



Title	アメリカ演劇過去15年の軌跡 : KopitとAlbeeの歩んだ道
Author(s)	田川, 弘雄
Citation	大阪外大英米研究. 1977, 10, p. 53-67
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/99024
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

アメリカ演劇過去 15 年の軌跡

— Kopit と Albee の 歩んだ 道 —

田 川 弘 雄

1960年以後のアメリカ演劇を論じる場合、二つの劇の上演から始めねばならない。一つは1960年1月7日に、Arthur L. Kopit の *Oh Dad, Poor Dad. Mamas Hung you in the Closet and I'm Feeling So Sad* がボストン郊外ケンブリッジで開幕したことであり、一つは同じ月にニューヨークのプロビンスタウン・プレイハウスでEdward Albee の *The Zoo Story* がアメリカで初演されたことである。

1959年に *The Connection* を発表した Jack Gelber と共に、この二人をMartin Esslin がその著書 *The Theatre of the Absurd* でアメリカにおける不条理劇作家としてあげているという理由だけでなく、この二人の劇作家の作品が新しい時代の到来を告げるように思えたからであった。

オニールに始まり、ウイリアムズ、ミラーなどによって受けつがれてきたアメリカ演劇の伝統は、大体においてリアリズムの系譜であった。イブセン、チェホフの流れを汲み、写実にとより、言語をコミュニケーションの主たる手段とし、論理的に理解できるテーマをもった劇が主流を占めていた。フランス流の実存主義の洗礼をうけたいわゆる不条理劇はアメリカには無縁なものと私は思っていた。

勿論 *Living Theatre* の物語、筋、人物描写、対話を棄て、さらには全ての伝統的な表現媒体を放棄しようという動きを無視するわけではないが、それはアメリカ演劇の中では一部の動きと見ていいと思っていた。

コピットの劇は題名も奇妙なものであったが、舞台にくりひろげられる世界も観客を驚かすに充分なものであった。

マダム・ローズペトル (*Madame Rosepettle*) は夫を全く自分のものにしなければ気がすまない強烈な女性である。自分の意のままになる醜い男を夫にし、

自分の意に従わないと知ると彼を殺し、その勝利のシンボルとして夫の死体を棺にいれ旅先にまで持ち歩くといった女性を主人公として、強い性としての女性をシュレーアリスティックな形式で描くもので、登場人物も誇張され、舞台装置も奇抜で、次第に大きく成長していく植物「はえじごく」、セリフをしゃべる魚ピラニヤ、自分の意志で開閉するドア、自由に動き廻る椅子、押し入れから出て来て人に抱きつく死体などヨネスコの劇を想わせるものがあり、観客は驚きと奇妙な恐怖感をもって劇場を去るのであった。私などは単純にアメリカにヨネスコ登場とばかり手を打って喜んだのだった。

Robert Brustein は、コピットを「新しい傾向を真似る内容のない作家である」と次のように評している。

“As with a growing number of aspring young dramatists, he (Kopit) has a tendency to ape the techniques of avant-garde without adding anything original of his own.” (1)

またウィリアムズのパロディに過ぎないという評もありはしたが、マルティン・エスリンは次のように評価してコピットの将来に期待していた。

“...there is enough evidence of his genuine concern with the problem of the play to prevent it from being a mere parodistic joke, and *Oh Dad, Poor Dad*, ...shows considerable promise. Only time will show whether Kopit will take the plunge into the Theatre of the Absurd or revert to the psychological thrillers of Broadway.” 2

*Oh Dad, Poor Dad*を書いた時、まだハーバード大学の学生であったコピットに私などはアメリカにおける不条理劇の未来を託していたのだった。

コピットの次作、*The Day the Whores Comes Out to Play Tennis* でも技法的には人を驚かすに充分であり、不条理劇作家としての道を歩んでいたが、その奇抜さが内面的必然性を伴うかどうか疑しく思っていた。そして、その後の作品に注目していたのだが、1968年に発表した *Indians* では不条理劇の手法のなごりを残しながらも、社会的発言もった作品を発表した。舞台はシュリー

