

Fool for Love の CharacterizationThe Characterization of *Fool for Love*

古山 みゆき*
Miyuki Koyama

1. 序

1. 2つの契機

エドワード・オルビー以後の代表的アメリカ演劇の作家、Sam・Shepardの創作期は、およそ3期に分けられる。第1期は1964年から1970年の初期といわれるもので、オービー賞を獲得した *Chicago* (1965年初演)、*Icarus's Mother* (1965年初演)、*Red Cross* (1966年初演) が代表作で、作品傾向は、詩人の Michel McCluive が “vibrations⁽¹⁾” と呼ぶ、筋も性格描写もないスケッチ風のもので、人間の孤独や絶望の状況が描かれている。

第2期は、*Cowboy Mouth* (1971年初演)、*Tooth of Crime* (1971年初演)、*Geography of a Horse Dreamer* (1974年初演) などが代表作で、ロック・プレイや寓話の形式を用いて、家族や大衆文化から脱出しようとする苦しむ芸術家が再度登場し、彼らの identity 追求の作品が多い。

第3期は家庭劇の3部作から始まる。それらは、オービー賞を取った *Curse of the Starving Class* (1976年初演) と、オービーとピューリツァ賞を得た *Buried Child* (1979年初演) と、*True West* (1980年初演) である。1971年から3

* 英語専攻

年ほど英国に滞在していたシェパードは、その時、母国アメリカや家族の過去を意識し、帰国後、家庭劇を書くようになる。アメリカ演劇の1つの伝統でもある家庭劇は、初期の彼の作品には見られないリアリズムにより近い舞台設定を用い、登場人物に関してディテールが多く描かれるようになる。作者自身は、このような作品の題材と作風の変化について以下のように述べている。

「私はこの変化を急激な発展とはいいたくない。それはある種のゆるやかな進歩だろう。ここで、私は登場人物の内部に入っていくことになった。初めの頃、私は個々の登場人物には魅力を感じなかった。それよりも作品全体の色合いにひかれていた。が、それから、徐々に登場人物を探るようになった。それはまったく自然なことだ。」⁽²⁾

作者自身が意識して探り始めた登場人物とはどんなものか。これが、この小論において *Fool for Love* (1982年初演、オービー賞受賞) の characterization を考える1つの契機である。この作品は、男女の恋愛の情念を描いているが、家庭劇の系譜にもはいつている。

次に Ross Wetzsteon は、*Fool for Love and Other Plays* (1984年出版)の序の中で、シェパードの劇作品の手がかりを4項目あげている⁽³⁾。第1に、その劇空間は、感情的なものであるから、物理的には説明がつかない。第2に、舞台の時間は、即時的なもので継続的なものでない。第3に、舞台上で起こる事件は人間の意識の世界の出来事で現実の事件ではない。第4に、登場人物は、人間性を決める内的衝動に基づいて描かれている。だが、この4項目では、その内的衝動や自発性をいかに視覚化し、それを登場人物に表現しているかという方法についての言及はない。続けてウェットンは、シェパードのキャラクタライゼーションが彼の作品の中で、最も重要な要素だともいう。彼の登場人物は、写実主義演劇にそうであるように、合理的な動機で行動したり、統一的な人格を持っていない。彼らの行動や性格を定めるのは無意識の自発性だから、彼らはしばしば1つの作品の中で、他の役に変身してしまったり、自らで意識して他の役を演じてみせたりする。彼の登場人物のこのような変身、分裂あるいは飛躍は登場人物が自らを発見するための行為であり、これが劇の action になっている。現代人のアイデンティティ追求を登場人物が行なっているという意味で、ウェットンはシェパードの作品の登場人物を知る事は重要だという。

では、後期の家庭劇において、登場人物は、どのようにして、自らを表現しているのだろうか。そのアイデンティティはどのように表わされているのか。シェパード自身が登場人物を意識して創作したことに加えて、この事がここでの考察の2番目の契機である。

