



| | |
|--------------|---|
| Title | Sam Shepard の「家庭劇」への転換とアメリカ演劇の伝統 |
| Author(s) | 田川, 弘雄 |
| Citation | 大阪外大英米研究. 1990, 17, p. 1-14 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://hdl.handle.net/11094/99137 |
| rights | |
| Note | |

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

SAM SHEPARD の「家庭劇」への転換と アメリカ演劇の伝統

田 川 弘 雄

1965年2月7日付けのニューヨーク・タイムズに三人の若者の写真を添えた次の記事がある。

「これら三人の真面目な顔のビート族劇作家 — サム・シェパード、ランフォード・ウィルソン、ポール・ホスター — は水曜の夜オフ・ブロードウェイに紹介される。彼らの一幕劇がチエリーレン劇場で興味ある実験上演を始めるのだ。

前途有望な才能たちの頂点にいるリチャード・バー、クリントン・ワイルダー、エドワード・オルビーが、彼らのシアター1965劇団の主催で、今後3月の間に、シアターの劇作家教室で学んだ10人の劇作家の作品を提供するのである」(1)

この時、シェパードは21歳、ウィルソンは26歳であった。

シェパードの劇のタイトルは『木曜日まで』(*Up to Thursday*) であって、徴兵されて入隊までの自由の限界が木曜日という意味。舞台では、シャツとパンツ姿の男が肩で息をしながら椅子に座っている。舞台手前下手には大きな石がおいてあって、2人の労務者がこれを鎖で持ち上げようとしている。男はそれは止めさせようとする。労務者はその男を連れさる。(幕)

第二幕：ジャズ音楽、カーテン内部でパーティがおこなわれている様子。カーテンが上がると二組の少年少女が喪に服する感じで座っている。星条旗が掛かっているベットがある。少年少女はハミングをしたり、手を叩いたり時々する。少女の一人が少年と一緒にシャワーを浴びようと言い、キスをす

田 川 弘 雄

る。二人の少年と少女一人が観客に背を向けて座っている時に、一人の少女が旗の下に寝ている男と一緒にベッドへ入る。ベッドの男が立ち上がり、少年と交代する。他の一組の男女は舞台をさり、ジャズ音楽に合わせてベッドに掛けてある旗が上下する。シャツとパンツの男は観客に微笑みかける。労務者がこの男を運びだして幕。

労務者は政府権力を象徴してるといい、生き延びたいという願望の劇化で、燃え上がりそうな反応の連続であるという。“The play is a series of reactions that become combustible, but I really don't consider it 'play' at all.” (2) と彼は言う。

私にはこの劇の意味がわからなかったが、音楽と舞台の上の装置の助けによって、若者達の心が外界の圧迫に対して反応する様子が感じられるようにも思えた。しかしシェパード自身もいうようにこれが劇かという疑問を持った。

この年のニューヨークでは、戦争から帰って来た一人息子をめぐる父母の心の葛藤を描いた平凡な家庭劇『主題はバラである』(*The Subject Was Roses* by Frank D. Gilroy) が始めの不評を克服して、この年度に入ってから多数の観客を集め、ついにはピュリッア賞と演劇批評家賞を獲得するにいたったのだが、前年度に不条理性と曖昧さで大いに議論を巻き起したオルビーの『小さなアリス』(*Tiny Alice*) は半年ももたずしてプロードウェーから姿を消していた。オフ・プロードウェーではロバート・ロウェル (Robert Lowell) の『古き栄光』(*The Old Glory*) というメルビルの原作にもとづく奴隸反乱を扱ったリアリズム劇が人気を得ていたし、ピンター (Pinter)、ヨネスコ (Ionesco) などの不条理劇は方々で上演され、アーサー・コピット (Arthur Kopit) の不条理風の劇も注目を集め、また黒人作家レロイ・ジョンズ (LeRoi Jones) も活躍していた。当然のことながら新聞紙上には不条理劇をめぐる非難の論も転開されていた。一例をあげると、ニューヨーク・タイムズ紙上で、モルデカイ・ゴレリック・南イリノイ大学教授は「不条理な不条理主義者達」と題して次のような趣旨のことを述べている。(3)

