



Title	抵抗のロック音楽 : サム・シェパード作品に見るアンチエイジング志向
Author(s)	森本, 道孝
Citation	待兼山論叢. 文学篇. 2018, 52, p. 17-37
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/76073
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

抵抗のロック音楽

——サム・シェパード作品に見るアンチエイジング志向——

森本 道孝

キーワード：サム・シェパード／マスキュリニティ／アンチエイジング／ロック音楽

はじめに

サム・シェパードの劇作品の中では、1978年の『埋められた子供』をはじめとする家族劇の存在が大きい。そこでは、マイケル・タブが*A Body Across the Map: The Father-Son Plays of Sam Shepard* において丹念に辿るように、特に男性の親子関係に顕著な世代交代がテーマとなり、次世代を担う息子世代の台頭に脅かされる父親世代の悲哀を孕む抵抗が目立つ。脅かされる側は、その原因を自身の身体的な衰えに見出し、様々な手段を用いてそこから逃れようと苦闘する。たとえば、舞台上には登場せず、現実逃避として砂漠にこもる1982年発表の『本物の西部』の父親のように、家庭の現場から消え去るなど消極的・逃避的な手段が用いられることもある。これにはシェパード自身の父親の砂漠への逃避という実際のエピソードが反映されている。

しかし、シェパード劇作品群の全体を見渡してみると、自身の身体的な衰えに抗う形で、暴力などの強硬な手段により自身の力を過剰に誇示しようとし、台頭しつつある次世代に正面からの対抗を試みるケースも少なくない。これは家父長制度の中での権力維持のための男性の動き、すなわち伝統的な意味で「男性的」だと認められるために、自らの力を誇示する動きである。

本稿では、シェパード劇作品に見られる男性たちのこのような動きを、一種の「アンチエイジング志向の表出」と捉えて分析したい。「アンチエイジ

ング」とは、自然の摂理として人間が従わざるを得ない時の流れの中で着実に進行する加齢に抵抗する動きと言える。これは、美容への執着や若返りというイメージが強く、一般的には女性と密接なつながりがあると思われる。しかし、加齢への抵抗は女性特有の現象というわけではなく、男性の中にもエイジングに逆らって若さを保ちたいという願望があることは明白である。男性の場合も女性と同様に、外見など身体的な特徴に付随する若さを維持したいという願望もあるが、加えて、特に自分たちの力が衰えずにいることを時として暴力という極端な形で誇示することで、次世代の若者への対抗という願望が出る。本稿ではこれを「男性版のアンチエイジング志向」と捉えることで、シェパード劇作品分析に新たな視座を提供したい。

さらには、このような力の誇示に失敗し、「男性版のアンチエイジング志向」に不具合が生じると、別の解決策が必要になる。時の流れに逆らうだけでは不十分となり、時の流れの「停止」を求める方向へと願望が深化し、その呪縛からの解放を希求することになる。これは最終的には、「時の流れ・生」の停止＝「死」への願望という形で表出する。本稿では、生からの逃避で実現されるこのアンチエイジングを「逃避型のアンチエイジング志向」とし、シェパードの劇作品の中にその変化が見られることと、その理由を検証する。

この変化には、シェパード自身の加齢による身体的な衰えの実感に加えて、過去の作品の焼き直しともいえる改訂版に手を出すことそのものが示してしまうように、作家としての感性の衰えや創造力の低下に対する恐怖が反映されている。「老い」と作家の創造性との関連について、金澤哲は『アメリカ文学における「老い」の政治学』の中で、「しばしば創作力は『若さ』と関連づけられ、「『老い』は創造性の衰退そして枯渇をもたらすものであり、それはとりもなおさず作家生命の危機を意味した」（17）と指摘する。このような「老い」とリンクする作家生命の危機をシェパードも実感したと考えられる。特に、インスピレーションから展開するその時代の先端を行く作風を誇っていた彼の初期作品群を支えてきた創造力は、当時の彼自身の「若さ」とも相まって際立つ魅力を誇っていた。また、同時期のロック音楽の流行、

およびバンド参加に見られる彼自身ロック音楽への傾倒も、作風に大きな影響をもたらした。加齢とともにこの力が徐々に陰りを見せ始める中で様々な形で抵抗をする必要性から出した改訂版は、「古い」への抵抗、つまり、アンチエイジングを体現する目的によるものであったと考えられる。

たとえば、1972年に初演の『罪の菌』においては、力をつけつつある若手ミュージシャンのクロウに対抗心を燃やす先輩ミュージシャンのホスの行動はその典型となる。ミュージシャンであるこれらの登場人物に反映されているように、シェパードと音楽の関係は、かなり密接である。彼自身のアマチュアバンドでドラムを叩いていた経験もあり、その作品には音楽が満ちている。『*A Play with Music in Two Acts*』と銘打たれた『罪の菌』以外にも、ロックバンドが劇中歌を演奏した1976年発表の『メロドラマプレイ』をはじめ、彼自身がドラマーとして所属していたバンド「ホーリー・モダル・ラウンダーズ」の音楽を挿入し、作品内には楽譜も記載されている1970年の『ガラガラヘビ大作戦』など、多くの作品が音楽と密接にリンクしている。