スティックなスペクトルを駆使したものであるが、そのテーマは、白人によるアメリカインディアンの圧迫というアメリカ固有の問題を扱っている。この劇はインデアン挽歌といった単なるフォークローではない。インデアンのおかれた状況を描くことによって、ベトナムの問題について民衆の意識を喚起しようとしたものであった。

Indians がアメリカで初演されたのは1969年5月6日ワシントンの the Arena Stage であり、同年10月13日にブロードウェイで開幕したのであるが、その前年の夏にロンドンでロイヤル・シェクスピア劇団によって上演された。この年ロイヤル・シェクスピア劇団は、アメリカの劇を集中的に上演することを決め、エドワード・オルビーの *A Delicate Balance* などとともに、このコピットの新作を選んだのであった。劇作家でもあるジャック・ゲルバーが演出し、素晴らしく華麗な舞台が出来上がったが、中心要素である「南部神話の虚構性」の表現としての面が十分に理解されていなかったために、作者の意図が完全には舞台に結実していなかったといわれる。そこでアメリカでの上演に際してはずいぶん加筆修整された。ロンドンでは Buffalo Bill の Wild West Show に全面的に焦点が合わされていたが、ワシントンでは、大統領派遣の上院議員団とインディアンのやりとりに劇の上演時間の殆んど半分を割りあてている。Gene Frankel の演出と、Stacy Keach の好演によって、ワシントンの上演は大成功を修めたのであった。

13場からなるこのスペクタクルは一応、William F. Cody というアイオワ州生れの男が、1868年、鉄道建設が西部に伸びた時に、作業員の食糧を供給するための職につき、4280頭の野牛を殺し、Buffalo Bill というあだ名を得、たまたま西部で取材していたジャーナリスト Ned Buntline によって誇張して紹介され、西部の「英雄」となり、小説や劇の主人公になり更に、その劇を自ら演じるために実在の酋長などを加えて Buffalo Bill's Wild West Show を1883年に上演して成功をおさめるという歴史上の事実を骨子としている。

だが作者の意図は西部の英雄バッファロービルをはなばなく描くことではな

かった。観客は劇場に入ると幕のない舞台に三つの大きなガラスケースを見る。客席のライトが消え、ケースの中にバッファロービルとインディアンの酋長 *Sitting Bill* の等身大の像が浮び上る。第三のケースには野牛の頭、血ぬられたインディアンのシャツ、古いライフルが入っている。この第一場は象徴的に *Wild West Show* の舞台を示しているが、登場したバッファロー・ビルもこのショーにいやけがさしているらしく「英雄」も色あせた感じで

“I believe I am a..... hero A GODDAM HERO !

という言葉で暗転する。

第二場では酋長 *シッティング・ビル* が厳冬に飢と寒さに苦しむインディアンの苦境を訴え、大統領が派遣した視察団とのやりとりが描かれる。

第三場はロシアの大公の前で、バッファロービルは100発で100頭の野牛を仕止めるという業をみせる。バッファロー・ビルはジャーナリスト *Buntline* のおだてに乗って大公の前で、自分が西部の英雄であるかのように誇張した話をし、自分でもそのような気分になり、大公の「コマンチを打て」という気まぐれな命に、自分の友人であり、コマンチでもないインディアン *Spotted Tail* を打ち殺してしまう。大公は喜び、バンタイン記者には良いニュースが出来たのだが、バッファロー・ビルの心は重い。

以後、奇数の「場」は大西部ショーの舞台を中心として西部劇の名場面が描かれる。*Geronimo* の極悪残忍な様子、*Chief Josep*, *Sitting Bull* などインディアン酋長達が語る亡びいくものの哀歌、インディアンの乙女 *Teskanjavilla* の救出、*Wild Bill Hickock* の悪者振りなどが紹介される。ドイツ人俳優が演じる *Uncas* インディアンの次のセリフはこのショーの根底にある白人の真意をあらわして興味深い。

“ I had this vision: the white man is great, the red man nothing. So, if a white man kills a red man, we must forgive him, for God intended man to be as great as possible, and by eliminating the inferior, the great man carries on God's work.” 3