2. シェパードの登場人物

シェパード自身は、登場人物について、*Angel City* (1976年初演)の序の中でこう語る。

「一般に言われる統合的な登場人物の行動は論理的である。ここではそのような統一的

な矛盾のない登場人物ではなく、中心的な主題から生れた様様な断片やかかけらによって作られた崩れているまとまりである。即ち、ジャズの即興曲や美術のコラージュ作品のようなものにより近いものだ。このような登場人物を演じる役者は、彼の演じる登場人物の多くの異質の要素を混ぜ合わせ関係づける。それはその役者の直感力で行うのだ。その直感力とは楽曲や空間芸術を創り出す感性である。だから、役者は、彼の演じる登場人物の行動について知的な答を用意する必要は全くない。」⁽³⁾

上記の引用で、登場人物は「主題から生れた様様な断片から作られた崩れているまとまり」といわれ、心理主義的リアリズム演劇に必要とされる合理的な人格は否定されている。これは世界のリアリティを一義的に、合理的に把握することに懐疑的な現代の1つの思想傾向であろう。シェパードが劇作家としてデビューした1960年初頭のオフ・オフ・ブロードウェイ、そこで上演される多くの実験的作品では、彼の語るような登場人物が多く表現される。そのような登場人物のキャラクタライゼーションに効果を発揮したのが、“transformation (「転身」)”という演技術である。これはジョセフ・チェイキンが演出家であるオープン・シアターが生み出したもので、シェパード自身も、この劇団の上演台本を書いたり、彼の作品にこの劇団の役者を起用している。『イカロスの母』はこのオープン・シアターの役者が出演している⁽⁴⁾。シェパードは『エンジェル・シティ』の中で、このトランスフォーメーションを使っている。これは、ひとりの役者がひとつの作品の中で多くの登場人物を次々と演じ分けていく演技術であり、1人の役者が1人の登場人物を最初から最後まで演じるスタラニフスキーの「メソッド」の限界から生れた演技の方向である。これも、人格、時、状況の一義的リアリティが崩壊した現代の状況と深い関係があり、「崩れたま

とまり」とシェパードのいう登場人物の視点と同じものから生れた演技術である。シェパードは後期の家庭劇ではこのトランスフォーメーションを使うことはなくなったが、彼の登場人物についての考えを知るにはこの演技術を彼が使用していることは無視できない。

次に、シェパードは登場人物は「コラージュの作品により近い」というが、ジャズ特にロックそして抽象美術の彼への影響は明白である。特に、1950年代の抽象表現主義の旗手 Jackson・Pollock (1912-1956年) の“action painting”の技法は、シェパードの初期の創作方法の態度と同じとして、シェパードのそれを“action writing”と E. Oumano は称している⁽⁵⁾。ポロックの「ドリッピング」という技法は床に敷いた画布に、四方から絵の具や銀アルミニウムの液をたらし、画面を一様な絵の具の層でおおう。その多焦点的な画面にシェパードは刺激を受けただけでなく、*Jackson's Dance* というポロック自身についての脚本を英国滞在中に書く。しかしこれはポロック夫人との問題で上演されない⁽⁶⁾。シェパードの初期の作品、たとえば『シカゴ』などでは、シェパードは心の中の出来事を自動的に一気に表現し、作品自体を書きなおすことはなかった。だが、後期になるにつれ、作品を推敲するようになり、『ほんとうの西部』などは13回も書き直したほどだ。彼自身が演出を行なう事から、脚本を上演作品としてより完成したものに近づけ、役者がより演じやすいものにしたと、本人はいう。彼のこの創作態度の変化は、オートマティズムだけに頼ったあまりに感覚的な作品から遠ざかり、劇として客観的、主観的側面、そして形式自体という視点からより完成した作品へ近づくことになるだろうか。市川浩氏は『現代芸術の地平⁽⁷⁾』の中で、すぐれた芸術作品では、世界の表現、主観性の表現、そして表現形式そのものの内的秩序という3つの極へ向かうベクトルが見られるというが、そのような作品に、シェパードのものが近づくことは期待される。自然主義と表