SAM SHEPARD の「家庭劇」への転換とアメリカ演劇の伝統

『ゴードーを待ちながら』(ベケット)、『犀』(ヨネスコ)、『管理人』(ピンター)などは不条理演劇のなかでのおもしろい作品であり、それらが現代の一表現であり、グロテスクなアイロニーの点では独創的でもあり、ある観客には軽い精神療法ともなり、ブロードウェーの型にはまった家庭喜劇への意義ある反抗の一部分として、不条理演劇のよきものは一応認める。

しかし、『ちっちゃなアリス』(アルビー) や『誕生日パーティー』(ピンター) がおそろしいほどの深さがあるとか、存在の核心に深く打ち込まれたクイであるなどと称賛されると、黙っていられない。

それはかれらの未熟な言葉当て遊びがかいかぶられているにすぎない。あいまいな語句や、奇矯なひとりよがりのシンボリズムで人を寄せつけない。合理性を蔑視し、劇に意味を求める者を軽蔑し、精神分析者以外はコミュニケーションの相手としてはえらばない。彼らの描く人物は、ばかりた絶望以外に、なんらの解決を持たぬボール紙の人物だ。こんな気違ひじみた劇が、アメリカの知識人や劇作家に歓迎されるのは、どうにもがまんならない。

この少々乱暴な意見が、シェパードの初期の作品をみるとある程度の共感をもって私の脳裏をよぎるのである。

『木曜日まで』は作家シェパードの自意識を舞台に投影したものであると考えられるが、『イカルスの母』(*Icarus's Mother*) (1965) や『シカゴ』(*Chicago*) (1986) などもこの範疇にはいるものであろう。『イカルスの母』は海岸の草原で5人の若者男女がバーベキューをしている状況を描いている。飛行機が飛んできて空に文字を書き、ジルとパットが空中の飛行士と少々エロっぽい交流をしたり、ハワードとフランクが花火の話に没頭したり、飛行機が落ちて大爆発したり、行動自体はかなりリアルなものであるが、全体の意味は明白ではない。核時代のパラノイアと呼ばれる恐怖を表していて、ひとびと個人と社会全体に及ぼす影響についての劇であると説明してくれる人もある。飛行機は脅威の象徴であり、核爆弾を積んでいる可能性に対する恐怖を感じさせるともいう。

田 川 弘 雄

1965年11月の公演を演出したミカエル・スミス（Michael Smith）は、公演開始後一週間の失敗の後に「これはピクニックの劇だ」と気づいたと次のように述べている。

「意味とかパラノイアや政治の理論を詮索するより、ピクニックのことをまず考えるべきであった。（ピクニックの劇だと）気づいたときに、公演がうまくいくようになった。対話もサムの技巧ではなく、人が話しているのだ。お互いを良く知っている人が説明抜きで語り合っている。暑くて、少し退屈し、ちょっと食べ過ぎた人々が話し合っているのだ。

教訓：事実に則しなさい、そうすれば意味は備わっているのです。事実を把握しなさい。意味は自ずから分かるのです」(4)

この説得力のある解説にかかわらず、私はまだこの劇に明確な意味を見い出せない自分の暗愚を嘆かざるをえない。

『シカゴ』も奇妙な劇である。スチュウ（Stu）という名の若者が、舞台中央にある風呂桶に入っている。彼の愛人と思える女性ジョイ（Joy）がビスケットを作りスチュウにたべるように勧めている。スチュウはジョイが仕事を見つけ去っていくのを恐れて、子供のような「ごっこ」の世界に逃避しているようだ。ジョイは風呂桶に入って「ごっこ」に加わり、船縁から海を見ていてバラクーダが人を食べたがっているとか調子を合わす。ジョイは外部の友人とは普通に話し、旅に行く相談などをする。4人の男女がスーツケース、毛皮、眼鏡、釣竿などをもって登場。

スチュウの奇妙な話しさは続く。長距離夜汽車の中での太った男の大便の話。海岸での乱交の話。終幕で、ジョイはスーツケースをいっぱい積んだ車をひいて出発するが、他の4人は客席に向かって釣竿を垂れる。

スチュウは風呂桶のなかに孤立して、自分の想像に閉じ籠もり、外部の世界に加わることが出来なかった。彼の空想はイメージと断片的な語りという形をとり、抑圧された彼の感情を表している。スチュウは外部現実世界に制約されずに怒り、憤り、恐怖を自由に表せる「ごっこ」の世界に逃げているのだが、他の登場人物も、客席に向かって魚釣りをするなどゲームに加わるよ

