされて来た「クセノス」たちが、Idaho からはるばるやってきた女性 The Woman と Georgia から来た The Boy, そして Cape から来た The Man である。The Boy はダンス・パーティを、The Man は“chance to go in on an oyster bed”を諦めてやってきた。少年は人生から“something different and bigger”を望み、The Man は自分が“I’m nothing but an oyster myself”つまり牡蠣の殻に閉じ込められて生きているようであると感じ“I’ll come to life.”そう決意してやって来たのである。The Woman はというと、裁縫をして細々と生計を立てながら「自分の墓石も買えない程貧しかった」と人に後ろ指を差されないよう、常に“Well, at least I’ll have a stone to mark my grave.”という脅迫観念に憑かれて tombstone のために生きてきたのであった。しかし Ed Wills の記事は泉のように彼女の心に流れ込み、死の標である墓石は死滅し(“they made me know that my tombstone was as dead as tombstone”), そして岩から流れ出てくる水のように、開かれた人生からこぼれてくるのが「真理」であると覚る。故郷の垣根で囲われた風景から解脱し、真に生きることを決意してやって来たのである。三人を代表して The Woman は断言する。

Well, three of us are here. From the South and the East and the West we've come because you made us want something we didn't have, made us want it so much we had to move the way we thought was toward it-before the sun goes down. (39)

しかしこの、読者の心を動かした刺激的な記事の著者 Edward Wills は皮肉なことに “have the brain to say those things, but not the spirit to believe them” と見抜かれてしまうように、ロゴスの信奉者であり、プラトンの「形」を信ずるアポロ的な詩人である。つまり、実行力に欠けているのであるが、女性はその中で無機的な岩石からほとぼしる有機的な水のような命を Ed の魂に吹き込み、最後には真理のための新聞続行を決意させる。“The truth that opens from our lives as water opens from the rocks” という女性の言葉を皆が信じて劇の幕が下ろされる。

このようにこのアイダホからやって来た女性は最初はアポロ的神の言葉の信女であったが、最後には彼女自身が他人を再生させるディオニュソスの精神そのものとなり顔を輝かせ、アポロ的であった Ed がその信者となり又、自己の言葉を信ずる者となる。他所から来た者がディオニュソス神の創造性を実現できるのである。これがグラスペルのディオニュソスの詩学の基本的パターンであるといえる。

この劇はこのようにアポロ対ディオニュソスの力学を扱った表現主義として演出すれば詩的で力に満ちた舞台ができるはずであるが、多くの批評家は劇のシーンが社会主義的新闻社となっているためか、social realism の失敗作と片付けてしまった。Yvonne Shafer が指摘しているように台詞を適切に読めば “they do not sound like realistic dialogue, but have a stylized, staccato rhythm” という具合にドイツ表現主義の影響がみられるのであり、米国演劇史上表現主義を最初に導入した作品なのである (42)。このようにグラスペルは衆人を導く演劇の神の才を持ち、活かしていたのである。

Close the Book

この劇の **Book** とは家系の秘密を記した書のことである。ある大学創設者の家系やその取巻きの上流社交界の家系図を調べると、アメリカ先住民にウイスキーや銃を売り渡した者、隣家に火を放った者、等といった「破戒者」あるいはディオニュソスの境界線逸脱をした先祖がいることが記されている。それを隠そうとする体制側と、見つけて喜ぶ反体制側の劇的やり取りが、**Jhansi** という、自称「ジプシーの子」であり、又「よそ者」であることを自慢する「クセノス」⁴によって生き活きと進められる。

喜劇のプロタゴニストとして活躍する **Jhansi** はグラスバルのフェミニスト史観、文明観を代表する全く新しい女であり、その「クセノス」ぶりを誇る「無法者」的発言が父系社会の築いてきた文明批判となっている。そして最後に女性でありながら男性中心社会体制側の代表者として納まっている祖母が慌てて「その書を閉じなさい。」と命令する時、この喜劇は文明社会への内的風刺となってまとまっているのである。

まず **Jhansi** は人間性は文明社会によって抑圧され、四方の壁に囲われて動きをとれない、と批判する。“**These walls stifle me. You come of people who have been walled in all their lives**” (47). しかし自分はジプシーなのだから決して体制に囚われたことのない先祖の存在を血統の中に感じるのだと恋人 **Peyton Root** に宣言する。**Peyton** は大学で英文学を教える講師であるがその大学の創立者の子孫でもある。が、**Jhansi** の学生運動に加担し、大学理事会の言論弾圧を批判している。このラディカルなカップルを「結婚」という制度で家族に迎え入れることになる **Root** 家の家族たちは被差別人種である「ジプシー」受け入れを絶対的に拒否し、**Jhansi** は実は州議会議員 **State Senator Byrd** の従妹 **Aggie** の子であることが判明した、という設定をする。**Aggie** は **Baptist** 教会の日曜学校で教えていた「正統的クリスチャン」であったとし、**Jhansi** は由緒正しい **Byrd** 家に繋がっているのだから “**Dear Child, you are as respectable as we are.**” と突然の **identity**

