



Title	Paula Vogel劇における暴力・トラウマ描写にかかわる演劇的手法
Author(s)	森本, 道孝
Citation	待兼山論叢. 文学篇. 2025, 58, p. 1-16
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/100907
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

Paula Vogel 劇における暴力・トラウマ描写にかかわる演劇的手法

森 本 道 孝

キーワード：ポーラ・ヴォーゲル／アメリカ演劇／トラウマ

はじめに

Paula Vogel (1951-) は、実生活での自身の体験や、英米文学をはじめとする様々な領域の作家や作品の世界観を、その演劇の中に昇華することにおいて、卓越した才能を発揮する作家の一人と言えるだろう。David Savran は *The Baltimore Waltz and Other Plays* に寄せたイントロダクション (Loose Screws) において、引っ越しの際に嫌がらせをされた仕返しに前の家のすべでのねじを取り外したという Vogel の母親のエピソードを取り上げて、彼女の劇作法への影響について、以下のように指摘している。

On the living room rug, meanwhile, grew a mountain of screws every shape and size. Finally, when everything was dismantled, Phyllis drew a piece of paper from her purse, wrote “SCREW YOU” on it in bold letters, and artfully positioned it on top of the pile.

This story, which could very easily be a scene in a Paula Vogel play, is in fact amazingly revealing about Paula’s strategies as a playwright. Like her unusually resourceful mother, she characteristically directs her energies toward responding to, critiquing and dismantling someone else’s work. (x, underline mine)

具体的な作品で言えば、例えば、*Hot 'N' Throbbing* (1993) は、Vogel 自身が目撃した家庭内暴力事件を基に着想されたものである。また、*Desdemona: A Play About a Handkerchief* (1977) は、William Shakespeare の *Othello* の登場人物を中心に引き上げ、元の作品とは異なる女性たちを中心とする視点から見直した世界を表出させようと試みるものである。彼女の作品にしばしば見られるのは、女性たちを巡る何らかの「暴力」や「トラウマ」に纏わる描写であり、時にはその性描写などの過剰さゆえに物議を醸すほどに鮮烈な形で、これらの問題への向き合い方が扱われる。

本稿では、代表作 *The Baltimore Waltz* (1992) と *How I Learned to Drive* (1997) を中心に、Vogel 作品において描かれる上記のようなテーマを検討し、その劇作手法の特異性を再確認することを目的とする。その際にキーとなるのは、登場人物らがこだわりを見せる「言語」や、Vogel 劇に頻出する「数字」への言及、そして身体や精神を蝕む「病」とそれに付随する「暴力」や「トラウマ」のモチーフであると考えられる。

***The Baltimore Waltz* に描かれるトラウマ**

では、具体的に、Vogel 作品の中にある彼女の実生活の影響を見ていくことにする。まず、オビー賞受賞の代表作 *The Baltimore Waltz* においては、後に AIDS による死を迎えることになった兄 Carl に誘われたヨーロッパ旅行を、自身のスケジュールと予算の都合から断ってしまったことへの後悔という作家の実体験を、演劇化したものである。作品冒頭に掲載された PLAYWRIGHT'S NOTE にて、Vogel は以下のように述べている。

In 1986, my brother Carl invited me to join him in a joint excursion to Europe. Due to pressures of time and money, I declined, never dreaming that he was HIV positive. This is the letter he wrote me after his first bout with pneumonia at Johns Hopkins Hospital in Baltimore, Maryland. He

died on January 9, 1988.

As executor of his estate, I give permission to all future productions to reprint Carl's letter in the accompanying program. I would appreciate letting him speak to us in his own words.

The Baltimore Waltz --- a journey with Carl to a Europe that exists only in the imagination --- was written during the summer of 1989 at the MacDowell Colony, New Hampshire. (4, underlines mine)

ここで明かされるとおり、Vogel は Carl の病状がそれほどまでに深刻なものだとは夢にも思わず、最後という気持ちであったであろう彼の気持ちを知ることができなかったとはいえ、個人的な理由で誘いを断ってしまったことへの後悔の念に苛まれている。下線部にある通り、Vogel は Carl 自身の「言葉」を作品とともに掲載することで、その存在を再浮上させるという事に大きな意味を見出していると言える。身体的には「死んで」無くなった存在を、文字化された言語の中に落とし込み、その「記憶」を付与することで、読者／観客および Vogel 自身の中に彼を蘇らせ、その存在を永遠に「記録」しておくという効果が生まれている。*The Baltimore Waltz* という作品の中で展開する「ヨーロッパ旅行」は、Vogel と Carl が生きた現実世界では実現しえなかったものを、「空想」上の旅という体で実行するものである。これは、彼女にとって「追憶」の旅である。