偶数の「場」はインディアンと上院議員団とのやりとりにあてられる。インディアン達は大統領自身が来なかったことに不満をもちながら、白人の学校で教育を受けた John Grass を代弁者として、インディアンは狩猟民族であるので農耕は出来ないこと、大統領が約束した食糧や金をくれないこと、インディアンをクリスチャンに改宗させようというのは無理であること、インディアンの大切な食糧である野牛が消滅したことなどを訴える。

上院議員達はインディアンを劣等民族と軽蔑してかかり、条約の意味が理解できず、契約不履行を平気であることを非難し、政府のおかげで生活できているインディアンが何の不満をのべることができようかという態度をとり、両者の話は全く噛み合わない。

終幕の第十三場はバッファロー・ビルとシイテング・ブルとの対話を通して、クリスチャンの愛の名のもとで行なわれる白人のインディアンに対する残虐行為が批判される。インディアンの友であり、理解者でもあったバッファロー・ビルが心ならずもインディアンの重要食糧である野牛の絶滅に力を貸すことになり、インディアンのためによかれと思って開いた大西部ショーも白人の自己弁護の手段として利用される破目となった。死にいくインディアン達の呪いの言葉を背景に、アメリカ政府のインディアン政策をたたえるセリフを暗誦するところで幕となる。

この劇を見て、私はコピットの変貌を感じるのである。ハーバート大学の学生の頃から劇を書き、*Don Juan in Texas, Across the River Into the Jungle* など学生達により上演されたものにしても、後に職業劇団によって演じられた諸作にしても、才にまかせて書きまくり、観客を驚ろかし、興奮させ楽しませることを目的として、技法的に奇をてらう面が強かったが、この作品では社会的発言が見られ、劇に彼のいう実質 (substance) が加ってきたのである。

コピットと週刊新聞 *Village Voice* の批評家 John Lahr との対話によれば、この劇の着想は1966年だったという。コピットはこの劇を書く動機について、
"I wanted to expose the madness of our involvement in Vietnam."⁴
という。当時、アメリカが病んでいると思ったピコットはアメリカがベトナム

で何をしているのか、何が目的なのか、何故に闘っているのか、これらの問題を劇的に扱うために、インディアンの圧迫史を題材に選んだという。ベトナムの問題をインディアンの問題と同一視するところに私達東洋人にしてみれば、白人の独善的感覚を感じざるを得ないが、コピットがとにかく社会意識をもち、「参加」の態度を示したことは評価しても良い。

この劇を見終えたときに、私は作られた歴史上の「神話」のおそろしさに慄然としたのだった。西部での紛争、特に白人達がインディアンにした行為を正当化するために、西部の myth を作りあげていった過程を見せられ、歴史というものが確固とした具体的存在であると思っていたのが、虚構に過ぎないことを知らされ、我々の存在の土台を持ち去られたような恐怖を感じるのである。

コピットはロックフェラー財団の援助を得て、西部の歴史をできるだけ深く研究したという。そして見出した歴史の混乱状態を劇において描くためには観客の時間、空間などの認識を混乱させる必要があった。この目的のために、ある歴史上の人物を正当な場所、時点から抜き出して、その人が居たこともない時、所におきかえることをわざわざやった。ここに不条理劇の手法が生きているともいえるのだ。

西部の歴史はインディアンとの争いの歴史でもあった。そこには虚偽と偽善が満ちていた。

一枚の毛布を広げる土地の借用を申込んだ白人が次にしたことは、毛布の糸をほどいて長く伸し、何エーカーもの土地をかこみ、その土地の所有権を主張したという話がインディアンの間に語りつがれている。この話に秘められているインディアンの不信感は、白人とインディアンの土地に対する感覚の違いに根ざしている。劇中においてバッファロー・ビルはこの違いを次のように説明する。

“The majority of them (Indians) don’t understand how land can be owned, since they believe the land was made by the Great Spirits for the benefit of everyone. So, when we (white men) do buy land from ’em, they think it just some kind of temporary loan ...” 5