を押し付けるのである。Jhansi という名も Aggie が支援していたキリスト教会の布教活動が行われていたインドの村名から取られたものだと、強引に保守的キリスト教派のレッテルをも貼ってしまう。自分を文明に汚染されていない“outlaw”であり自由な“wanderer”であると喜びと自信を持って生きてきた Jhansi は、Peyton に婚約を解消するか、あるいは共にこの“respectability”を吹聴する家族を捨て去るか、二者択一の選択を迫る。“Peyton, respectability threatens to wall us in and stifles me. Are you ready to walk from this house with me tonight, entering upon a free union . . . ?” (61) ここでグラスペルは、自由への旅立ちをする決断を迫るのが若い女子大生で、従順に“Why-certainly.”と応じるのが男性で大学教員の Peyton という、20 世紀初期の女性作家にとっては非現実的喜劇的状况を創造した。悲劇では有りそうにないことであったが、この時点からグラスペルの風刺は鋭くなり、“respectability”を誇っていた家族の先祖に様々な意味での違法行為を犯しながら生き延びてきた者たちが少なからずあることを暴露していく。そして outsiders と insiders の境界は溶解する。

最後にグラスペルはこの短い喜劇でアメリカ合衆国誕生の歴史自体をも風刺するという離れ業を見せる。先住民にウイスキーや武器を売って一儲けしたと記されているのは劇中の大学の創設者の父親という設定になっている。今日でも保守派のアメリカ人が嫌悪する所謂、非愛国主義的行為である。しかし先住民の地を奪ったこと自体が罪であることを正面から見れば、先住民に武器を売る行為の方が倫理にかなうと言えるし、或いは平等な商的行動である、とも言える。しかし、略奪が正当化され、植民地での越境の歴史は隠蔽され、“respectability”や愛国心を自分の特権のようにかざし、若者の言論の自由をも弾圧するような体制をグラスペルは攻撃する。

Jhansi はグラスペルを代弁し、ディオニュソスの原理を踊り続ける信女の末裔というか、或いはディオニュソス自身が 20 世紀アメリカの演劇界に女装して輪廻転生した姿であるとも言える。アイデンティティを明らかにすべき未知の神としてクセノス、或いは、内なる他者として現れ、抑圧者の虚偽を暴き、自分への信心を迫るのであるから。

ま と め

Julia Kristeva は現代人がその潜在意識に内在する他者、クセノスと遭遇することを“uncanny strangeness”と呼ぶ。何故なら、我々の他者は、Freud が人間の内面で抑圧され“depersonalization”されたと見たものであり、“infantile desires and fears of the other – the other of death, the other of woman, the other of uncontrollable drive” (191) などであり、又、我々が戦って克つか逃亡すべき“unconscious”なのであるから。しかしクリステヴァはこのクセノスを受け入れ、“The foreigner is within me, hence we are all foreigners. If I am a foreigner, there are no foreigners” (192) という認識を持てば究極の他者との共生、“the ultimate condition of our being with others” (192) が可能になると、どちらかと言えば受動的でやむを得ない姿勢で他者との和解を論じている。“Confronting the foreigner whom I reject and with whom at the same time I identify, I lose my boundaries . . .” (187). ここには悲劇的悲壮感さえ漂うと言える。

一方、グラスペルの初期一幕劇の「他者」たちは能動的に自分の内的変化、違いを表現する。*The People* の主人公である *The Woman* は大勢の人間の生き方である死と墓石を意識した人生を捨てて冒険の旅へ出立する。そしてその行動の原動力になった詩人と会い、逆にその詩人に創造性と勇気を吹き込む。が、その後の結論は無い。“Let life become what it may become! – so beautiful that everything that is back of us is worth everything it cost.” (43) と、創造の過程を讃える喜びがあり、再生の宣言、“Nobody really needs a tombstone!” が観客に伝えられる。つまり、死というフロイト的他者を「結論」として背負ってはいは「死を生きる」のみである。ディオニュソスの生き方では、死に到る過程はあくまでも生であり、生においては生あるのみ、という陶酔がなければならない。十全な生が無ければ十全な死もないのである。

Helene Keyssar はそのような生の過程が舞台上で起こる時、焦点は他者発

見にあるのではなく、他者になり演じる過程にあると強調する。“... it is becoming other, not finding oneself, that is the crux of the drama: the performance of transformation of persons, not the revelation of a core identity, focuses the drama” (119). 俳優は観客のためにこの過程を再生 (represent) し、演じる度に劇作家、俳優、観客の間に初の、又一回きりのインターアクションが起こり、それを通して新たな意味を創造する。この “continuous recreation of meaning, what Bakhtin calls the heteroglossia of communication” が演劇の基本条件、現象である (the basic condition and phenomenon of theatre) と演劇における “dialogism” を強調する (110)。

Close the Book のうら若い恋する乙女は自発的に自分を「拾われたジブシーの子」である、という社会的他者宣言をする。このような他者性は Bakhtin のカーニヴァル的な創造性を表すものであると言える。Robert Stam の解説によれば、カーニヴァルは単なるお祭り騒ぎというよりは、下層の人間が下から社会秩序をシンボリックに転覆させたいと願っての反動的文化であり、“ecstatic collectivity, the joyful affirmation of change, a dress rehearsal for utopia” (135) といった、集団的ユートピア演出なのである。