ドン・シーウエイが『サム・シェパード』において示すように、1970年前後のシェパードは、若者文化の代表としてのイメージの一方で、年齢を重ねる中で、期せずして体制側に取り込まれていかざるを得ないという矛盾を孕んだギャップのある状況に苦悩していた。このような状況に嫌気がさした彼は、ロック音楽の本場であったロンドンへ移住することまで決意するに至る。つまり、彼が苦境から離れるために希望の光として選択したのは音楽、しかも体制への抵抗に挑む若者文化の象徴とも言えるロック音楽であった。彼にとって、苦悩を回避するための場所であったロンドンでの滞在期間を経て完成された『罪の菌』には、若者文化の代表と言えるロック音楽によるシェパードなりの体制への抵抗の試みが結集されていると考えられる。彼のこのようなロック音楽への執着について、後に発表されたこの作品の改訂版『罪の菌（セカンドダンス）』作成への動機などの検証も含めて考えた上で、「アンチエイジング志向」表出とその変化のサンプルとして読み解いてみたい。

1. ロック音楽の定義の曖昧さ

はじめに、ロック音楽というジャンルについて検証する。南田勝也は『ロックミュージックの社会学』の中で、「『ロック』という言葉が何らかのライフ・スタイルを表していると思えるからこそ、この問い〔ロックとは何か?〕は様々な場面でいくどとなく提起されつづけてきた」(7) 現状を指摘する。なおかつ「一方でロックのイメージは一言では表せないほど拡散し、他方ではロックに対するこだわりは残存している。しかもそのこだわりのあり方は一つではない」(8) という指摘もしていて、ロック音楽というものの定義の曖昧さや、内に取り込みうる範疇の広さにも言及している。曖昧な定義のもとに様々なものが取り入れられすべて「ロック」として評されている。しかし、はっきりと定義をすることは難しいものの、取り込まれるものの中には、共通項と言える何らかの「ロック」らしきものがあると認めざるを得ないという、非常に漠然としたイメージで語られる。

そもそも、ロックのもとになったロックンロールは大和田俊之が『アメリカ音楽史』の中で「ロックンロールの成立はリズム&ブルースという『黒人音楽』とカントリー・ミュージックという『白人音楽』の融合として説明されることが多い。そして、大きな流れとしてはこのプロセスに疑いをささむ余地はない」(134) と指摘をすとおり、ジャンルの混交からスタートしており、その間口は広いはずである。ロックンロールからロックの変化について、渡辺潤は『アイデンティティの音楽 メディア・若者ポピュラー文化』の中で、1960年代に入る頃に、「ビートルズはロックンロールに新しいサウンドを、…ボブ・ディランは新しい言葉をもちこんだ。不良の音楽に、音楽的・詩的な評価が加わり、政治や社会に対する積極的なメッセージがこめられるようになった。ロックンロールのロックへの変容は労働者階級だけでなく、中産階級の若者たちにとっても、自分たちを表現し、確認するための道具になった」(13)、そしてこれが対抗文化運動へとつながったと、指摘する。また、福屋利信も『ロックンロールからロックへ』の中で、ディランが「1965

年の『ニューポート・フォーク・フェスティバル』のステージにロックンロールバンドを従えて登場した」ことを重要視し、これによって「ロックンロールの野生とフォークの知性が融合して、60年代の新しい音楽であるロックという『合成物』が誕生した」(113)と、ロック音楽の成立に関して、ボブ・ディランの果たした役割の重要性を説明する。この点から考えると、ロック音楽の誕生にかかわる重要な役割を果たしたボブ・ディランのツアーにシェパードが同行し、その記録を『ローリングサンダー航海誌』としてまとめたことには、大きな意味があると考えられる。つまり、シェパードにとってロック音楽とは人生から切っても切り離せないものなのである。

また、1960年代のアメリカにおけるロック音楽とは、カウンターカルチャーを象徴するものとして、簡単に若者文化と結び付けられる。渡辺は「『ロック』は誕生の時点から現在まで『若者』という世代に結びつき、また限定された形で広まってきた。大人たちには理解しにくいというその音楽的特徴は、若者たちの行動やファッションにも共通するものであったが、そのわからない『若者』世代の登場もまた、きわめて戦後の現象である」(11-12)として、ロック音楽と若者の結びつきの強さに言及する。南田は「ロックが反逆の音楽であると定義するために、実践者たちの反抗の資格が、つねに確認され証明されているのである」(11)とし、彼らの「社会的ポジション」(10)がロック音楽の実践と密接なかかわりを持つと示す。

では、サム・シェパードにとって対抗すべき対象は体制以外にはなかったのか。彼がロック音楽に傾倒していたことには、もちろん1960年代の若手劇作家の代表格として、いわゆる伝統的な体制への世の中の反抗心、特に若者世代の反逆心を象徴する存在であったことが無関係ではないはずである。この頃のロック音楽は、世代交代を目指す側の抱える体制への不満をはじめ様々なものへの対抗心を反映する音楽とも言い換えることが可能であった。

しかし、1970年代にかけてのシェパードの立場は非常に微妙なものとなりつつあり、自身が若者と世代を同じくし、完全にその中に溶け込んで若者の考えを盲目的にただ引っ張っていくことのできる時期をやや過ぎつつあ