狭いヨーロッパで得た「限られた土地」に対する所有権という概念をもつ白人と、広大なアメリカの大地に住み「土地は全ての人のもの」と考えるインディアンとの話がうまく噛み合う筈はない。この両者の考えの相違が紛争や契約不履行の原因となり、白人のインディアン攻撃の口実ともなった。

インディアンを更に当惑させたのは白人の攻撃には人道主義的という仮面が着せられていることだったとコピットは言う。

“What baffled the Indians was the guise of humanitarianism that went along with these attacks The Indians were baffled because they'd never seen an enemy like this, who claimed to be doing everything for the Indians.” 6

ピューリタンの背景をもつアメリカ移民達はその宗教的倫理観からいって自分達の侵略行為を合法化する必要があった。この合法化の手段として西部の myth と hero が生み出されたのであるとコピットは考える。

“... so there was a great need for men with whom the nation could identify, was excited by and could look up to. So there began a process of romanticizing the West and the Indians American needed heroes and a history to justify the violence and lawlessness.” 7

「英雄」とは彼がやったならば全ての悪業が正当化されるほどの人気の強さを持つ人であり、作りあげられた「神話」の中で人々に夢とあこがれを与え、アメリカの場合、西部への前進の意欲をかきたてる人物だったのである。この条件に適合し、たまたま「英雄」にしあげられたのがバッファロー・ビルである。自分の責任でなく有名になり、自分の知らぬうちに大衆の想像力をかきたて、西部への夢をあおり、インディアン圧迫の手先となったこの男の悲劇は、歴史の虚構性を私達に強く印象づけるのである。

ベトナムへの米国の介入の諸理由の偽善性の告発としての意味を当時としては十分に果したであろうし、今日、読み返してみても、内容 (substance) をもつ

芸術作品として高く評価できるのであり、不条理劇作家の立派な変身の実例として1960年以後のアメリカ演劇史の記憶すべき出来事である。ブレヒトの作品にも似て、民衆に「参加」する意志を喚起する劇を書いたという意味で、ブレヒト的転身と称えたい。

もう一人のオルビーについて今更くどく述べる必要はないのだが、オルビーを除いて60年代以後のアメリカ演劇は語れないので一応彼の作品を追っていきたい。

The Zoo Story は1960年1月 The Provincetown Playhouse で Beckett の *Krapp's Last Tape* とのダブルビルで上演された。ベケットの劇が抽象的に人生の深淵の暗さを暗示するのに対して、オルビーの劇の人物はリアルであり、観客は自分自身を Jerry と Peter の二人の登場人物のそれぞれに投影して共感をもつことができるものであった。Jerry の孤独の原因を劇の展開にしたがって探ると、David Riesman が現代アメリカ人の典型的な性格類型だとする the other-directed character の特徴をあらわしていることがわかり、フランス流の不条理劇というよりは、現代アメリカ人の孤独と、その救いの求め方を端的に表している劇である。またこの劇で、オルビーがアメリカの中産階級の生活意識、即ち Peter によって表象されるいわゆる the American Dream の上にあぐらをかいた意識を根底からゆり動かしただころに意義があると思える。マルティン・エスリンも、この点を次のように評価してオルビーを不条理劇作家に加えている。

“Edward Albee comes into the catagory of the Theatre of the Absurd precisely because his works attack the very foundations of American optimism.” 8

次作品 *The Sandbox* 更に *The American Dream* は、*The Zoo Story* よりもいわゆる不条理劇に近いものであった。特に *The Sandbox* では *Granma* に表象される the pioneer stock の立派さをたたえとともに、そのアメリカ精神の源流ともいえる開拓者の精神を受けついだ人々を圧迫する現代アメリカ社会

に対する痛烈な批判がある。同じテーマの少し長い劇 *The American Dream* も前作よりは簡潔さは欠けているが、エスリンをして、 “Albee has produced a play that clearly takes up the style and subject matter of the Theatre of the Absurd and translate it into a genuine American idiom.”⁹ といわしめたものであった。

次作 *Who's Afraid of Virginia Woolf?* はオルビーのブロードウェイ登場第一作だが、エスリンのはった不条理劇作家というラベルをこえて、オルビー独自の世界を展開した作品であった。