現主義と形式主義を兼ね備えた作品ほど大きいものとして評価されるのだから。

シェパードの家庭劇の題材、劇形式や登場人物は、初期の作品のそれより明らかに上演を意識し、観客にわかりやすくなっている。が、彼自身が、「ジャズの即興曲」とか、「コラージュの作品」と称した登場人物は、それらの中ではどんなものになっているのだろうか。写実主義的なアメリカの近代劇の登場人物に近づいているのだろうか。40代半ばで10あまりのオービー賞を受け、シリアスな作家としてアメリカ演劇界に現在確固たる地位を築いてしまったサム・シェパード、彼のアメリカ演劇史上の位置を考える際に、彼の characterization を知ることには、即ち彼の劇作術の一端を見ることはむだにはならないだろう。最近の作品『恋の道化』の登場人物の表現法の分析を次章で試みよう。

Ⅱ. 作品に即して

1. 作品

『恋の道化』の舞台はカリフォルニア州、モハヴィ砂漠の安ホテルの1室。ここで恋愛関係にある異母兄妹の再会と別離という事件が起こり、一見比較的平明な図式の劇となっている。

主人公の中年カウボーイ、エディはシェパードの他の作品にもしばしば登場する神話性をもった人物達の1人だ。たとえば、カウボーイの他には、インディアン、ロック・スターや宇宙人などがその仲間である。エディはスタントマンもやっているらしいロデオ・カウボーイで、アメリカ産業社会からの、時代遅れのおちこぼれである。彼は牧場生活に憧れ、失われた西部の砂漠を放浪している。“fantasist⁽⁸⁾”の彼であるから、自らの人生の話は、人にはいつも作り話のように聞こえてしまう。

彼の恋人メイは30代半ばでこのホテルで簡単な料理を作って働いている。初めて、作者が、彼女を human な生命力を持った女性として表現したと評されている⁽⁹⁾。従来平板な女性

しか描かなかったわけを、作者は以下のように語っている。

「アメリカの女性達は少なくともある種の姉妹関係を持っているが、男達はほとんどがばらばらで、真実の人間関係を結んでいない……（中略）だからいつも男同志の人間関係に魅力を感じていたが、今、男女のそれに神秘を感じるようになった。¹⁰⁾」

男女関係に興味を持てば、女性を細かに描くようになるのは必然だ。男女の登場人物のバランスの良さは、これ以前の彼の作品にはなかったものだ。これが作品の質を高めている一因であることは否定できない。この後の最新作、*A Lie of the Mind* (1985年初演)では、ある夫婦と彼らの家族の愛憎の渦が表現され、登場人物達のたがいの人間関係はより幅広くなっている。『恋の道化』は父と息子の関係、父系家族だけにこだわってきた作者の1つの転機を示しているかもしれない。

メイとエディの2人の登場人物はよく描けているが、ここでの登場人物の分析の中心はエディである。劇では同一の時空間を共有する2つの世界が並置されている。メイとエディの恋人達の世界、老人とエディの父と息子の世界があり、おのおの世界の中心人物はエディである。だからエディこそ作者のキャラクターライゼーションが最も表現されてはいないだろうか。B. Marranca は、シェパードの登場人物は自らと観客の“imagination”によって徐々に劇中で自らの性格をつくり上げるとい¹¹⁾。エディのキャラクターライゼーションは彼と観客の想像力に任せられている。この作品の呈示する2つの世界を結びつけ、登場人物エディを創り上げるのは観客の直感力や想像力にゆだねられている。“fantasist”と父に呼ばれるエディだけが、2つの世界を自由に飛び回るのは、彼だけが想像力を持ち、自らを発見できる唯一の登場人物であるからだろう。

2. 2つの世界

2つの世界、2つの視点の発見のてがかりとして、マーティンと老人という2人の登場人物に留意したい。

マーティンの存在は、目に見えている世界、現実世界の証明となっている。彼は30代半ばの庭師で単純なななか者であり、メイを映画のデートに誘いに来てエディの嫉妬心をあおる。メイとエディの激しいが近親相姦という悲しい宿命で結ばれた愛の世界をただ当惑して見るだけである。だが、目に見える世界にだけしか生きていないマーティンの存在は、メイとエディの心の中にしか存在しないとされる老人と対照をなし見逃せない。

