

New Literary Theatre としてのシェパードの劇

— A Lie of the Mind を中心に —

A Shepard's Play as a New Literary Theatre

古山 みゆき*

Miyuki Koyama

I. 序

A Lie of the Mind (1985年初演⁽¹⁾) はサム・シェパードの劇の最新作で彼の家庭劇では5番目のものである。この作品は1985年のベスト・プレイに選ばれ、作者自身が「愛についての伝説」と呼んでいるが、家庭劇としてのスケールの大きさやテーマの多様性から、批評家 Samuel G. Freedman はシェパードの神話世界の集大成だといっている⁽²⁾。 *Course of the Starving Class* (1978年初演)、 *Buried Child* (1978年初演) に出てくる横暴で残酷な父、『埋められた子供』の夫の愛に満たされない母、映画 *Paris, Texas* (1984年初演) や *Fool for Love* (1983年初演) の、愛を支配力や暴力でしか表現できない男や、愛をいつも求めている傷つきやすい女など『心の嘘』までの家庭劇の多くの登場人物が、この作品には再び現われ、二つの家族の愛憎、罪、真実と嘘などが表現されている。中心事件は殺人とその償いというもので、殺人を犯した男は『パリ・テキサス』のトラヴィスのように、殺そうとしてしまった妻のあとを追いかけて彼女への愛を確認する。彼と妻のおののの家族の姿にアメリカの家族の神話的ヴィジョンをフリードマンは指摘している。一般

にシェパードの劇は、特に家庭劇のサイクルのものは、言葉のイメージが大変豊かで、登場人物の描写、事件の展開がリアリスティックになってきており、劇文学として読むことに耐えるだろう。だが、ここでは劇の形式により注目し、台詞、言葉中心の劇文学ではなく、theatrical performance の一つとして『心の嘘』をみてみたい。theatrical performance は必ずしも戯曲を必要としない表現行為である。C. W. Bigsby が戦後アメリカ演劇を Performance Theatre, The Theatre of Images, そして new writers の作品などと分類している⁽³⁾。そして New writers の中に S. Shepard と D. Mamet が入っている。これらのすべての演劇は、作品が何らかのトータルな意味やメッセージを伝えているから劇的表現行為すなわち theatrical performance と呼べるものだ。Michael Kirby は彼の著書 *A Formalist Theatre* の中で、意味を読みとれる作品を referential なものだといっている⁽⁴⁾。彼の言う referential とは literary あるいは linguistic に近いものである。カーヴィはロールシャッハ・テストのように単に被験者に刺激を与えるような作品は non-referential, non-literary なものであるという。優れたパントマイムやハプニングは劇文学

*英語専攻

ではないが、おのおのが何か意味を観客に与えたとすれば、その作品は意味の読みとれる、literary な theatrical performance である。戯曲の題材や物語性の分析でなく、シェパードの作品がどのように literary な劇であるかに留意したい。

R. Wetzsteon はシェパードの作品は感情の自発性に基づいたオートマティズムで表現されたもので、hyper-realism のものだと指摘する⁽⁵⁾。アメリカ演劇のストレート・プレイの伝統ともいえる言語の合理性や写実主義を否定した彼の作品では、観客は感覚的に直観で作品世界を把握しなくてはならないというのだ。Wetzsteon と同様に L. Hart もアルトー的世界をシェパードの作品に見ており、直感的な彼の創作傾向を否定していない⁽⁶⁾。カービィは、現代劇の多くが直感によるコミュニケーション・モデルを使用しているという。このコミュニケーション・モデルとは、劇の伝達方式で、作者が記号を創り、その記号を上演者が観客に伝え、観客が記号を解読し意味を受け取るものである。作者が彼の直感で記号を作り、それを観客が直感でうけとり意味を見出すといった作品がより最近の作品に認められると以下の引用で述べている。

最近直感によるコミュニケーション・モデルが存在していると思われる。何人かの作家達は直感によって創作し、その作品を観客が直感によってそれを理解すれば作品のコミュニケーションは存在している。おそらくそのような作品では形式と内容が混ざり合い、明白な象徴などもない。(中略)このようなモデルの表現行為は作品のあらゆる要素が作品全体の意味を伝えるように意図されているか、あるいは記号の解読に役立つ⁽⁷⁾。