た。この時期の彼は、結婚・息子の誕生という家庭的な安定を目指しており、体制に対する強い反逆の精神ばかりに身を任せている訳にもいかなくなる。さらに、その思惑とは別に、名声や評判によって体制側に取り込まれて行かざるを得ない、スキャンダルの注目ばかりを集めるなどの現状に不満を持ちつつあった。これに対して、若者文化の代表として、変わらず反逆的な感性を提示する形で体制に対抗することもできたかもしれないが、彼の行動は全く逆のベクトルへと動いてしまう。過酷な状況から逃れるために彼は家族とともにアメリカを離れ、ロンドンへの移住を決意する。シーウェイはこの時期の彼の移動に関して、「彼はこのままではドラッグで死んでしまうからニューヨークを出ないといけないと分かった。…ニューヨークは人の住むところではないという結論に至った。彼は直ちに家に帰り、妻のオーランとともに荷物をまとめて、一歳のジェシーを連れてイングランドへと急いで飛んだ」(74-75)と述べる。ここでシェパードの移動を示すためにシーウェイが使う動詞「急いで飛んだ (split)」は、アメリカとの決別、さらにはそこが孕む諸般の事情からの「逃避」を思わせる響きを持つ。シェパードの移住の決意は、反逆ではなく、家族と自分自身を守るための逃避的な行動であったと言える。

逃避先として選ばれた場所ロンドンは、当時ロック音楽の本場として知られていた訳で、シェパードにとって現実にはアメリカからの逃避ではあるものの、そこに行くということは、ミュージシャンとしての移住の立派な名目上の理由となり得た。アメリカから距離を置くという逃避行為に見えるのと同時に、彼が光を見出したのは、何よりロック音楽の本場で本物の音楽に触れるという機会であった。彼はアメリカから距離を置くタイミングで、ロック音楽との距離をより近いものにしようと試みていた訳である。

2. 『罪の歯』改訂に見るシェパードにとってのロック音楽

さて、音楽との密接なつながりを持つシェパードの劇作品のうち、特に評

価値が高いのが、1972年発表の『罪の歯』である。彼はこの作品をアメリカからの逃避先でありつつロック音楽の本場であるロンドン滞在中に執筆した。スティーブン・J・ボトムズはこの効果を「ホームから距離を置いたことによってもたらされた知見の新感覚によるもの」で、「イングランドに来て初めてアメリカ人であるということが何を意味するのかがわかった。」(97)と指摘する。ホームとしてのアメリカ合衆国を離れたことによって、彼はアメリカ人であることの意味を発見することになり、この距離が非常に重要な意味をもった。この時の支えは、ロンドンが本場であったロック音楽であることは間違いない。シーウェイが取り上げるインタビューの中で、シェパードはイングランド移住の動機として「(ニューヨークから)カリフォルニアには戻る気がしなかった。だからここ(イングランド)に来た。本当に音楽に入り込むために。ニューヨークでのバンド活動の中でここが世界のロックンロールの中心地だと聞いた。そんな考えでここに来た。…ここに来て、何とかしてロックンロールバンドに入ろうと思った」(80)と述べる。彼の中に本場での「本物のロック音楽」体験が蓄積されていくことになる。

このようにホームとしてのアメリカから距離を置いて体験したものの結集として制作された『罪の歯』には、2006年に『罪の歯(セカンドダンス)』というタイトルで改訂版を出すほどの強いこだわりを見せる。改訂版執筆の動機について、キャロル・ローゼンとのインタビューの中でも「はっきりとは言えないが、初期に書いたものの多くは時代遅れになった。しかし、『罪の歯』はあまりに時事的だ。闘いは面白いし、力のぶつかり合いだ。でも、ポップカルチャーに関する全体像はというと、あまり面白くない。ポップカルチャーの注釈である振りしているのだ」(244)と説明する。ここで彼は、この作品に描かれている闘いの様子に重要な要素を見出している。改訂版も、*A Play with Music in Two Acts* という副題が銘打たれており、音楽とのリンクへのこだわりは維持したままであるが、最大の変化は、オリジナル版では彼自身が担当していた作中の音楽制作が、別人の手に委ねられ、「音楽と詩はTポーン・バーネットによる」と明示されたことである。作品の根幹を成す

重要な要素である音楽の制作担当の変更の意味は大きい。

さらには、たとえば結末部分での死に至る経緯がピストルによるものからナイフでのもの変わったことに顕著のように、改訂版として内容についてもいくつかの変更点が見られる。このような「変更 (change)」ということについてシェパードは、改訂版の序文で次のように述べている。

長い話は短く。主題は「変更」だ。(ホスとクロウという) それぞれの登場人物をお互いにフェンス越しに直面して配置したかった。オリジナル版の製作は、SFの台頭もあって未来派的に認知されたが、24年後の1996年までには、それは私にはいくら時代遅れに思えるようになった。DJのキャラクターはまるで漫画のようだ。ホスは不要なほどにメロドラマ的だし、クロウの使う言葉も、全く先端ではなくなった。(『罪の歯 (セカンドダンス)』ix-x 下線引用者)