SAM SHEPARD の「家庭劇」への転換とアメリカ演劇の伝統

うになる。

この劇は当時ニューヨークで広がっていた芸術家の自意識を劇的表現の主題とした劇の一種で、舞台を意識の譬喩的表現の場としたものだと説明されても、観客のもつ意識と深く関わりあっていいのではないかという疑問は消えない。'60年代'70年代始め迄のシェパードの劇にはこの思いが付きまとう。

最初の作品ではあるが失われて再び書いた『カウボーイ # 2』(Cow Boy # 2)では登場人物が即興的に役を変えていき、その即興が彼の現実になる。ピラソデルロ風の面白さはあるが、断片的で全体像が不明瞭だ。舞台の可能性を実験したものであるとか、作家の内面の混乱を外へ吐き出す彼自身にとっての survival kits であるという人もあれば、子供の遊び (play) の延長だと説明する批評家もあるが、観客は理解できるのだろうか。

二幕ものでかなり社会的背景が認められる『旅行者』(La Turista) にしてもメキシコのホテルにいる旅行者がカウボーイに変身したり、彼の話言葉が散文から詩的なものに変わったり、舞台自体がメキシコからアメリカへ唐突に移ったり、最後に俳優が劇場の壁を突き破って飛び出したり、観客は混乱させられることは必定だ。アメリカの現代文明の頽廃を批判したものとか、現実の枠をこえて逃避したい現代人の願望の劇化であるとか、登場人物が役をかえるのが metatheatre なるものであるとか説明はつくだろうが、全体として観客の心の深層にある意識に共鳴をあたえることが出来たかという点には疑問が残る。

こうなると劇場はその作家と波長の合う特定の人だけの集まる場所になるのだろうか。評論家山崎正和氏の記事を産経新聞から引用させて頂こう。(5)

1960年代前半のニューヨークでは、劇場はむしろ多様な市民の共存のための場所であった。ブロードウェーでもオフ・ブロードウェーでも、さらに小さなキャフェの劇場でも、わたしはそこに年齢や環境を越えた観客が集まっている光景を羨しく眺めたものであった。典型的な小市民と孤独な脱落者の対立を描いた、オルビーの『動物園物語』のような芝居でさえ、客席には、

田 川 弘 雄

靴下なしの青年とディナー・ジャケットの中年が睦まじく並んでいた。そこに異変の予兆が見え始めたのは、おそらく1967年の冬ごろからのことではなかったかと思う。それは舞台にセックスと暴力が登場し始め、劇場の外にいわゆるヒッピー風俗が流行し始めた時代の反映であった。演劇の側から普通の劇場を拒否するという運動が起り、わざわざ倉庫やガレージで幕をあげるのがひとつの流行となつた。……

明らかにことの発端は、観客が演劇の選り好みを始めたのではなく、演劇が観客の選り好みを始めたのであった。それはある意味で世界的な現象であつて、日本でも「アン・グラ」の名のもとに観客に挑戦する演劇が流行した。ただ、アメリカが違っていたのは、こうした流行にもかかわらず、伝統的な劇場演劇が予想以上に根強く生き残つたことであった。少なくとも、テント劇場が「旧新劇」が志氣を阻害させた日本とちがつて、この国では「普通」の劇場が挑戦を受け止める力を持っていた。いつの場合もそうだが、普通の生活……日常の暮らしというものが、この社会では暗黙のひとつの「主張」として営まれているのが特色である。反日常性がひとつの主張として挑戦すれば、日常性はたちまち沈黙を破つて、それ自体が積極的な「行動」となつて働きだすのである。

「普通」の劇に戻ろうという兆しをシェパードは1972年の『罪の歯』(*The Tooth of Crime*)で見せている。

ロック調の決闘劇だといつてしまえばそれまでだが、昔気質の老殺し屋が時代にあった新鋭に敗れて自殺する心境には古典的な「普通さ」がある。

古典劇のよくある古い王と新しい王との対決のように、ロック王ホス(Hoss)が自分の力の衰えを感じ、強力な挑戦者クロウ(Crow)の台頭を知り、迫る運命へ対処する心理葛藤が主題となっている。星占いは凶と出、取り巻き達の反対にもかかわらず勝負に出ようとする。ホスは旧来の規範に則つて行動し、クロウは融通無碍に変貌し臨機に新しい手段をとる。「自己を保持出来れば、疑いが生じた場合も、恐怖や驚きの瞬間にも対処できる」と言うものの、