また、ここで言及される Carl からの手紙の一部は、以下のものである。

March 1987

Dear Paula:

I thought I would jot down some of my thoughts about the (shall we say) production values of my ceremony. Oh, God --- I can hear you groaning --- everybody wants to direct. Well, I want a good show, even though my role has been reduced involuntarily from player to prop. . . . 【中略】

Well, my dear, that's that. Should I be lain with Grandma and Papa Ben, do stop by for a visit from year to year. And feel free to chat. You'll find me a good listener.

Love,

Brother

これは、自分の死後に行われる葬儀を「素晴らしいショー」となるべき「セレモニー」と捉え、【中略】の部分でその手順を詳細に指示する手紙である。葬儀で泣いているであろう Vogel の姿を想像し、愛情に満ちたコメントを添えている所に兄妹の仲の良さが伺える。さらには、自分の役割はもはや「プレイヤー（生きている人間）」ではなく、「小道具（棺に入った死体）」とになってしまうという一文や、死後の自分はもはや話せないので良い「聞き手」となるはずだからいつでも墓前に寄って欲しいという締めくくりからは、彼のユーモアに溢れるキャラクターも知ることができる。手紙の中の彼の「言葉」遣いには、ユーモアと知性のきらめきが見て取れる。Vogel 自身についてもそうであるが、これらの表現力は、知識人としての学識の高さを示す証左となる。

言語／数字／言葉へのこだわり

このようなインテリジェンスに溢れた Carl からの手紙を、自身の作品に添える理由の中で Vogel が話している通り、本人の「言葉」を提示したいという願いは、「言語」へのこだわりを如実に提示するものとなる。実際、作品内の Carl は6か国語を扱えるという言語に堪能な設定であり、ヨーロッパ旅行にも不安はない。一方の Vogel がモデルと思われる Anna は全く外国語を話せず、それを補うための旅先での様々な場面を想定した各国語の動詞の変化を取り上げる「言語レッスン」が各シーン冒頭に差し挟まれる構成となっている。Paula Vogel 自身は大学で教鞭をとるほどに十分な知識を兼

ね備えている人物であるのは間違いないのだが、作中の Anna は、“It's the language that terrifies me.” (9) というセリフを反復する形で、自身の外国語能力に関する不安を認識するものとして描かれる。彼女のセリフに込められた思いは「恐怖」とも言えるもので、これは、以下に詳細に示すように、何かを「理解」するための有効なツールであるはずの「言語」が、その機能をうまく果たせない状況下における不安／恐怖である。

また、英語という同一言語内でも、自身の病状を説明してくれる医者 of 「専門用語」を彼女は理解することができず、“Explain it to me. Very slowly. So I can understand. Excuse me, could you tell me again?” (9) と吐露する形で、その説明の速度や難易度への対応に苦心している様子が描かれる。実際、この後に提示される Doctor の説明は難解な医学用語の羅列があり、一般人である患者にする説明としての機能の範疇を超えている。このように伝えるべき事柄が「伝わらない」というコミュニケーションの不可能性が、日常生活の中の、しかも深刻な病にかかわる説明部分として取り扱われている。

さらには、言語という観点から併せて考えられるポイントとして、Vogel の劇作品には、「数字」に関する描写が非常に多いことがある。例えば、*And Baby Makes Seven* (1984) では、そのタイトルの通り「7」という数字が重要となる。作品では Characters に 3 人と The Children に 3 人が提示されており、プロットの展開の中で誕生が見込まれる Baby で「7」人という数字が満たされることになる。作品の構成上も ACT ONE、ACT TWO それぞれの中に SCENE が 7 つずつ設定されているというこだわりぶりである。*Mineola Twins* (1996) においては、タイトルにある双子はメインキャラクターとして「2」という数字を基に様々な価値観の対立を相対する形で提示してみせる。つまり、このような観点から見ると、ある特定のテーマや数字に、執着とも言えるこだわりを見せる Vogel の姿が浮かび上がる。

The Baltimore Waltz において、重要と思われるのは「3」という数字である。作品タイトルにある「ワルツ」は、3 拍子のリズムを特徴とする音楽であり、ト書きにおいてしばしば背景に流れるものとして言及されることか