ホスとクロウの対決の構図をよりシンプルで明確なものにし、時代遅れとなりつつあったキャラクターを時代に即したものに修正しようと試みる。特に最後の下線部にある、オリジナル版当時には若者文化の代表格として台頭し最新であったはずのクロウの言葉が、改訂版執筆の時点では力を失うという「変化」を経る。最新のものが時間の流れで古くなるという構図は、若者が大人となる時に実感する時間の流れにも投影可能で、また、自身の衰えを実感する「老い (エイジング)」の感覚とも密接に繋がる。

『罪の歯』という作品は、改訂版になる時点で、人物描写に変化が見られる。オリジナル版冒頭のホスの登場シーンでは、「ベルベット・アンダーグラウンドの『ヒロイン』に似ている」音楽、「シルバーの鉸のついた黒いロックの衣装に、黒い手袋まで着けた」、「リップ・トーンを少し若くした感じ」(『罪の歯』203) とされ、第二幕のクロウの登場シーンでは、「キース・リチャーズに似ている」、「ロックンロールブーツ」、「ブルージーンズ」、「シルバーのチェーン」などを身に着け、「ガムを激しくくちやくちやくと噛んでいる」(『罪

の歯』227)と描写される。ロックンロール音楽を背景に作品が進行していることや、どちらの人物もロックミュージシャンらしい衣装を身に付けており、さらには具体的な名前を出してまで強調する形で有名なロックミュージシャンに「似ているもの」としてイメージを喚起される。このように詳細な外見や服装の説明をしていることに加えて、説明の中に「～すべきである」という助動詞(should)が多用されていることから、これらの描写へのシェパードの過剰なまでのこだわりの強さが明らかである。

ところが、改訂版の方では、これらの紹介がすべて消えてしまう。それぞれ「ホスが入ってくる」、「クロウが入ってくる」と書かれるのみで、ロック音楽の要素はト書きの中には一切描写されなくなってしまふ。オリジナル版にて言及されていたミュージシャンたちの時代の流れによる認知度の低下の影響もあると考えられるが、シェパードはそれらに代わる新たな人物名を挙げる訳でもない。すなわち、改訂版の時点になると、ロック音楽さえもがかつてのような意味での体制への対抗の象徴としての力を失っている。シェパードにとっては、作品をわかりやすくシンプルにすることを優先するうえで、これらは詳細に描くことを避けるべきもの、描かなくても良いもの、となってしまったことになる。時代の変化によるロック音楽の流行り廃りの影響に加えて、戦争批判を含むより大きなテーマへの取り組みが見られる『ステイツ・オブ・ショック』(1991)などの1990年代以降の彼の作品に顕著なシェパードの劇作に対する姿勢の変化の影響も大きいと考えられる。彼の中でロック音楽という存在が作品の核となるほどのタイムリーな輝きを持つものではなくなったということである。

また、それぞれの登場の際の動きにも変化が見られる。ホスは歌いながら登場するが、オリジナル版では*The Way Things Are*というタイトルの思わせぶりやや難解な歌である。これについては、レオナルド・マスタツァが次のような分析をしている。

このオープニングソングに注意深く入り込んでみると、二人称の人物

(「君がラジオで乗っているとき、」) から一人称の人物 (「今や私のするあらゆることは不確かになっていく」) へ、一般化したもの (「物事の在り方」) から個別のもの (「私にとって物事がどのように思えるか」) へ、というわずかな変化を感じることができる。

自己 (セルフ) へのこのような動きは、適切である。というのは、ホスの真の恐怖が、音楽業界において自身の優位性を維持することができる力があるのかどうかということ、すなわち、第一幕の間ずっと完全に空っぽのままであるシルバーの鉾のついた王座の椅子によって象徴される自身の君主的な立場を維持することができる力があるのかどうかということ、であると、まもなくわかるからである。(278 下線引用者)

オープニングソングは、ホスの置かれている現状の「自己 (セルフ)」に関するかなり個人的な危機感を示す歌である。マスタツザによると、この歌は、一般論というよりは個別の、ホス本人にとって何がどのような状態であることが大事なのかという比較的狭い領域での話に終始しているという。これこそがホスの恐怖の根幹をなすものであり、自身の能力の限界を感じ、占めるべき王座が空っぽになる可能性への恐怖を明示することのできる歌詞である。

現状の限界から実感されるホスの恐怖は、自身の衰えが示す「老い」への恐怖と密接にリンクする。王座を明け渡す恐怖に怯える過酷な状況では、他人のことを考慮する余裕はなくなり、自分自身のことしか考えない自分本位の思考へ陥ってしまいがちである。ここでのホスは、迫り来る自身の「老い」の恐怖から「逃避」しようと試みていることになる。このような、他者を排除していく思考は、後の『本物の西部』での父親の砂漠でのひきこもり状態へと展開する「逃避」志向の萌芽と捉えることができる。

改訂版の方では、歌のタイトルが *ANYTHING I SAY CAN AND WILL BE USED AGAINST YOU* となる。その歌詞の中には、「これは、嘘に基づいた真実に基づいた話である」、「私は歴史だ」、そして三回繰り返される「私は死んだ」という部分があり、さらには、「地獄」、「お前を殺す」、「暗闇」、「星