SAM SHEPARD の「家庭劇」への転換とアメリカ演劇の伝統

その自己が果たして確立しているのか、取り巻きの人々によって作りあげられたイメージを装う操り人形に過ぎないということに気がつく。「コードに生きた立派な殺し屋はもう自分ではない」でも「立派に敗れたい。大きな力に敗れていくのだ」(But I'm losing big. I'm losing to the big power.)と自殺する。

西部劇の決闘にすぎないともいえる題材を、音楽が劇のあらゆる状況を上手く伝えるように巧みに駆使され、今までの技法の全て（例えば役がわり、言葉調子の変化）などが全体を統一する効果的な手段として使われ、半ばリアル、半ば空想的な myth の世界を作りだしている。

この劇には英國滞在により自分の限界をみたシェパードの再出発の宣言という自伝的要素もあるという。作家としてかなりの成功を収めた彼だが、それは世間や周囲の者によって作られたイメージを演じていたにすぎなかった。「自殺」という形でこの作られた自己を脱却することで新生への道を求めたのではないだろうか。

シェパードは新生の道を「家庭」に求めた。

英国から帰ったシェパードはカルフォルニアにいくまえにノヴァ・スコシャの農場に滞在した。英國滞在で「アメリカ人であることはかなりのことだ」(It might mean something to be an American.)と気づいた。そして今まで避けていた自分がそのなかで育ったものと対決する決心がつき、この農場で「家族劇」を書きだしたとエレン・オウマノ (Ellen Oumano) はいう。(6) いわゆる家庭三部作、『飢えた階級の呪い』(Curse of the Starving Class) (1977)、『埋められた子供』(Buried Child) (1978)、『ほんものの西部』(True West) (1980)がその主なものである。『罪の歯』で提起された世代交代のテーマはシェパードの心に常に蟠っていた親子の関係に発していた。カルフォルニアを離れてニューヨークに来たときに残してきた親についての気持ちは『ロック・ガーデン』(Rock Garden) という家庭崩壊を暗示する劇で早くも1964年に描かれていたが、この劇を発展させたといわれる『飢えた階級の呪い』でより具体的に描かれることになった。

田 川 弘 雄

父が破壊したドアを息子が修理しているこの劇の幕開きのシーンは、家庭の守護者としての父子の役割が逆転していることを暗示している。酒に溺れ、車や冷蔵庫のための借金に苦しみ、土地や家をだまされ奪われようとしている父、土地を売ってヨーロッパへ行こうと画策している母、4Hクラブなどの活動に励み、初潮に人間の業を知る自立心旺盛な妹、この家を保守し、羊を感染から守るために家の中で飼っている兄。この家の人々は常に冷蔵庫から何かを取り出して食べていることで象徴される精神的飢えに苦しんでいる。家族の崩壊、借金文化、土地開発、世代差といろいろな問題を含んでいるが、父と息子の関係が中心テーマであることは論を待たない。息子が父の服を着、父の役割を取って替わるとともに、息子は父の呪を受け継ぐことを認識するのが結末ではあるが、劇の途中で父の再生が起こるのも意味深い。父ウェ斯顿（Weston）は早朝、庭を歩いているときに長い間失っていた自分の所有する地所との一体感を再び感じた。そして、それとともに、家族を結ぶ血縁の肉体的な韁帯に気づくのである。それは終幕の鷺と猫の空中での死闘と一体となっての墜落死の話が暗示するように家族が破壊的共同体でもあることの認識にもつながるのであった。

エレン・オウマノの言葉を借りると「『呪い』は彼自身の家族の記憶から描きだされたものである。遺伝とアメリカの家族の分裂疎遠の進行という彼には身近なテーマを扱っているのであるが、この劇はあたかも彼自身の内的混迷から取り出され、その純粹で完全な存在にまで精製されたかのように明確な形をとっている」(7)