マーティンの生きるエディとメイの世界はどんなものか。安モーターで働くメイのところへエディは2480マイルの道のりをトレーラーを引っ張り、メイを連れにやって来る。エディはincestという運命に抗って、ワイオミングに土地を買い、そこでメイと農場をやろうと決心している。トレーラーにはそのため馬が積んである。メイは彼がいないと病になるほど彼を深く愛しているが、つきあい始めて15年間、その間に生れた彼への不信感から逃れられない。彼は定住的な家庭生活をせず、自分の夢を求めて何度もメイのところから立ち去った事、「伯爵夫人」と呼ばれる金持ちのファッション・モデルと彼が関係していることでメイの不安は生れ、メイが彼の異母妹であることも彼への愛を苦しいものにしていく。エディへの伯爵夫人の嫉妬は、モーターの外でエディのトラックを銃で撃ち、ついにはトレーラーに放火するほどずさまじいものだ。彼はメイには伯爵夫人への愛は否定するのだが、結局は彼はメイと伯爵夫人の愛という独占欲の虜に、“fool”になっている。

メイも伯爵夫人のことでエディに嫉妬しているが、エディはメイに彼女のデートの相手のことでやきもちをやく。メイのエディへの不信感に傷ついて、彼女のもとを立ち去る決心をする

が、メイの男友達のことを気がかりで、再びモーテルへ戻って来る。エディはメイに彼女の従兄になりすますことを約束し、ロデオ用のロープを投げたり、拍車をブーツにつけて、男として張り合おうとする。メイとエディが伯爵夫人のベンツが来たと勘ちがいして、暗やみの中を床にふせ、2人でもみ合っているところへ、男が飛び来んでくる。この男がメイのデートの相手、マーティンで、彼はメイが乱暴されていると思い込み、突然部屋に入ってきたのだ。彼がこの劇でただ1人喜劇的要素をつくり出す人物で、彼の登場のし方といい、エディにからかわれ、彼にひきずり回されてぐるぐる部屋を歩き回る様子といい、サーカスの「道化」のようなとぼけた感じがして、観客に笑いを誘う。エディはメイの気持を無視して、マーティンに2人が異母兄妹の恋人同士であることを明かし、ついにメイも自らの愛の苦しみを語る。いきずりのマーティンには事情が複雑すぎて、2人の愛の深刻さを理解できない。彼は、砂漠のモーテルの1室で、メイとエディが演じるドラマの観客になっている。2人は離れがたい愛にとらわれた男女を演じている。この劇の最終部では、エディは放火されたトレーラーから逃げた馬の様子を見に外へ出て行く。メイはエディが二度と戻らない事を察知して、スーツケースを持って部屋から出て行く。エディは劇の初めで、どこへも行かないという約束をしたにもかかわらず、自らの夢を追いかけて出て行く。逃げた馬はエディの夢の象徴ともとれる。恋人を捨てるという意識はなくただ姿を消したエディは、『飢えた階級の呪い』に出てくる父親ウェストンとよく似ている。2人ともどこにも安住できない男なのだ。ウェストンは以下のように言う。

「僕はほんの少し出かけたただだ。時時さ。僕はこんな事にがまんできない。つまりすべてがいつもと同じという事が……（中略）どこかほかに何かないかと探し続けたのさ。」¹²⁾