が見えない」、「まったくの孤独」などの表現がちりばめられている（『罪の歯（セカンドダンス）』8-9）。自身の置かれている悲しい状況を歌うという点ではオリジナル版との共通点があるものの、タイトルの通り後のクロウとの対決を意識したシンプルな印象が強調される。また、「嘘に基づいた真実に基づいた物語」という部分からは、ここで展開する話が非常に曖昧で根拠薄弱な世界についてであることへの示唆となっている。

さらには、後半に響く「私は歴史だ」、「私は死んだ」という部分は、自身が歴史のように過去のものになってしまうこと、つまり世代交代の恐怖や自身の「古い」を実感していると考えられる。主体の変化という微妙な所にアンチエイジング願望が秘められていたオリジナル版に比べ、「古い」への恐怖がより明確に描写されることで、改訂版はより効果的な働きを見せる。改訂版の音楽がシェパード自身の制作によるものではないことを加味する必要はあるが、作品の中に彼が組み込んでいるので、この変化を彼が受け入れていると考えて問題ない。対決に焦点化するために表現をシンプルにしつつ、そこに組み込まれるアンチエイジング願望を明示することにも成功している。

一方、第二幕から登場するクロウは、しばらくホスと会話をするシーンのあるオリジナル版とは異なり、改訂版では登場と同時に*THE RAT AGE*という歌を歌うことになっている。

君は、顔を変えてしまい、においを変えてしまい /
指紋さえも変えてしまっ / イメージがすべてだ

しかし、このすべてが電子化した時代にあっては /
公に知られている姿は変えられない / 多くが歌う嘘だ

（『罪の歯（セカンドダンス）』56）

これ以外にも、「エイリアン」など宇宙に関する単語をちりばめた近未来的

な内容や、破壊や殺人などに関する言及が散見される殺伐とした雰囲気醸し出す歌詞となっている。さらには、「変える」(change)という言葉を現在完了形で繰り返し、様々な技術を駆使して、顔やにおいや指紋など外見や身体に関するものは「変える」ことができたけれども、人の「公に知られている姿」(publicity)を変化させることはできないと言う。これは、オリジナル版の執筆ときに彼がアメリカを離れようと決意した理由の一つであった大衆が抱いている彼のイメージと彼自身がそうありたいと願っている考えにあったギャップを想起させる点で興味深い。改訂版に至っても、メディアに追いかけることによって確定される大衆的イメージに対する恐怖は、決して拭えないほどにシェパードにこびりついているのである。

さらには、顔などの身体的特徴を「変え」ようとする努力は、アンチエイジング願望を持つ人々の動機と重なる。加齢による衰えに負けまい、イメージを維持するために、身体的特徴に変化を加える。しかし、結局公に知られている姿は変えられない、つまり生きている限りそのイメージからは逃れられないという恐怖の再確認がなされる。作品結末部分でのホスの自殺の描写から読み取れる時の流れの呪縛からの解放を予感させる描写となる。

また、オリジナル版では、ホスはしきりに自身の身体的な衰えについて、「無能だ」、「きっと私に似てくれるであろう子供を待つだけ。当時の私に似ている。若い血を」と言い、迎えるのは「自分たち自身との闘いであった。自分に刃を向けるようなものだった。自殺だよ」(『罪の歯』224)と言う。彼はここで自身の弱さを露呈し、次の世代の台頭への期待を口にする。ただし、次に台頭すべき存在について「自分と似ているもの」という表現を用いて、自分の後継者の登場を期待しているが、全く新しい別物の台頭は歓迎していないのである。さらには、彼が死を選ぶ作品の結末を暗示する「自殺」という単語が、伏線としての機能を果たす。自分に似た存在(クロウ)との象徴的な闘いは、ホスにとって自分の分身との闘いであり、そこに刃を向ける行為は、形を変えた「自殺」という悲劇的な方向に進まざるを得ない。

ローゼンは、ホスの状況について、次のように分析をしている。

音楽は現在、ヒーローを認定する。慣習的・伝統的なヒーローであるホスは、常に彼自身であり、決して他の誰かではない。ホスを満たす声は、活気以外の何物でもない…これがヒーローの在り方であるために、レフリーが第三ラウンドでテクニカルノックアウトを宣言すると、クロウの間違ったロジック、つまり新しい音楽をすべて盗まれたエネルギーを同等に扱うロジック、あるいは、「見通す目を持つ者」の伝統を形作るために受け継がれてきたオリジナルの才能の余地の無くなった未来のロジック、に基づく決定を受け入れるのではなく、観客は良く物事を知っていてレフリーを殺してしまう、ホスの側につくのである。(70 下線引用者)

ローゼンは、ホスを伝統的なヒーローに認定するものとして音楽を挙げ、彼は彼以外ではありえないオリジナルとしての存在を確立していることを指摘する。ホス自身は時代の流れに取り残されつつあり、作品中で自身が参加している「ゲーム」でもノックアウトを宣告され、勢い余ってレフリーを殺害してしまう。このきっかけは次世代のクロウの未来志向のロジックとの闘いだが、そこにはホス自身の存在の拠り所であったオリジナルが入り込む余地はもはやなく、彼の存在の危機がいよいよ迫ってきていることが判明する。