つぎの家族劇はピュリッパー賞を受けた『埋められた子供』である。

かつては豊かであったドッジ（Dodge）の農場もいまは疲弊し、彼自身もテレビと酒をたよりに生きている状態で、妻ハリィ（Halie）も昔の思い出と牧師との付き合いに気持ちを紛らわして日を過ごしている。長男ティルデン（Tilden）はフットボールの名選手であったが、メキシコに滞在中に何か失敗があって今はこの家の料理など家事をしている。次男ブラッドレイ（Bradley）は乱暴者で父の頭をバリカンで刈って血を出すのをむしろ楽しんでいるよう

SAM SHEPARD の「家庭劇」への転換とアメリカ演劇の伝統

だ。このような家族崩壊の状態はこの家族の過去に罪によってもたらされたようだ。近親相姦の子供が殺され裏庭に埋められていることに起因している。この家庭へ孫息子のヴィンス（Vince）が女友達シェリー（Shelly）をつれて帰ってくる。しかし誰も彼をこの家族の一員とは認めない。埋められた子供とヴィンスの関係やこの不認知の理由など曖昧なまま、突然ドッジがヴィンスを認知し、家督を彼に譲ることを宣言する。ドッジの死後、ティルデンが「死体」を掘り出し、ハリィのもとへ運んでいくところで幕になるが、不毛であった農場に再び豊穣が蘇ったとハリィは叫ぶ。

ミラクル劇、ミステリィ劇とかレッテルは貼れるが、家族の過去が及ぼす影響などオニール以来のテーマが扱われ、家族の継承が中心問題であることには異論はなかろう。

City News の Sy Syna という筆名の批評家がつぎのように書いている。

「『埋められた子供』は継承についての劇である。土地とか家とか品物の継承ではなく、埋められた家族の秘密を受け継ぐこと、罪の継承なのである。この劇は家族というものは外部からいかに奇妙に見えても、それ独自に生き方を受け継いでいき、自分達と異なる要素は全て除外していくものであることを明確にしている」(8)

ヴィンスは『呪い』のウエズレイと同じく祖父伝来の呪いを受け継いでいくのである。父の性質、欠陥、罪、呪いを伝承するというテーマは、文明と野性の対立、兄弟の性質の違いと相互羨望などを主たるテーマにした『ほんものの西部』でも、異母兄妹の恋愛を扱った『フール・フォ・ラブ』(*Fool for Love*) でも、妻を嫉妬のために殺したと思い込んでいる夫、記憶喪失のうちにまだ夫を愛し、その弟を代替えとして受け入れる妻という複雑な関係を描く劇『心の嘘』(*A Lie of the Mind*) でも常に大きな部分を占めている。リンダ・ハート (Lynda Hart) はシェパードの「家族劇」について次のように記している。

「シェパードがますます人気を得、アメリカ演劇界でライバルの無いほど成功を収めたことで分かるように、彼は民族の『集合的無意識』の深層に触

田 川 弘 雄

れる劇を書く作家を求めるアメリカの要望に応えてきたのである。彼の作家経歴の初めの12年間は彼が最初に持っていた家族を劇の中心に据えたいという気持ちに抵抗していた。彼の作家暦の半ばをアメリカ演劇主流の外に身をおいていたが、彼の後期の作品は彼を明らかに避けえない家庭という分野に導いた」(9)

リンダ・ハートの輪から「アメリカ民族の『集合的無意識』の深層にふれるのは家族劇であり、家族劇を書くようになってはじめて彼はアメリカ演劇の主流に身をおいた」と要約するのは少々乱暴かも知れぬが、家庭劇がアメリカ演劇の主流であり、リアリズム劇が山崎氏におっしゃる「普通の劇」であると断じてもよかろう。ではなぜそうなのかを考えねばなるまい。オニール、ミラー、ウィリアムズの成功作はすべてこの二つの条件に合っているといっても良いだろう。これら巨匠たちに反旗をひるがえした筈のオルビーも『アメリカン・ドリーム』のおばあちゃんの影響から逃れられず、『微妙な均衡』などもリアリズム家庭劇の範疇にはいるものだろう。