ら、作品全体として「3」というリズムが根底に横たわっているのは明らかである。特に印象深いのは、以下に引用する作品の結末部分のト書きである。

Anna starts to exit. The Doctor, wistful, watches her go. The lighting begins to change back to the dreamy atmosphere of the first scene. Softly, a Strauss waltz begins. Carl, perfectly well, waits for Anna. He is dressed in Austrian military regalia. They waltz off as the lights dim. (57, underlines mine)

作品冒頭と同じような雰囲気を出すために背景にワルツが流れる描写のもとで、Anna と Carl はそのワルツの3拍子のリズムに乗って、共に踊りながら出て行くという事で幕が下りる。二人の一体感を示すために重要な要素として「3」という数字が機能を果たしている。

また、キャラクターの中にも「3」を体現する人物が存在する。THE THIRD MAN である。Carl と Anna という主となる二人に加えて、彼らが旅する中で出会うすべての人物（Doctor／Airport Security Guard など）をこのキャラクターが一手に引き受けて演じるという設定になっている第3番目の登場人物である。固有名詞としての「名称」を付与されず、その「3」番目という順番のみに焦点が当たる形でキャラクター設定されている点が重要である。また、先に述べた「言語レッスン」も、レッスン1から順番にシーンを追うごとに進んでいくという仕組みで示されることになっている。さらには一人の人物の中に「数」多くのキャラクターが入れ込まれているという点で、彼は「数字」そのものの複数性を体現する人物とも言える。

他にも、Carl が作品冒頭で語る図書館での仕事に関する以下の引用には、「三角形」のモチーフが登場する。子供たちに向けた読書の時間に、語られる彼の状況が顕著にみられるシーンである。

CARL. Good morning, boys and girls. It's Monday morning, and it's time

for Reading Hour with Uncle Carl ” once again, here at the North Branch of the San Francisco Public Library. This is going to be a special reading hour. It’s my last day reading hour with you. . . . Do any of you know what a pink slip is ? (*Holds up a rectangle of pink*) It means I’m going on a paid leave of absence for two weeks. Shelly Bizio, the branch supervisor, has given me my own pink slip. I got a pink slip because I wear this. (*He points to a pink triangle on his lapel*) A pink triangle. Now, I want you all to take the pink construction paper in front of you, and take your scissors, and cut out pink triangles. There’s tape at every table, so you can wear them too ! . . . Oh, that’s a beautiful pink triangle. (8, underlines mine)

ここで言及される三角形は、「3」という数字への言及であるだけでなく、それが「ピンクトライアングル」である事が重要である。これは、ホロコーストの影響下において、強制収容所での識別胸章の「男性同性愛者」を示すものであったことから、現代では性的マイノリティのプライドや権利を象徴するものとして知られる。レズビアンであることを明かし、ユダヤ人の背景を持つ作家である Vogel にとって、このアイテムはセクシュアリティの問題だけでなく、民族の問題にも関連する重要な意味を持っていると思われる。

ここで、Carl が語る「これが最後の日」という彼の仕事の状況は、セクシュアリティに関連するシビアなものと考えられる。下線部にある通り、彼に解雇通知 (pink slip) が突き付けられたのは、彼がピンクトライアングルを身に着けていた、つまり同性愛者であることのせいであると言える。子供たちと本を読むという空間において、男性同性愛者である彼は「その場にそぐわない性質」を持つ者として、差別を受ける形で排除されようとしている。少なくとも Carl 自身はそのような扱いを受けつつあることを自覚しており、彼は、身体への直接的なものではないが、社会の力によるある種の「暴力」の被害者として浮上することになる。

彼が子供たちに「ピンクトライアングル」を作成することと、両親や兄弟

の分も作ってみんなで身に着けることを指示することには大きな意味が込められている。その根底にあるのは、性的マイノリティに対する差別的なふるまいをする社会／大人たちに対して、まだ純真と思われる子供たちには、世の中の偏見のような思考にとらわれることなく、性的マイノリティの人々にも公平に触れて欲しい、少なくともその存在を認識してほしい、という思いであるかもしれない。自身に突きつけられた解雇通知を示すピンクスリップを、はさみでカットする形でトライアングルにしていくという「切り刻む」行動は、解雇という形で提示される差別への反発心を端的に示すものとも考えられるだろう。しかも自分一人ではなく、子供たちとの共同作業という形でこれを実施しているところに、社会の動きへの Vogel の強烈な反発心が見て取れる。明言されているわけではないが、セクシュアリティを理由とする突然の仕事解雇は、作中の Carl にとって「トラウマ」となりうるエピソードであり、実在の Carl が、男性同性愛者だけがかかる病という誤解を持たれていた AIDS によって死を迎えたという事実を考え合わせると、同じくセクシュアリティの面からの共通性を持つ Vogel 自身の生き方を念頭においての設定である事は容易に推察できる。すなわち、この作品は、彼女なりの Carl への寄り添い方の好例なのである。