それでも何とか生き残ろうと、ホスはプライドを捨ててクロウの教を請うことにして、「俺みたいになりたいってことか？」というクロウに対して、「完全にそうってわけじゃない。スタイルを知るのを手助けして欲しいんだ。自身のイメージはそこから作り上げるさ。私はオリジナルな人間だ。唯一無二の」(『罪の菌』241)と返す。ここで、彼は「ゲーム」から外に出て、クロウのようにジプシーになることを認めているかに思える一方で、自分が唯一無二のオリジナルの存在であることへのプライドは捨てきれず、中途半端な気持ちであることを露呈してしまう。理想の自分を捨てることのできないまま、クロウから新しいものを教わるといふ都合のいい考え方をしていることがわかる。さらにはなんとか自身の優位性を保とうとして、逆にクロウに

教えを説こうとまでする。ホスは「君が自分を外から見たことがないということをお願い。自分が実際にどのようなものかということだよ。…私みたいに。」(『罪の歯』248)と言い、自分という存在を客観視することの大切さを強調し、それを見失ってはいけないことを上から目線で主張する話を再開している。しかしながら、他にはないオリジナルな存在を自負する自身のプライドにこだわったまま、新たなものにも手を出すというこのような中途半端な考えではうまくいくはずもなく、結局は先に言及した伏線に應えるかのように、結末部分で彼は自らの手による死を迎えることになる。

このホスの自殺についてもオリジナル版と改訂版では方法が異なる。オリジナル版では、ピストルを口に入れての自殺であるが、改訂版ではナイフで腹を切ることによる自殺となる。しかも、彼が倒れてから幕が下りるまで、彼の血はずっと流れ出ていて最後には観客席に届くほどになると描写される。

このホスの自殺が暗示するのは、単に一つの世代が次の世代に交代するというだけではない。ラニアーは、「ひとたび犠牲の循環的サイクルが始まってしまうと、タイミングも、理由も、説明も、方向性もなく、あるのは死を招き続ける反復的なサイクルだけである」(59)と指摘する。ひとたび始めると、ただ繰り返されてしまうという死のサイクル。今回はホスの世代の終わりが象徴的に「死」として描かれているが、改訂版執筆の時点では、オリジナル版で最新であったクロウとその言語もまたその魅力を失い、象徴的な死を迎えたことになる。「死」をもって次世代へと引き継いでいくためには、変更せざるを得なかったということになる。オリジナル版とまったく同一名称の人物が登場している改訂版であるが、改訂版の中の彼らはオリジナル版の中の彼らとは全く別物である。そして、彼らもまた、いずれは繰り返される象徴的な死を迎えることになる。ただし、改訂版の死に際してのクロウが歌う歌詞からは、次節で検証するように、時の流れという呪縛からの解放が示唆されており、ラニアーの言うような犠牲のサイクルの中に入るということではない。むしろ、「現在」という時点で永遠の「停止」を実

現することで、究極のアンチエイジングを達成できる手段としてのポジティブな「死」の解釈が可能となる。

3. シェパードのアンチエイジング志向の表出

では、繰り返される象徴的な死、世代交代の宿命に対してシェパードはどのように向き合っているのだろうか。そもそもシェパードという人物は、時間の流れに関して一貫した考えを持っている。家族劇に最も顕著な、自身のルーツ探究への関心が最もわかりやすいが、彼の「過去」へのこだわりは様々な形で作品の中に投影され続けている。たとえば、初期の作品群に入る1972年発表の『見えざる手』の結末部分では、セリフの逆転が採用されている。これは宇宙から来たとされるウィリーが意味不明の宇宙語を話しているように描かれる場面で、テキストを読んでいる読者にとっては、これが直前に発されたキッドのセリフの表記をすべてひっくり返した形で表記したものであることがわかる。この逆転した綴りが示すのは、まるで映像の巻き戻し技術のように時間の流れの向きを逆回しにしたいというシェパードの願望である。映像ではない舞台脚本の中に、何とか巻き戻し設定を組み込もうと工夫をしたと考えられる。また、この作品は冒頭と結末のシーンで車の中に入出入りする動きの中で、よく似た動作を別人が逆向きに行うという設定で、ある人物がもともといた車の中という位置に、最後には別人が居座るという展開を示しているだけではなく、作品ラストで人物は入れ替わるものの、少しずれた形でまたもや振り出しに巻き戻るということも示している。

このような過去への強い意識は、1970年代初めの彼の作品には頻出する。『ラ・トゥリスタ』ではメキシコへの旅行中に体調がおかしくなった夫婦の様子が描かれるが、第一幕と第二幕では時系列順とは逆に展開する。結末シーンでは、夫ケントが壁に向かって突進し、それを突き破って出て行ってしまい、後には壁に彼のシルエットだけが残るという演出がなされる。彼のこの行動について、ホワイティングは「間違った逃亡」であり、「男性が最終的