シェパードの劇が直感で表現されているとすれば、この作品の意味を読みとれるものだろうか。その意味はどのように記号化され観客に

伝達されているだろうか。カービィは読みとれる作品の条件として5つのものをあげている。第一に syntactical であること、即ち統語法を持っていること、第二に sign meaning があること、即ち記号が意味を荷なっていること、第三は imaginative、即ち想像力豊かであること、第四は reading pattern、即ち読みとりの型をもつこと、最後に critical reference があること、批評的言及が可能であることだ。『心の嘘』でこれら5つの条件がいかに満たされているか次章で検討する。

II. 作品に即して

1. 統語的なもの

劇の syntax とはあらゆる舞台上の記号を作品全体の意味に結びつける法則である。もしも『心の嘘』がある意味を伝えているとすれば、統語法があるはずだ。カービィがいうには、劇のあらゆる記号は図式的に言えば三角形のような形に統合されその頂点に作品の意味が現われるという⁽⁸⁾。この三角形を形づくるものが統語法である。これはある時は筋のある物語であったり詩であったりする。この場合の詩は韻文でかかれたものではなく、その作品の syntax が詩の形をとっているということだ。

『心の嘘』では主人公 Jake が犯した罪に、観客が彼と共に対面するということが統語的なものであろう。いいかえれば真実の暴露が統語法になっている。まず第一幕の導入部では、彼の行なった2つの罪が呈示され、彼の運命が死であることが劇の発端ですでに示されている。罪の認識は劇の初めからジェイクの内的世界の直感で表現されている。妻の殺人未遂事件はすべて彼自身の話から語られる。美しい女優の妻 Beth の裏切りを疑い、彼は彼女の頭を激しく殴りつける。彼女を失うことが恐くなった彼はこの事件をひきおこし彼女の死を確かめないまま逃亡する。次の罪は彼の父親殺したが、彼は妻の事件の精神的混乱から、この事については全く記憶をなくしている。彼が第一幕の最後

で、父の遺骨の灰を吹きあげる動作で父の死が示される。激しく狂暴なジェイクには常識的で心優しいフランクという弟がいる。彼らは *True West* (1980年初演) のリーとオースティンのような兄弟の組み合わせと似ている。フランクはベスの様子を見にモンタナの彼女の実家に向かう。逃亡中フランクに見つけ出されたジェイクは妻殺害の動機を語りながら、愛する妻を失った今、彼には死があるばかりだという。

第二幕ではジェイクとフランクがベスの死を、ジェイクの妹サリーが父の死を究明するために行動する。父の遺品である飛行服のジャケットを着たジェイクは、支配的な母ロレーヌの看病からぬけだしてベスに会いに出かける。同じようにベスに会いにでかけたフランクはベスの父ベイラーに鹿とまちがえられて太ももを撃たれ、彼女の家ベイラーにかつぎこまれてくる。豪雪で孤立したベスの家で、フランクは彼女に看病され愛されるようになる。ジェイクの妹サリーは彼を退院させ家で静養させようとする母に反発し、いったん家出するが家族の問題に直面する決意で、再び実家に戻ってくる。真実の究明はこの幕では目に見える役者の行動で主に表現されている。

第三幕では、ジェイクの父の死についての真実については彼の外的世界において、ベスの事件のそれについては彼の内的世界から、観客は認識するようになっている。サリーが母に父殺害のいきさつを明かす。ロレーヌは夫の死が単なる交通事故だと思っていたし、息子ジェイクを深く愛していたので彼女には信じがたい話である。ロレーヌは息子の父殺害をベスの責任というほど息子をでき愛しているが、結局息子のベスの家への逃亡、父殺害の事実納得し、過去のすべてを清算し娘とアイルランドに再出発の旅に出る。彼女の祖父はアメリカの開拓民としてアイルランドから移住してきて成功したのだが、彼女は反対にアイルランドでの新生活に期待している。アメリカはすでに移住すべきフロンティアを失っているのだろう。

ベスと再会したジェイクは彼女の兄マイクにフランク同様鹿とまちがえられ足を撃たれる。彼は妻に対する自分の愛を確認し、フランクと彼女の将来を祝福して彼女の家から立ち去る。罪への対面という統語的なものによって統制されている舞台上の多様な記号が、どのように作品全体の意味に近づけられているか次に述べよう。