幕が上ると、観客は Uta Hagen の演じる Martha の What a dump! という言葉に驚く。これがニューイングランドの大学助教授の奥様の言葉とは。このマーサと夫の George, そして新任講師 Nick とその妻 Honey がくりひろげる言葉の遊戯の面白さ、相手の心理の急所をつつき、お互いにその傷口をなめあって楽しんでいるマーサとジョージ、この遊びのルールを知らないでとまどっているニック夫婦を刺激剤として、愛の秘戯をつくしているようにおもえる中年夫婦、この芝居はテーマを詮索しないでも、知的なお遊びとして結構楽しいものであった。私には言葉のニュアンスは充分にわかりはしない。しかし、その時の流行語、時事用語、学生用語などを織りませ、アメリカ人観客の耳にはいろいろな協和音、不協和音がある場合には心地よく、ある場合には不快に感じられたようである。言語の崩壊が叫ばれて久しい。その崩壊とは何だろう。言葉とは所詮約束事だ。その約束の基盤がくずれると相手に意志は通じなくなる。だから意志の伝達にはルールの理解が必要なのだ。*Who's Afraid of Virginia Woolf?* で見せるジョージとマーサの言葉の遊びは、このルールは現代では特定の人々の間にしか了解されない、だからこそ、お互の間にルールを作りそれを必死に守るしか、意志を伝える方法はないということを教えてくれる。ニックは終幕では序々にルールになじんできたようだが、ホネイはゲームに終りまで加わることができなかった。

批評家達はこの劇のテーマについて多くのことをいっている。この劇はアメリ

カにおける夫婦関係の不毛性を諷刺しており、「想像上の子供」はこの不毛性からののがれたいという女性の願望の表現であるとか、ニックの表象する科学とジョージが象徴する歴史との対決であるとか、*The Zoo Story* のジェリィとピーターの争いの再現であるとか、枚挙にいとまのないほどであり、それぞれもっともであり、正しいものであろうが、オルビーの目指したものは、言葉の遊びの意味を観客に感じさせることにあったと私は思う。観客はこの言葉の遊戯に唖然としているうちに自分が心に懐く問題意識の範囲においてゲームのルールを理解し参加したのだろう。批評家が指摘する現代的テーマ、アメリカ的テーマがここに扱われているために多くの観客のゲームへの参加が可能になり、この劇が興行的成功をおさめたのだと思う。

私はこの *Who's Afraid of Virginia Woolf?* がオルビーの最高作と考えていたので、昨年十月、大阪のアメリカンセンターでオルビー氏の話聞く会があったときに司会者の山崎氏の言葉をかりて、「*Who's Afraid?* 以後の作品は良くないといわれるが」と質問したところ、オルビー氏は「*Who's Afraid?* のような作品ならば毎週でも書くことができる。それまでの作品では、アメリカの中産階級の意識とか人種問題とか個々の問題を批判してきたが、それ以後の劇ではアメリカ全体の問題を扱っている。個々の問題の背後にある原因、社会を動かす「無意識的な動機」に対する批判を試みている。」と、バージニア・ウルフ以後作品の傾向が変わったことを認め、この「後期」の作品がヨーロッパで好評であることを強調されていた。

後期の作品において個々のアメリカ的テーマが薄れ、抽象的になってきたことは私達の目にも明らかである。次作 *Tiny Alice* があれほどの舞台装置の奇抜さにもかかわらず、必ずしも好評でなかったのは、アメリカ的テーマの欠如とテーマの抽象性にあったように思える。

この劇の主な舞台である *Miss Alice* の館の書斎にはこの館の精巧な模型が置いてあるが、その模型の書斎には更に小さな模型が置いてある。そしてまたその書斎には……と果しなく小さなレプリカは続いていく。本物の館のある部屋が

火事になると、全ての模型のその部屋からも火の手が上るという具合で、果してどれが実物か、実物と思っているのが実は複製ではないかさえ思えてくる。初めから終りまで、ピランデルロの劇のような現実と幻想の入り混った世界をくりひろげていくので、観客はただ啞然として劇を見、そして見終った後、それぞれの立場から意味を見つけ出そうと勤めるのであった。