また、「病」という観点では、Anna がかかる架空の病気 ATD (Acquired Toilet Disease) についての描写を見ておく必要がある。診断の場面を見てみよう。

DOCTOR. You have no idea. Five years olds can be deadly. It seems to be an affliction, so far, of single schoolteachers. Schoolteachers with children of their own develop an immunity to ATD --- Acquired Toilet Disease.

ANNA. I see. Why hasn't anybody heard of this disease ? (11, underlines mine)

トイレを介して感染するというこの病は架空のものであるが、そのもとになっているのが AIDS であるのは明白である。Lee Brewer Jones はこの点について、Mansbridge の論も引用しつつ、以下のように述べている。

Turning AIDS into ATD defamiliarizes the syndrome that during the 1980s became all too familiar, especially to the LGBT community and its allies, “through the parodic humor and displacement,” writes Mansbridge, of the factors we typically associate with AIDS. Anna quickly dispels any possibility that ATD may be a sexually transmitted disease, … (Jones, 43)

この病は架空の正体不明のものとして描かれ、医者も Anna もその感染ルートも含め、不明なことが多く困惑している様子である。中でも Anna のセリフの中にあるこの病が「性的な」行動によって感染するのではないかという不安が、AIDS 危機における大衆の感染の可能性への懸念を想起させる点に触れているのは興味深い。このような現実の病との類似点がありながら、作中ではその病に感染するのが Carl ではなく Anna であるという形で絶妙に「ずらして」いるところに、Vogel の劇作法の巧みさを見て取ることができる。実人生でリアルに体験したことを、そのまま取り入れるのは心情として過酷であるだろう。それに加え、Carl と同じく Vogel にも、ユーモアなどを取り入れる形で、シリアスなものを和らげた形で表象する能力が備わっているのではないだろうか。この作品は、その力が存分に発揮されたサンプルとなっている。

How I Learned to Drive における「トラウマ」

1997 年初演の *How I Learned to Drive* は、そのタイトルが示す通り、自動車の運転法を修得するというプロセスを辿ることを軸として展開する作品である。Vogel がそこに仕掛けるのは、語り手である Li'l Bit がおじの Peck から

の性被害を受けてきたという事実を、後の彼女による回想という形で盛り込むという形式である。幼い頃の Li'l Bit はおじの「行為」の真の意味には全く気が付かず、それを受け入れてきている。それは時に車の運転のイメージを並置するインストラクションという形式で描写される。自動車を乗りこなすためのレッスンと、(早すぎるうえに当人の認識もないタイミングであるという問題を抱えているのは間違いない) 女性として大人への成長を指南するためのレッスンという位置づけの Peck の行為が、パラレルになって表現されている。

もちろん、相違もある。車の運転は基本的には時系列に沿った「順番」通りに手続きをすることで、「正常」に作動させることができる。一方でそれとパラレルをなす Li'l Bit の記憶描写は、時系列という意味では整ってはならず、断片的でばらばらである。まさに人間の「記憶」の在り方をリアルに体現している描写である。

Vogel は、この作品を David Mamet による大学教授と女子学生の間で起こるセクシャル・ハラスメントを巡る攻防を描く *Oleanna* への応答として作成したという。性別や職業的立場などを背景にしたパワーバランスによる関係性の問題と、それを基にした強制や圧力などの構造が生む諸問題について、Vogel なりに扱おうとしたのがこの作品であると言える。Joanna Mansbridge は、以下のように述べる。

Drive is not a psychological portrait of sexual abuse, nor is it concerned with getting at the truth of the present by uncovering the trauma of the past. Rather, the play looks closely at the process of remembering, examining the imprints and traces of the past that turns up as memories in the present. In particular, it looks at the way memories are continually reshaped and revised to construct present meanings, perspectives, and subjectivities. (Mansbridge 124, underline mine)