アーサー・ミラーは「現代劇における家族」という論文で「父親、母親などの概念は自分自身を自己と意識するまえに無意識にわれわれに入ってきているのだ。人は心に潜在的に描いている『家庭』は完璧なものであり、そこでは自己の存在が完全であったと思いこんでいるとともにその『家庭』は失われてしまっていて再びそこに戻れることはない、自分は今いる世界には異邦人であると信じている。ある劇が観客と深い交流をなし遂げえたとすれば、現実には存在しないそのような安定した『家庭』を強く求める観客の願望と一致した結果なのだ」という趣旨のことを述べ、そして更に「great, seriousといわれる劇は、すべての人間が記憶のなかで家族の概念とあきらかに結びついている安全、愛のある環境、魂の安らぎ、自己の名譽と存在感などを見出すために、どのような方法で努め、自己の内部及び外部で何を克服し変革しなければならないかという問題に何らかの形で関係している」(10)と断定している。

アーサー・ミラーはイプセンを例に取り上げ、近代劇全体を論じているの

SAM SHEPARD の「家庭劇」への転換とアメリカ演劇の伝統

であるが、アメリカ演劇に特によく当てはまる議論であると思える。移民の国であり、家族が心をよせあって移り住んで来た異国で生き抜いた民族の経験が、「家族」に対する強烈な愛着となって人々の潜在意識に焼きついているアメリカ人を描く場合に特徴的に現れる現象だろう。ミラーの『セールスマンの死』のウィリー・ローマンの意識には幌馬車で家族を引きつれ広く旅をした父親像がある。現実には大恐慌後の苦難の時代にみたミラー自身の家族像であるかもしれないが、荒野を一家族が旅をする姿がアメリカ人の意識の底にあり、理想的な家庭を求める気持ちがアメリカン・ドリームの核となっているのだろう。だからこそ、『すべてわが息子』から『代価』まで父と息子の関係を一筋に追求したミラーの劇が国民的共感を呼んだのだろう。『欅の木陰の欲情』や『喪服はエレクトラに似合う』などで家庭、親子の関係を人間の営みの背後にある大きな力を描く素材として使って來たオニールも最後の作品『夜への長い旅路』では赤裸々に自己の家庭を描いたのであるが、それがハロルド・クロールマン (Harold Clurman) の言葉を借りると、「移民の国の世代差をあらわすアメリカ史のレプリカ」になったのであった。ウィリアムズの『ガラスの動物園』も『欲望という名の電車』も失われた「家庭」への鎮魂歌として人々の意識、無意識の深層に共鳴したのであろう。

ビレジ・ゲイトなどでの上演のためロック調即興劇を多産していたシェパードも英国に滞在し、距離をおいて祖国をみたときにアメリカ人であることの意味を問いただしたのであろう。エレン・オウモノの伝記的記述によれば、そこに生まれ変わる苦悩があったようで、『罪の歯』で再生儀式をやり、自分の心に長年蟠っていた家族のテーマに帰っていった事情はまえに述べた。だが、リアリズム家庭劇に帰るといつてもことは簡単ではない。アーサー・ミラーも認めているように、リアリズム劇はしだいに大きくなる個人生活と社会生活のギャップを埋める力を失ったと非難されている。だからこそ、1960年代に小劇場運動が再燃し、シェパードのように手法の実験を繰り返さなければならなかったのだ。そのような体験を通った後に戻った「リアリズム」はどう違っているのだろう。ここに三人の「リアリズム」作家がいる。上に