Tiny Alice は宗教の権威の否定、言語の崩壊を実証する枢機卿と弁護士との対話、幻想と現実との交錯。孤独と死のテーマなど不条理劇の要素がそろいながらも、観客に訴えるところが乏しく、ブロードウェイでは成功作とはいえない。それは前にも述べたようにテーマの抽象性に帰因する。あるいは登場人物の抽象性によるといいかえてもよい。オルビーの劇は一、二の例外を除いて、単に象徴ではない生きづいてる現実の人間を扱ってきた。だが *Tiny Alice* にでてくる人物は全く現実感にかけている。虚像と実像の問題にしても抽象的であり過ぎてアメリカの観客の生活実感からはほど遠いものになったのだろう。また作者の作劇術の技巧が作者の内面にある思想感情が十分に熟するのを待たずして先走りしたともいえる。

オルビーは1966年には *A Delicate Balance* によってピューリッツァ賞を与えられた。目を奪うばかりの舞台技巧の極致を示した *Tiny Alice* とは異なり、落ち着いたリアリズム調の劇であった。Richard E. Amacher が “The well-made play in the Theatre of the Absurd” 10 といみじくも名付けているが、何かはっきりしない恐怖感にとりつかれた夫婦が救いを求めて親友 Tobias のところへやってくる。このために郊外で隠退生活をいとなんでいるトビス一家のころうじて保たれている「微妙なバランス」が破られる。正体不明の恐怖感という不条理劇のテーマを、エリオットのカクテルパーティを連想させる知的な会話で描いていく。その夫婦をおそった恐怖は、老齢のものが感じる死に対するものだろうか。孤独感に対するものだろうか、いずれにしても *The Sandbox* や *The Zoo Story* と同じテーマだし、この劇中の猫についての話は「Jerry と犬の話」に類似している。*The American Dream* の Mom と Dad, *Who's Afraid* のマー

サァやジョージの類型も登場し、オルビーのテーマの総集編ともいうべきものだが、それがこの題名通りの「微妙な均衡」を保ち、ベケット風の枯れた大人の劇になっているのである。

1968年の作品 *Box and Quotations From Chairman Mao Tse-tung* は技法的に純粹の不条理劇にかえった。この劇の序文にオルビーは「作家は変革を試みねばならぬ」と次のように記している。

“... the playwright must try to alter his society ... the playwright must try to alter the forms within which his precursors have had to work.” ll

同じ年にコピットが *Indians* を書いたのと同様の意識にたって書いた劇ではあったが、オルビーの目指したのは前段の社会変革よりも後段の形式の改革であった。作者自身は言葉を音楽にしようと試みたという。毛沢東語録もカールトンの詩も、ここではもともと持っている言葉の意味論理を伝える機能を失って、バックグラウンド・ミュージックとなり、言葉は断片と化して本来の意味をなくしてしまう。これがオルビーの狙いであった。毛沢東語録からの引用によってアメリカ人に内在する共産主義に対する恐怖感を喚起し、アメリカ人の多くが知っているカールトンの詩を使って老人の孤独感を描き、それを背景として一老婦人の死の恐怖を描き出したのである。だが、はたしてピンターがやったような言葉の断片化に成功したのだろうか。毛沢東語録は革命の教本としては使われていないが言葉の論理はこわされていない。その文書の用途の変更はあるけれど、言葉は結構その機能を果しているのであって、言葉が無意味な断片になっているという大げさなものではない。技法的には変っているように思えるが、*The Sandbox* などと同じく孤独と死のテーマを描くもので、特に目新しいものではない。

老齡と死についての考察はオルビーが劇作を始めた頭初よりの重要なテーマであったが、1970年代になってこの傾向が更に強くなってきた。1971年上演の *All Over* はある大立物の死の床に集る妻、妾、親友、息子、娘、医者などの対話を通して、死とそれにあつまる人間関係を論じている劇であり、昨年上演