これはつまり、過去の体験に関する記憶を現在の視点から「思い出す／考え直す」プロセスを描く作品であるという位置づけである。辛い「記憶」のもとになる出来事のあった実際に被害を受けていた時点とは異なり、後に行われる「回想」によって再構築された「記憶」のなかで、過去の行動がどのように再解釈されていくのかを辿る過程を Vogel は描こうとしたのではないだろうか。その「再解釈」の際には、様々な力が働き、必要に応じて削除／忘却されるものや、追加／捏造されるもの、場合によっては修正／変更されるものがあるかもしれない。

そしてこれはもちろん、過去の出来事によって植え付けられた「トラウマ」との向き合い方を考察する上でも有効なプロセスだと考えられる。Li'l Bit は半ば無意識のうちに体験してしまった過去の辛い体験と向き合っているのである。これは、*The Baltimore Waltz* において、Vogel が Anna の視点を通じて試みた「トラウマ」表象と類似したものである。Carl に関する辛い出来事（＝トラウマ）を、芝居の中に明るく「再現する」のである。作家のスタンスを最もよく表現しているものだと考えられる。

また、*How I Learned to Drive* 作中には、タイトルの示唆の通りに、運転にかかわる様々な指示が、ボードで強調される形で複数回に亘って提示される。例えば以下の引用のようなものがある。これは「暗黙の同意」に関するものである。

Implied Consent. As an individual operating a motor vehicle in the state of Maryland, you must abide by “Implied Consent.” If you do not consent to take the blood alcohol content test, there may be severe penalties: a suspension of license, a fine, community service and a possible jail sentence. (66)

運転時の血中アルコール検査のような指示については、人々は基本的には「従う」ほかになく、これをルールとして機能させるためには、それに背いた

場合のペナルティを覚悟しなければならない。この「従うしかない」という状況と相似形をなすと考えられるのが、この作品においては、まさに「暗黙の同意」という関係性の中で Peck にされるがまま従うしかなかった幼き Li'l Bit の姿である。結末部分が近づいた段階で思い出されている記憶では、Peck の “You can sit in my lap and steer. I'll push the pedals for you. Did your father ever let you drive his car?” (89) というセリフにあるように、Li'l Bit への身体的接触はエスカレートしている。親戚関係にあるという近接性を基に、運転技術を指南しているという体裁をとっているものの、その身体的距離は過剰なほどに接近し、セクシャルな欲望を伴うものと解釈することもできるほどに迫っている。この時点での Li'l Bit 側にあまり危機感が見られないことや、幼いがゆえに状況を把握しきれていないことなどもあり、Peck の行動は抑制のきかない形で前進してしまう。そして、徐々におかしいと感じ始めていた彼女は、ついに限界を迎えてしまう。それは、以下の引用に明らかである。

Li'l Bit. That was the last day I lived in my body. I retreated above the neck,
and I've lived inside the “fire” in my head ever since.

And now that seems like a long, long time ago. When we were both
very young. (90-91)

ここで明かされるのは、彼女が自分の身体を自分のものではないような感覚に陥っているという状況である。肉体と精神が乖離しているような感覚を訴えているのである。身体に関するこのような感覚の変化が示すのは、おそらく Peck との間に何らかの決定的な出来事があったのであろうという推測の可能性である。

その後の作品の結末部分は以下のようなものである。座席の調整、シートベルト、ミラーの確認など、車を運転する初動の手順を追いかけるプロセスの中に、おじの存在が重なってくるト書きである。

Li'l Bit. Ahh . . . (*Beat*) I adjust my seat. Fasten my seat belt. Then I check the right side mirror --- check the left side. (*She does*) Finally, I adjust the rearview mirror. (*As Li'l Bit adjusts the rearview mirror, a faint light strikes the spirit of Uncle Peck, who is sitting in the back seat of the car. She sees him in the mirror. She smiles at him, and he nods at her. They are happy to be going for a long drive together. Li'l Bit slips the car into first gear; to the audience.*) And then — I floor it. (*Sound of a car taking off. Blackout*) (92, underlines mine)

ここでの二人の姿は、奇妙な印象を与えるものである。ミラー越しに後部座席にいる Peck の「魂 (spirit)」に対して微笑み、彼の方もうなずき返している。ミラー越しに見て反転した形でその姿を確認した彼女は、共に長い時間のドライブに行けることが幸せそうでもある。