メイもエディも立ち去った後、モーテルの1室にとり残されたマーティンは炎で照らされている外を窓越しに見ている。ここで恋人達のドラマは幕となる。

次に老人のいるもう1つの世界は、ト書きに老人はエディとメイの心の中にしかいないとされ、この3人は同一の時空間を共有する。彼はカウボーイ風の服装をした老人で、劇の最初は舞台の張り出しにあるロッキング・チェアに座っている。劇の進行につれ次第にメイやエディの居る舞台に入っていく、彼らと関わりを持つが、マーティンとは全く交流がない。たとえば、マーティン、老人、エディが同じテーブルについてテキーラを飲むが、エディだけが老人とマーティンに酒をつぐ。マーティンと老人は互いの存在に全く気づかないし、それぞれが居る時空間は異なるものだ。では、老人とメイ、エディの関係はどうか。3人は同一の世界に住んでいるが、老人とメイの間では、老人から一方的にメイに語りかけるだけで、それに対してメイは応答しない。メイの方は老人に話しかけず2人の間に dialogue はない。老人と対話するのはエディだけで、この2人が父と息子の世代交代のドラマを展開しているようだ。劇の初期では、老人の息子エディは老人の指さす幻の女、バーバラ・マンドレルの絵が見えるといい、父が幻の女としか結婚できない気持を理解する。父は現実世界ではほんとうには人を愛せないのである。老人は愛する2人の女の間でどちらとも別れがたく悩んだ末、蒸発してしまうのだが、この事をエディは強くとがめたりしない。ところが劇の進行につれ、エディは父の味方をするという約束を破り、2人の女と二重生活をし、それぞれの家庭を捨てた父の罪を認識し、息子として父をとがめる。この親子の対立は、マーティンに、エディがメイとのなれそめを語るあたりから始まる。メイとエディの2人の母の間で二重生活を続けていた父が、ある日突然エディを連れて長い散歩に出る話をエディが語り始める。その散歩でエディと父がメ

イの家に行き、彼は彼女と初めて出会ったというが、メイはこれは全部エディの作り話であるといい、老人にも話のディテールを否定される。エディは自ら、「同じ話は2度とくり返さない¹³⁾」と宣言するように、いつも話を変えて新しいものに作りあげてしまうらしい。エディの口から事実というものは出てこないようだ。メイの話によると、メイが彼女の母と死にもの狂いで父のゆくえを探し、ついに父がエディの家で彼の母と彼と食卓を囲んでいるのを見つけたという。その直後、メイのところから父は失踪し戻ることはなかった。メイが父親失踪後の話を始めるまで、エディはメイの話は嘘だと言って父に味方しているが、メイの口からエディの母の自殺の事情が語られると、彼は父と対立する。エディとメイの交際に苦しんだメイの母がエディの家に行き、彼の母に2人の絶交を頼むと、エディの母は銃で自殺してしまう。愛する男に捨てられ、息子の許されぬ愛に悩んだ彼女は絶望したのだらう。老人はこの話を息子に否定するように迫るがエディはとりあわず、メイの話を受けて母の自殺の様子を語り、父の不在を責める。ここで息子はメイの側につく。父に空想家といわれ、父と共に夢想の世界に生きている彼は、彼自身の人生を“make up”してきたのだが、父の罪を自らで明らかにし、モーテルに父を置きざりにしたまま旅立つ。『埋められた子供』の世界のように、血族の罪を認め再生していく子供がここにも現われている。だが、メイも父も捨てていくエディは、幻の女しか愛せない父の人生をくり返しはしないとだれが言えよう。メイがエディに彼がすることは大きな輪だと言うが、エディは父の人生の輪をたどるのではないだろうか。

以上、2つの世界をエディ中心に個個に見てきたが、マーティンの居る目に見える世界と老人の居る見えない世界のそれぞれは、劇の最終場面で統合されてはいない。主人公達が退場した後、マーティンは舞台上で窓の外を見ているし、老人はロッキングチェアに座り、幻の絵を

見つめたままで幕となる。2つの世界はどちらにとりこまれることもなく劇は終わってしまう。作者は、全く異質の2つの世界を組み合わせることで、その中の登場人物の性格描写を行なっている。エディがモーテルから、2つの世界のおのおのから出ていった事は観客に見える。登場人物が創り出したテーマは、宿命と自由、情念、夢と現実など観客によってさまざまに感じとられるであろう。作者の異種の2つの世界の並置に加え、次に述べる独白の使用も作者の登場人物描写に力を貸している技法の1つではないだろうか。