田 川 弘 雄

のべてきたように、シュー・リアリズムの洗礼をうけたシェパード、シェパードと同時に出発しながら、殆どリアリズム劇を書き続けたランフォード・ウィルソン、山崎氏の言う普通の時代に戻った1975年以後にでて来たデヴィド・マメット。この三人を比較しながらこの新リアリズムの問題を考えよう。マメットに『再会』(Reunion 1976)という作品がある。離婚した妻の方に引き取られ何年も会っていない娘が、父親のアパートにたずねてきた再会の話だが、16の短い場面で控えた表現の散文詩的会話で語られる父娘の過去は、シェパードの劇と同じく、家族崩壊の歴史である。再婚し、夫も良い人でその連れ子とも上手くいっているし、家も住み心地がよいと語る娘の様子は幸福そうではない。アル中から脱却し、レストランで働いて金にも困らず、再婚を考え現状に満足しているという父の言葉も現実感がない。娘は現実生活の空漠さに耐えられず、幼い頃にインディアンの英雄だと理想化していた父親像を憧れてアパートを訪れたが、そこに見たのは空軍の機関砲手であったことと電信局で働いた以外なにも無かった人生の空虚さに絶望している父の姿であった。教会にもいかない彼らには神の救いもない。その原因は broken homes だと娘はいう。「それがわたしの結婚に影響したのよ。わたしは壊れた家庭の出身。アメリカで一番大切な『施設』から出たの」(It's got to have affected my marriage. I came from a Broken Home, the most important institution in America.) (12) 蹊躇し、急に黙り込み、いろいろな口調や抑揚の言葉の断片での会話は、一見ごく普通に流れていくが、その底に個人的、社会的苦悩が重く横たわっている。全く日常的なリアルな会話があらわすものは深刻な虚無感である。幕切れで、父は娘に金のブレイスレットを与え、ふたりで食事に行くことにはなるが、その前作『ダーク・ポニイ』でインディアンの勇者を救いにくる馬の話を語る父とそれを聞く娘の間にあった親密さや共感は全く感じられない。崩壊した家庭のかつての理想的な姿への憧れとその修復への虚しい努力は、アーサー・ミラーの言葉を借りるまでもなく、アメリカ演劇の佳作の必須条件であり、『再会』が観客の心を打った理由だろう。ミラー、ウイリアムズ、オニールが丹念に事実、行動の詳細を描くことで伝えた家

SAM SHEPARD の「家庭劇」への転換とアメリカ演劇の伝統

庭崩壊の悲劇をマメットはベックетやピンター風のアンダーステートメントで見事に凝縮表象したのである。

シェパードが『飢えたる階級の呪い』で冷蔵庫の食料、壊れた扉などで視覚的に表象したものを、マメットは言葉の伝える響きと調子で聴覚的に伝えるのに成功している。同じテーマはウィルソンも『レモンスカイ』(Lemon Sky)などで劇化している。女遊びに耽って駆け落ちした父に会うためにネブラスカからサンディエゴまでいった青年の「再会」の回想である。今29歳の青年アランが17歳のときの回想をこころに焼きついた印象の強さの度合いに応じて断片的事実を繰り返し、もざいく風に構成している主観的な劇である。ウィリアムズの『ガラスの動物園』も似たテーマの回想劇だが、ウィルソンの劇の方が主観の度合が強い。ミラーの『セールスマンの死』も回想と現実のいりまじった劇ではあるが、回想も現実的な社会的セッティングのなかで進行し、観客の頭のなかで混乱しない配慮がされている。主観的自己投影の度合いが、これら三人の新鋭作家の場合それ以前の巨匠達より強いといえる。不条理劇の手法になれた観客には旧来のリアリズムはくどく単調にそしてむしろ作りもの (make-believe) に感じられるであろうし、家族崩壊が進行して人々に共通の基盤がますます狭くなり、苦悩が個人的で鋭く深くなった現状では劇的表現の手法も主観的にならざるをえないだろう。家族というアメリカの普遍的テーマにもどり、リアリズムの手法をもちながら、なお且つ主観的苦悩をどう表現するかが、アブサード後の劇作家のサバイバルへの課題である。

田 川 弘 雄

NOTE :

1. Paul Gardner, "Where Are the New Playwrights? Here?" *New York Times*, 7 Feb. 1965.
2. Paul Gardner.
3. 「不条理な不条理主義者達」朝日ジャーナル、23 Jan. 1966（英文紛失の為、本紙の記事借用）
4. Ellen Oumano, Sam Shepard, *The life of an American Dreamer* (New York, St. Marns Press, 1986), p. 42.
5. 山崎正和「和解する劇場」産経新聞、22 Jan. 1975
6. Oumano, pp. 100-101.
7. Oumano, p. 124.
8. Sy Syna, *Buried Child*, City News, 30 Oct. 1978
9. Lynda Hart, *Sam Shepard's Metaphorical Stages* (New York, Greenwood Press, 1987) p. 111.
10. Arthur Miller, "The Family in Modern Drama," in *Modern Drama* ed. Travis Bogard & William I. Oliver (New York, Oxford Universtiy Press, 1965), p. 229.
11. Miller, p. 224.
12. David Mamet, *Reunion* (New York ; Grove Press, 1976), p. 29.