には、彼がすでにそうであるものや、そうになってきたものによって制限されてしまうので、間違っている」(416)という分析をする。結局のところ、我々は家族や血縁といった監獄のような「制限」から逃れることはできないということである。血縁の縛りを辿るということは、自身のルーツ探求、自身の過去への関心を明確にするということであり、すなわち、時間の流れを遡る、時間を巻き戻す行為であると言える。過去への過剰な関心は、自身の人生が前に進んでいくことへの不安の根源を過去の自分の人生の中に探り、何とか解消しようとする試みである。世代交代に関して、自身が若者側、つまりは上の世代を脅かす側である時には、若さゆえの勢いそのままに、前進あるのみで進むことができる。ところが、加齢や社会的立場の変化など様々な状況から立ち位置が逆転してしまうと、同じ理屈では通らず、途方に暮れてしまう。『罪の齒』オリジナル版の結末部分でクロウが歌う歌は、タイトルにもなっている「俺を転がし続けてくれ」という表現が繰り返されることから明らかのように、常に動き続けることへの関心が前面に押し出ている印象を与え、未来へのつながりをも思わせる、どちらかといえば前向きな形で劇を締めくくっている。当時の新しい文化に属するクロウにとっては、未来はまだ明るいものであり、様々なものからの縛りもない自由な空間として想定されている。まだ若く体制側への対抗心に満ちていたシェパード自身の当時の気持ちも、このクロウの側に色濃く投影されているはずである。体制をはじめとする自分を取り巻く様々な環境に嫌気がさし、その呪縛からの解放を希求していた訳である。歌詞から見るクロウには、結局、自分こそが大切であり、死んで転がり続けることがもはやできなくなってしまったホスについての直接的な言及は窺えず、彼の自己中心的な意識の表出にとどまっている。

ところが、改訂版では、これが次のように全く逆の意味合いを持つ歌詞に変化をする。オリジナル版では、前方への大きな動きを思わせる歌詞であったものが、停止や静止を示す言葉が並ぶようになる。

時は止まった / 目の中を見て / 我々が座る血の中に /

我々が死ぬ暗闇の中に / 隣きしてはいけない / 甘い子守唄

時計は止まった / 頭蓋骨の中を見て / 顔を覗き込んで /
見えない / 強く抱きしめて / 甘い現実

(『罪の歯 (セカンドダンス)』95 下線引用者)

タイトルは「甘い子守唄」であるので、ここから甘い緩やかな幸せへの前進を窺えないこともない。しかし、下線部にあるような時間や時計の停止が強調され、幸せな時間を過ごしながら前進することを願うというよりむしろ、現時点でストップしてしまったことへの言及が中心となる。過去でも未来でもなく、「現在」が重要なのである。「今」で止まる。これが象徴するのは、死によってホスの時間が永遠に止まってしまったことである。実際、改訂版のこのシーンの演出では、この歌の最中には、死んだホスの体から流れる血が観客席にまで届こうかというくらいの量で広がっていきとされており、歌詞と密接にリンクしている。つまり、ここでクロウが歌っているのはオリジナル版のように自分自身のことだけにとどまる自己中心的なものではなく、死によって時が止まったホスの「現在」の詳細な描写（流血の拡大）が中心となり、他者とのリンクへとクロウの意識が変化していることが顕在化する。

また、転がり続けて自由に前進することによって未来への希望を暗示していたオリジナル版の歌詞に対して、一見すると改訂版の歌詞は「死」を思わせるネガティブな印象を持つ。しかしながら、このような改訂版の変化は、新しい形の、しかも究極の形のアンチエイジング志向の表出と考えることができる。なぜならば、年齢を重ねていくことに抵抗する場合には、時間の向きに逆らって巻き戻そうとする手段の他に、何とかして時の流れを止めようとする方法も考えられるからである。人生が前に進む時の流れの中での「停止」の究極の形は、「死」によって完成する。死による停止で、時の流れの呪縛から解放される。クロウが歌うこの子守唄は、死んでしまったホスの苦悩からの解放を示しているのと同時に、いつかは自身にも訪れるはずの苦悩

の時期を見据えた、優しい眼差しを含むものにならざるを得ない。もはや、クロウにとっても、ホスの死は他人事ではない切実な響きを持つものになる。

さらには、歌われているのが子守唄であることをも考慮するべきで、死をもって究極のアンチエイジングを達成した後は、生まれ変わり、新たな命として誕生してこの子守唄を再び聞くことになるとも考えられる。循環のサイクルはラニアアの言うような犠牲のサイクルだけではなく、新たな命の誕生へともつながる、ポジティブな響きを持つのである。

おわりに

ここまで、シェパード自身および彼の作品内の男たちとロック音楽との関連を、ロック音楽への関心が最高に高まっていたタイミングで執筆されたオリジナル版の『罪の歯』とその改訂版を巡る彼の心境の変化を中心に分析することで辿ってきた。『罪の歯』は、家族劇群に先駆けるタイミングで書かれた世代交代を象徴する闘いを内に孕む作品としての評価が一般的である。しかし、ホスのことを、世代交代を巡る闘いに敗れた哀れな敗者としてだけ見るのではなく、新世代のクロウの台頭に怯え、いったんはそれに少し歩み寄ろうと試みるも、オリジナルの存在であることへのプライドが邪魔をして結局は失敗する複雑な心境を持つ存在として見つめ直すと、執筆当時のシェパードとの重なりが、一層の悲哀を持つ形で立ち上る。