3. 独白

シェパードの初期の作品から現在のそれまで、「シェパード・スタイル¹⁴⁾」の特長として独白がよくとりあげられる。“the solo voice¹⁵⁾”とボビー・マランカが名付けているが、それは登場人物同士、あるいは観客に語りかけられ、登場人物の内的世界を言葉の創り出すイメージで表現したものである。この詩的な独白は長いものが多く、劇全体の vision を示すこともしばしばである。『シカゴ』や『イカロスの母』のような初期の作品では独白が劇の action 自体になっていたが、家庭劇のそれは、個々の長さは短くなり、対話が多くなったせいでその数は相対的に少なくなる。だが劇の事件の事実とは無関係に見えるような話が独白で語られると、劇の中心テーマが美しく簡潔に表現されていることに気づく。たとえば『埋められた子供』の母ハリーが突然語る「裏庭の豊作」についての独白は、アメリカ文明の死と再生という劇のテーマの詩的なメタファーである。

『恋の道化』の独白は、登場人物のそれぞれが創り出した narrative であり、言葉で表現された“character-as-word¹⁶⁾”を創る。その言葉で表現された登場人物は、登場人物をつくる「中心的テーマから生れた断片」の1つにあたるのではないだろうか。

マーティンに語る、エディのメイとのなれそ

めの話の独白は、メイにも老人にも虚構であることを指摘されるが、彼の父への愛憎という真実は表現されている。エディは2人の女の愛に思い悩む父に同情するが、エディの愛の苦悩の原因を作ったのも父なのである。真夜中に畑の中をエディは父と歩き、父は暖かく息子に酒をすすめる。だがその父がエディに運命的な恋人メイをひきあわせ、彼の母を自殺においやったのだ。

次に、メイがエディに語りかける独白は、彼女の彼に対する激しい愛と嫉妬を表わす。エディと伯爵夫人が一緒にいるイメージがいつも彼女につきまとい彼女を苦しめるという。この独白の後、そのイメージが現実化したように、伯爵夫人の乗るベンツがこのモーターにやってくる。エディとメイの仲をひきさくことになる。

またメイがエディに語る、父探しと父の失踪を悲しんだ母の話は老人は激しくいつわりだと主張する。たしかにこの独白の話はメイのつくった物語かもしれないが、彼女の母への愛の真実は表現されている。自らも激しい恋に落ちていたメイは、いちずに父を愛した母の情熱がよくわかり、母親を愛している。

言葉が表わす登場人物をより明白に示しているのは老人の独白であろう。娘のメイに一方的に語りかける老人の話は、老人がメイとエディの心の中の人物だから現実ではない。けれど、エディやメイの独白と同様に、老人の物語が事実か否かは問題ではない。というのは、独白は登場人物の内的真実を描くから。老人の独白は、彼自身の人生を語ると同時に、メイのそれを表現している点で注目になる。舞台上に姿として見えている登場人物と言葉が創り出す登場人物が同時に存在する。しかも、姿の見えている登場人物ではない他の登場人物が語る言葉がその姿としての見えている人物を表現している。舞台上のメイの姿と、老人の言葉の表わすメイのイメージが重なり合う。老人の独白はメイという人物を表現している。より具体的に説明しよう。

まず老人がメイに語る独白は、彼女の赤ん坊の時の話だ。メイと母と父がドライブに出かけ、メイがぐずったので彼女をあやすために、父が彼女を抱き夜中に車の外に出る、するといつのまにか牛の群れの中に立っていたというユーモラスなもので、ほのぼのとした家族の出来事だ。これは老人の妻や娘へのなつかしさを表現している。この話の最中、舞台上のメイの様子はどうか。エディがメイのデートの件を知り怒って部屋を出ていったので、彼を失い孤独になった彼女は壁にすがりつき、ゆっくりベッドに横たわる。この時、さびしい彼女は、老人の独白の話のような暖かな家庭生活に憧れているのではないだろうか。次に、老人はメイに、メイの母親が狂ったように父を愛し、彼と母が一心同体であったと語りかける。これは、老人とメイの母の愛の真実を表わしているが、この独白の時、メイはエディと見つめ合い、しっかりと抱き合う。この2人はエディの母の自殺という事実を認め、互いの愛を確認している。メイとエディは、父とメイの母を結びつけていた愛と同じもので結ばれている。