された *Seascape* は死後の世界の展望といっても良いものだ。

Seascape を死後の世界の展望といったが決して暗いムードのものではない。老夫婦が海岸の砂浜に坐って人生を回顧している。海の底をあこがれていたという夫 Charlie の少年時代の話。夫が背を向けてねるのは他に女がいるからだと思い離婚を考えたことがあるという妻の話。いろいろ人生をふり返って語っている二人の前に、青いとかげ夫婦が現われる。「このようなありもしないことが起る」とは死後の世界にいるからだと思い込むチャリイ、この老夫婦ととかげ夫婦との対話が始まるが、英語は通じるものの、それに対応する概念を相手がもっていないために説明を一つ一つに加えねばならない。愛も怒りも悲しみも感情というものを持たなかったとかげの妻 Sarah が「悲しみ」「淋しさ」という感情を知らされて、そのような感情が複雑に交錯する地上には自分達の居る場所はないと悟り、海中の世界へもどっていくという話である。

とかげ夫婦と話をするというのはおとぎ話のようでもあり、チャリイが思い込んでいるように死の世界の話なのか、また老夫婦の白昼夢なのかどうにもわからない。人間は魚から進化したものだから、そこへもどるというのか、オルビーが形而上的思考を伝えようとしても、わかってくれないアメリカの観客を「とかげと話しているようだ」と皮肉りたいのか、或いは、孤独とか淋しさという感情を知ったことが人間の不幸だというのだろうか。ジェット機に表象される近代文明を批判しているのか、いろいろの要素があり、多様な解釈が許されるだろうが、全体のムードとしてはおだやかで「いろいろなことがあるが人生は耐えねばならない」という考えが背景にあり、むしろ明るいユーモアが会話に感じられる。それはベケットの作品にただよう諦観に達した枯れたユーモアと近いものである。この *Seascape* はアメリカ的泥くささから抜けたヨーロッパ風の洗練された劇とあって良いだろう。この作品がヨーロッパで好評だったのは当然のことだろうし、この作品にピューリッサー賞を与えた批評家が、アメリカの観客を代表していると考えれば、リアリズム指向から脱皮したアメリカ演劇及び観客の成長が伺えるのである。

オルビーは1962年に *Manchester Guardian* 紙の紙面で次のような 発言をしている。

“It is my guess that the theatre in the United States will always hew more closely to the post-Ibsen-Chekhov tradition than does the theatre in France, let us say. It is our nature as a country, a society. But we will experiment...”¹²

リアリズム演劇がアメリカの風土に合うことを知りながら、不条理劇の手法を用いることをくり返し、フランス風の洗練された舞台をアメリカにもたらそうとしたオルビーが達した一つの境地が *Seascape* であるといっても良いだろう。

’60年代の始め、当時流行のヨーロッパの不条理劇の模倣をもって作家生活を始めた二人の作家が、一人は明確なアメリカ的テーマを追いブレヒトの劇のように民衆に「参加」を求める作品に自己の境地を見出し、もう一方は広く深く人間の問題を考察するベケットの劇にも似た円熟した境地に達した。このいずれがアメリカ演劇の本流にあるのか、やはりリアリズム劇が根強さを示すのか、また戯曲ばなれしたリビングシアター流のものが中心を占めるのか予断をするのは難しいが、コピットとオルビーが模索して通った軌跡が過去15年間のアメリカ演劇の歴史の大筋であると断言することは許されるだろう。

NOTES

- (1) Robert Brustein, *Season of Discontent* (London, 1966) p. 63.
- (2) Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd* (Garden City, N.Y., 1961)
p.228,
- (3) Arthur Kopit, *Indians* (New York, 1971) p.52
- (4) Kopit, p.1. (appendix)
- (5) Kopit, p.80.
- (6) Kopit, p.20. (appendix)
- (7) Kopit, pp.25-26. (appendix)
- (8) Esslin, p.225.
- (9) Esslin, p.226.
- (10) Richard E. Amacher, *Edward Albee* ((New York, 1969), p.154.
- (11) Edward Albee, *Box and Quotation from Chairman Mao Tse-Tung*
(London, 1970), p.2.
- (12) W.J. Weatherby, "Do You Like Cats?" *Manchester Guardian*
(June 19, 1962), p.7.