Bakhtin は演劇に対しては monologic であると考え抵抗を示したが、Keyssar は Bakhtin 自身の核概念である “dialogism, polyphony, heteroglossia, carnivalisation, hybridization” は演劇に当てはまるのみならず、演劇の基本的属性であると論じる (110)。そして黒人やフェミニズム演劇に “conscientious assertions of polyphony, of refusal to finalise or assert dominant ideologies, of resistances to patriarchal authority and to a unified field of vision” が見出されることを賞賛している (121)。グラスペルの喜劇は単一なロゴスが他を制覇するというよりも、単一性からの解放を祝す劇であり、Keyssar の賞賛に価するものである。

上演されて命を吹き込まれる劇は、上演されてこそその社会の “process of transforming itself” に生かされる。グラスペルの喜劇が 21 世紀に再演の日の目をみることができ、社会とのインターアクションを引き起こすのがひたすら願われる。何故ならば、その知的カーニヴァル性を理解し楽しむこ

とのできる観客が1世紀前よりも増え、このような劇を待っているかもしれないから。

Notes

¹ ニューヨーク図書館所蔵のグラスベル初期未発表短編小説のタイトル中に“Alien”や“Bastards I have Known”等といったディオニュソスの特性を表す言葉が使われているものがある。See The New York Public Library, Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature.

² グラスベル作品におけるニーチェの影響については Martha C. Carpentier 著“Apollonian Form and Dionysian Excess in Susan Glaspell’s Drama and Fiction”, Jane E. Harrison の影響については Carpentier 著 *The Major Novels of Susan Glaspell* が詳説。

³ Caroline Violet Fletcher は、グラスベルは“hovered outside feminist groups”と言明し、Heterodoxy 等のフェミニスト・グループからも常に距離を保つ、徹底した“alien”であったと主張する。See “Rules of the Institution and Sisterhood” for detail.

⁴ 「ジプシー」は現在は被差別用語と見なされている。グラスベルの“gypsy”は、文明の偽善に汚染されていない、自由な人間の代表として言及されている。

Works Cited

- Ben-Zvi, Linda. *Susan Glaspell: Her Life and Times*. New York: Oxford UP, 2005.
- . “The Political as Personal” *Disclosing Intertextualities: The Stories, Plays, and Novels of Susan Glaspell*. Amsterdam: Rodopi, 2006.
- Carpentier, Martha C. “Apollonian Form and Dionysian Excess in Susan Glaspell’s Drama and Fiction” *Disclosing Intertextualities: The Stories, Plays, and Novels of Susan Glaspell*. Amsterdam: Rodopi, 2006.
- . *The Major Novels of Susan Glaspell*. Gainesville, Florida: U of Florida, 2001.
- ドゥティエンヌ, マルセル。『ディオニュソス：大空の下を行く神』及川馥・吉岡正敏訳。法政大学出版局。1992年。
- Ehrenreich, Barbara. *Dancing in the Streets: A History of Collective Joy*. New York: Henry Holt, 2006.
- . “I am, therefore I need to dance.” *International Herald Tribune*. June 5, 2007.
- Fletcher, Caroline Violet. “‘Rules of the Institution’ and Sisterhood.” *Disclosing*

- Intertextualities : The Stories, Plays, and Novels of Susan Glaspell*. Amsterdam : Rodopi, 2006.
- Gillmore, Inez Haynes. "Confessions of an Alien." *Harper's Bazaar*, April 1912. 170.
- Glaspell, Susan and Cook, Geroge Cram. *Trifles and Six Other Short Plays*. London : Ernest Benn, 1926.
- Keyssar, Hellene. "Drama and the Dialogic Imagination." *Feminist Theatre and Theory*. London : Macmillan, 1996.
- Kristeva, Julia. *Strangers to Ourselves*. Trans. Leon S. Roudiez. New York : Columbia UP, 1991.
- Ozieblo, Barbara and Dickey, Jerry. *Susan Glaspell and Sophie Treadwell*. London and New York : Routledge, 2008.
- Papke, Mary E. "Susan Glaspell's Last Word on Democracy and War." *Susan Glaspell : New Directions in Critical Inquiry*. Newcastle, UK : Cambridge Scholars Press, 2006.
- Schwarz, Judith. *Radical Feminists of Heterodoxy : Greenwich Village 1912-1940*. Revised edition. Vermont : New Victoria Publishers, 1986.
- Sarlos, Robert Karoly. *Jig Cook and the Provincetown Players : Theatre in Ferment*. Massachusetts : U of Massachusetts P, 1982.
- Shafer, Yvonne. *American Women Playwrights 1900-1950*. New York : Peter Lang, 1997.
- Stam, Robert. "Mikhail Bakhtin and Left Cultural Critique." *Postmodernism and Its Discontents : Theories, Practices*. London : Verso, 1988.