このように老人の独白は、言葉で表現された登場人物メイになっており、舞台上に姿として見えるメイの描写になっている。ここでは、姿の見えている登場人物も、独白の言葉がつくる登場人物もそれぞれがコラージュの断片になっており、「崩れたまとまり」の登場人物をつくり出そうとしている。

Ⅲ. 結 び

以上、『恋の道化』では、その性格描写を、2つの異質の世界で生きる登場人物、独白の物語で創られる登場人物という点に留意して述べた。作者は、目に見える現実世界と、心の中や言葉の生み出す目に見えない非現実の世界という2つの世界を設定し、それぞれの中で登場人物を描き出そうとしている。マーティンと老人の世界、独白の示す登場人物と姿の表わすそれなど、このような異質の2つのものを完全に統

一することは作者は意図していないだろう。まとまりとしての登場人物の“make up”は観客の想像力任せられ、2つの世界は並置されたままで劇が終る。このような、この作品についての性格描写の解釈はあまりにも図式的で作品全体のヴィジョンを把握していないかもしれない。しかし、シェパードの作品のポスト・モダニズムの傾向を表現形式から捕える時、1つの手がかりにはならないだろうか。

美術的視点から、上に述べた作者の性格描写に言及して、作者の表現形式の1つの方向としたい。この論の「序」で作者への抽象美術の影響の例として、ポロックの絵画の創作法をあげた。ポロックは、「反響」(1951年製作、図1)が示すように、全面一様の均質性を持った多焦点の作品をオートマティズムで創っている。初期のシェパードの作品ではたしかにこの画家と類似した創作法がとられている。彼は合理的な筋はなく、身元不明の人物が独白をして劇全体のイメージをつくり出すような作品を創る。たとえば『イカロスの母』では、身元不明の男女5人が花火を見ているうちに核戦争にまきこまれるといった話を展開し、核、文明の終末のイメージをつくり出す。この頃のシェパードは作品の個々の登場人物より劇全体のイメージに関心があったというから、ポロックの創作方法に彼が刺激され、その画家と同じオートマティズムで創作したことも否定できない。

だが、後期のシェパードの家庭劇で、彼は登場人物にかかわるようになると、ポロックの絵から遠ざかるようだ。シェパードは、登場人物を主題から生れる断片で作り出すようになり、その断片の1つ1つをより明確に表現するようになる。コラージュを構成するかけらが明らかになってくるのだ。『恋の道化』の中のエディは、目に見える世界の断片として、見えない世界のそれとして、舞台の姿としてのそれ、言葉でつくられたそれである。観客の想像力でそれぞれが組み合わせり、エディという登場人物となる。おもにエディは2つの視点から描かれて

いる。Gay. G. Cima氏はシェパードのこのような視点の並列化した作品を、1960年代のアメリカ抽象表現主義の作家、R. Rauchenbergの“combine”の手法の作品に似ているという¹⁰⁾。彼は、『埋められた子供』の中の主人公ヴィンスは、生きている彼と死んでいる彼の2つの並置されたイメージで描かれているという。そのそれぞれは、舞台上の彼と、劇の最後に父ティルディンが持ってくる子供の死体だというのだ。この作品の表現法は、ラウシェンバーグの「組み合わせ文字」(1955-1959年製作)の作品のそのように、異種の物体を組み合わせた並列構成となっている。「組み合わせ文字」は、都市文明の象徴で日常生活の物体であるタイヤを付けたやぎのはく製が抽象絵画のキャンバスに乗っていて、異種混交的な物体の並列構成である。また「コココーラ・プラン」(1958年製作、図2)では、既製品のココ・コーラのビン、彫刻の鳥の羽、ペンの図などが結合され、飛翔と抑圧、動と静、自由と規制などのさまざまなイメージがつけられている。ラウシェンバーグは異質の物体の組み合わせを提示しているだけだ。最近のシェパードの作品の登場人物を、美術作品にたとえるなら、ポロックのものよりも、ラウシェンバーグのものにより近いかもしれない。