シェパードは改訂によって、ロック音楽関連の細かな描写の多くを排し、シンプルにすることで彼ら二人の対決をより明確なものにした。しかし、それと同時に彼ら二人の心の距離がオリジナル版よりも縮まっているという印象を持たせることにも成功した。これは、シェパード自身の年齢が重なったことによって、人生経験値が増え、どちらかに肩入れするのではなく、両者の心情に対等に向き合うことができるようになったためだと考えられる。

それに加えて、自身の「老い」による影響を受けて、作家としての活動の在り方についての考え方にも変化が生じている。改訂版のホスの「死」によ

る時の流れの停止という究極の形での新たな「アンチエイジング志向」が埋め込まれた結末を描写することこそが、時期を経てシェパードが改訂版を執筆したことの意味であった。「死」という一見するとネガティブな出来事の中に、エイジングを止めるという意味での希望、すなわち新たな「アンチエイジング」の可能性を見たのである。このようなシェパードのアンチエイジング志向を体現する存在としてのホスに関する新たな解釈は、家族劇作品群における世代交代への恐怖に怯える男たちが示す逃避型のアンチエイジング志向と繋がる萌芽として読み解くことに結びつき、シェパードの劇作執筆キャリアを見渡すうえで新たな視座を提供するものである。

※本稿は、日本アメリカ演劇学会第5回大会 シンポジウム「メディアミックスの観点から読み解く Sam Shepard」(2015年9月13日、大阪ガーデンパレス)における口頭発表「抵抗のロック音楽—サム・シェパード作品に見るアンチエイジング志向—」に加筆修正したものである。

※本稿は、J S P S 科学研究費補助研究(若手研究(B))「現代アメリカ演劇における「マスキュリティ」と「老い」」(課題番号15K16705)の助成を受けた研究の成果報告の一部である。

[参考文献]

- Bottoms, Stephen J., *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- Lanier, Gregory W. "The Killer's Ancient Mask: Unity and Dualism in Shepard's *The Tooth of Crime*." *Modern Drama* 36(1993):48-60.
- Marranca, Bonnie, ed. *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*. 1981. New York: Performing Arts Journal Publications, 1993.
- Mustazza, Leonard. " 'In the Old Style': The Tragic Vision in Sam Shepard's *The Tooth of Crime*." *Text and Performance Quarterly* 9(1989): 277-285.
- Rosen, Carol. *Sam Shepard: A 'Poetic Rodeo'*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Roudané, Matthew, Ed. *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Cambridge:

- Cambridge UP, 2002.
- Shepard, Sam. *Fool for Love and Other Plays*. 1984. New York: Bantam, 1988.
- . *Motel Chronicles*. San Francisco: City Lights Books, 1982.
- . *Seven Plays*. 1981. New York: Bantam, 1984.
- . *States of Shock, Far North, Silent Tongue*. New York: Vintage, 1993.
- . *Tooth of Crime (Second Dance)*. New York: Vintage, 2006.
- . *The Unseen Hand and Other Plays*. 1972. 4th Ed. New York: Vintage, 1996.
- Shewey, Don. *Sam Shepard*. 2nd Ed. New York: Da Capo, 1997.
- Taav, Michael. *A Body Across the Map: The Father-Son Plays of Sam Shepard*. New York: Peter Lang, 2000.
- Wade, Leslie A. *Sam Shepard and American Theatre*. London: Praeger, 1997.
- Whiting, Charles G. "Inverted Chronology in Sam Shepard's *La Turista*." *Modern Drama* 33(1986): 416-22.
- 大和田俊之『アメリカ音楽史 ミンストレル・ショウ、ブルースからヒップホップまで』講談社、2011年。
- 金澤哲『アメリカ文学における「老い」の政治学』松籟社、2012年。
- 福屋利信『ロックンロールからロックへ その文化変容の軌跡』近代文藝社、2012年。
- 南田勝也『ロックミュージックの社会学』青弓社、2001年。
- 渡辺潤『アイデンティティの音楽 メディア・若者・ポピュラー文化』世界思想社、2000年。

(文学研究科准教授)

SUMMARY

Defiant Rock Music:
Anti-aging Orientation in Sam Shepard's Plays

Michitaka MORIMOTO

In order to compete with the next generation, male characters in Sam Shepard's plays show the tendency toward anti-aging orientation by laying great emphasis on appealing their physical power like violent actions, or escaping from their present situation like retiring into the desert or killing themselves. For Shepard, rock music means the symbol of the counter culture among young people in the 1960s to which he himself belongs as one of them. Shepard himself escaped from his situation in America, and went to London, the center of rock music at that time. His attempts to resist the old order in America are brought together in his *The Tooth of Crime* (1972) written in London. We can give a new interpretation of the original version of Hoss, the representative of the old generation, by comparing with the new character, Hoss, and his relationship with Crow, the young star, in the revised version, *The Tooth of Crime (Second Dance)*. In this revised version, Shepard's interest in rock music grows weaker, rock image in the description of the characters disappears, and lyrics sung in these plays by the characters greatly change. In this version, we can find a lot of expressions of "death" and "stopping." At the same time, the blood of Hoss, who commits suicide with knife, flowing toward the audience emphasize the image of "stopping" at the present moment of "death." This "stopping" represents the symbol of male "anti-aging" because it resists the time passage in the ultimate way, the stopping of our lives, that is, the death. By analyzing these plays in detail, we can open up a new perspective in Sam Shepard's plays.