ここでの Li'l Bit はどのような心境であるのだろうか。Li'l Bit が Peck の行為をおかしなことと認識しつつも、完全にそれを拒絶してはいない点も重要な点である。ある種の共犯関係にあるままの二人という解釈も成り立つ様相である。あるいは、今もってなお彼女にとりついたままの Peck の執念の具現化という解釈も可能であろう。一方で、彼女が座席などをしきりに調整 (adjust) する点についても、これから先を見据えた整理のように見える。最後の下線部にあるように、彼女はアクセルを目いっぱい踏みこんで、車を勢いよく発進させる。自動車運転の「レッスン」は完了し、おそらく未来へ向かって前進していく。作品タイトルの「I」である Li'l Bit が学んだものは「車の運転」方法であるのだが、それと同時に自分の人生を前に進めるための方法についても、同じことが言えるのである。

結論

代表作 *The Baltimore Waltz* と *How I Learned to Drive* を中心に、Vogel 作品において描かれる様々なテーマを検討し、その劇作手法の特異性を辿ってきた。作家自身はもちろん、彼女が紡ぎ出す登場人物らがこだわりを見せる各種の「言語」や「数字」への言及、そして身体や精神を蝕む「病」のモチーフ、そしてそこから様々な形で表出する「暴力」、それによって引き起こされる「トラウマ」について、詳細に見てきた。作家自身が実人生で体験したことを、何らかの形で劇作品に仕上げる際に、Vogel はさまざまな工夫をしている。今回取り扱った両作品は、いずれも彼女が実際に体験したり見聞きたりしたことから着想を得たものであった。リアルなものをフィクションに「昇華」するプロセスが非常に興味深い形で提示される。さらには、どちらの作品も、外国語のレッスン、車のレッスンという「レッスン」という形を導入している。これによって、読者／観客に社会に対する問題意識を訴えかけようとしている。現実をリアルなままに再現するのではなく、巧みにずらす形で提示することによって、絶妙な立ち位置を確保しているところに作家 Vogel の力の見せ所があると言える。

[参考文献]

- Bigsby, C. W., *Contemporary American Playwrights*, Cambridge UP, 1999.
- Jones, Lee Brewer. *The Theatre of Paula Vogel: Practice, Pedagogy, and Influences*, Methuen, 2023.
- Mansbridge, Joanna. *Paula Vogel*, Michigan UP, 2014.
- Savran, David. "Loose Screws: An Introduction. *The Baltimore Waltz and Other Plays*," Theatre Communication Group, 1996, pp. ix-xv.
- Vogel, Paula. *And Baby Makes Seven. The Baltimore Waltz and Other Plays*, Theatre Communication Group, 1996, pp.59-126.
- . *Desdemona: A Play About a Handkerchief. The Baltimore Waltz and Other Plays*,

Theatre Communication Group, 1996, pp.173-224.

---. *How I Learned to Drive. The Mammary Plays*. Theatre Communications Group, 1998, pp.1-92.

---. *Mineola Twins. The Mammary Plays*. Theatre Communications Group, 1998, pp.93-187.

---. *The Baltimore Waltz. The Baltimore Waltz and Other Plays*, Theatre Communication Group, 1996, pp.1-58.

(人文学研究科准教授)

SUMMARY

Dramatic Techniques Related to the Depiction of Violence and Trauma in Paula Vogel's Plays

Michitaka MORIMOTO

Paula Vogel (1951-) has an outstanding talent for sublimating her own real-life experiences and the worldviews of a lot of writers and works from a variety of fields, including British and American literature, into her plays. For example, *Hot 'N' Throbbing* (1993) was inspired by an incident of domestic violence that Vogel herself witnessed. *Desdemona: A Play About a Handkerchief* (1977) focuses on the character of William Shakespeare's *Othello*, and attempts to bring to light a world reconsidered from a different perspective, centering on women characters, than in the original work. Her works often depict some kind of "violence" or "trauma" surrounding women, and she sometimes uses these issues in vivid ways that are controversial due to their excessive sexual depictions.

The purpose of this paper is to examine the above-mentioned themes depicted in Vogel's works, with a focus on her two plays, *The Baltimore Waltz* (1992), *How I Learned to Drive* (1997) and to reaffirm the uniqueness of her playwriting method. The key factors are thought to be the "language" that the characters are particular about, the frequent references to "numbers" in Vogel's plays, and the motif of "disease" that ravages the body and mind.