シェパードの作品では、家族の崩壊、産業主義への懐疑、西部の夢の喪失などアメリカの風土的なものが多く描かれ、彼の作品の神話性は高く評価されている。だが、ここでは、「シェパード・スタイル」と呼ばれる作品の表現形式の視点から、特にそのコラージュ作品のような登場人物の描写を考察した。たしかにシェパードは、オニールの伝統を受けつぐアメリカの劇作家であるが、その劇の形式はオニールのリアリズムから距離をおいていないだろうか。ウェットソンはシェパードの作品を“hyperrealism¹⁰⁾”だと言うが、それは全く誤りとはいえない。その意味で、シェパードは postmodern の作家といえるかもしれない。



図1 ジャックソン・ポロック 反響 1951

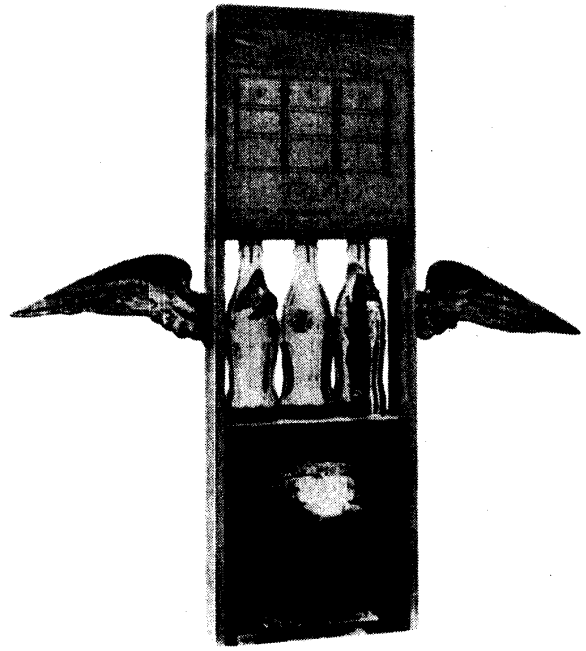


図2 ロバート・ラウシェンバーグ
コカコーラ・プラン 1958

注

- (1) Sam Shepard. *Fool for Love and Other Plays*. Introduced by Ross Wezsteen. Tronto: Bantam Books, 1968. p. 4.
- (2) Michiko kakutani. "Myth, Dreams, Realities-Sam Shepard's America", *New York Times*. 29 January, 1984.
- (3) Sam Shepard, *Fool for Love and Other Plays*. p. 61.
- (4) Elileen Blumenthal. *Joseph Chaikin*. London: Cambridge University Press, 1984. p. 171.
- (5) Ellen Oumano. *Sam Shepard*, New York: ST. Martin Press, 1986. p. 44.
- (6) *Ibid.* p. 98.
- (7) 市川浩『現代芸術の地平』岩波書店, 1985年. p. 81.
- (8) Sam Shepard. *Fool for Love and Other Plays*. p. 27.
- (9) Ron Mottram. *Inner Landscapes: The Theatre of Sam Shepard*. Columbia: University of Missouri Press, 1984. p. 156.
- (10) Michiko kakutani. "Myth, Dreams, Realities-Sam Shepard's America".
- (11) Bonnie Marranca and Gautam Dasgupta. *American Playwrights: A Critical Survey*. New York: Drama Book Specialists, 1981. p. 83.
- (12) Sam Shepard *Sam Shepard: Seven Plays*. London: Faber and Faber, 1985. p. 194.
- (13) Sam Shepard. *Fool for Love and Other Plays*. p. 51.
- (14) Bonnie Marranca and Gautam Dasgupta. *American Playwrights: A Critical Survey*. p. 110.
- (15) Bonnie Marranca. *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*. New York: Performing Arts Journal Publications. p. 23.
- (16) Gay Gibson Cima. "Shifting Perspectives: Combining Shepard and Rauchenberg", in *Theatre Journal* 38: 1. 1986. p. 76.
- (17) *Ibid.* p. 67.