2. 記号の意味

この作品の舞台上の記号を視覚的なもの、言語的なもの、そして聴覚的なそれに大別してみたい。劇において視覚的な記号の重要な荷手は役者と舞台である。登場人物を演じる役者の容貌、表情、こまかい身ぶりそして作品の流れの中での行動はすべて記号であり、おのおのがさまざまな意味を持っている。まず主人公ジェイクから注目してみよう。ジェイクはベスの事件直後からショックを受け、からだは衰弱し、劇の終末で負傷し口もほとんどきけなくなり死に向かっていく。観客の目にみえる体調の変化からだけでも彼の運命が死であることがわかるが、そのほかのいろいろな視覚的記号によってもそのことが明確に表わされている。第一幕で、彼はランニングシャツの上に父の飛行服を身につけ、第二幕で彼は片手に父の遺骨箱を持ち、ズボンをはかないまま実家のトイレからぬけ出す。彼の逃亡を警戒したロレーヌは彼を彼の昔いた子供部屋にとじこめズボンを隠してしまったのである。彼の首にまきつけた星条旗は軍人である父の葬式に使ったものである。愛する妻のもとへ行くにしては、彼のこの姿はこっけいで奇妙に見えるが、彼が父の血、彼と同じ運命である死を受けついでことを示す。彼の父への変身は世代交代という家族のサイクルの有効な記号である。第三幕では、彼はマイクに撃たれ傷ついた馬のようになる。星条旗を口にくわえ、そのはしをマイクがたづなのように握っている。ジェイクはひざから血を流しているのにひざまずき、手はこぼしに握り、顔はあ

ざだらけで口もきけない。彼はマイクに完全に支配され、彼のいうなりになっており、ベスの家族に生け捕りにされた狩の獲物のようである。警察には捕えられなかったジェイクであるが、彼はベスの家族に捕縛されついにベスに再会する。妻との再会というジェイクの行動は作品の中心的な視覚的記号であり、罪の対面という統語法で巧みに意味を与えられている。

ジェイク同様、弟フランクはベスに会いに行くが、彼女の純粋で素朴な愛を受け入れることになり、ベスを殺そうとした兄とは反対に彼女に生をもたらす。兄弟の行動は正反対の意味をもつ記号となっている。

ベスは事件後夫同様に精神錯乱がひどく、言語障害になりほとんど口がきけない。ジェイクが父に変身したように彼女はフランクに恋することで変身する。言葉を語れない彼女の内的変化は視覚的記号で効果的に表現されている。彼女は退院後、父のシャツにジーンズではだしというスタイルでフランクを介抱していたが、第三幕になると、黒いハイヒールにピンクのスカート、ターコイズのセーターと派手な服装になる。髪はアップにしてリボンをつけ、ピンクの口紅をつけ肌はつやつやしている。ややこっけいなほどけばけばしいこの姿は30年ほど前のファッションで彼女の青春時代への回帰を表わしている。

ベスの父ベイラーは雪の中で鹿を待ち続け凍傷になってしまうほど狩に熱中している。それなのにフランクと鹿をとりちがえて彼を撃ってしまうのである。またマイクの仕留めた鹿の死体の処理に疲れて背中をいため、自分でブーツをぬげず妻にぬがせてもらう。凍傷の治療にブーツのオイルをぬろうとしたり、家族のだれもが食べない鹿の肉をとったり、フランクや娘とむきになって毛布の取りあいをする。娘の見舞いに町中の病院に来た時は、トレーラーにラバをのせてきて病院の駐車場にとめ家族のひんしゆくを買う。彼は、ラバを市場にだすため、娘に会わず、妻と息子を病院に残して一人で先に

家に戻る。このような彼の行動は、彼が自己中心的で必ずしも生活者として有能とは認めがたい人間であることを示す。広大な野性の世界に生きる、冒険心あふれるスケールの大きな男の姿にはほど遠いものだ。開拓精神の崩壊の影がベイラーの姿に落ちている。

第三幕でのロレーヌの行動は視覚的記号として大きな意味を持つ。ロレーヌがベッドの中で旅行のパンフレットをみている時、サリーは旅立ちを前に家のあとかたづけをしている。彼女が整理しているのは古新聞、家族の思い出の品や古写真などである。たとえば、ロレーヌの可愛がっていたロバの写真、父の荒馬をのりこなした時のそれ、フランクの学生時代の手紙などですべて家族の良き日々の思い出につながるものばかりだ。ロレーヌはベッドから出てきて、暗くなった舞台の上でこれらの品をいれたバケツの中に火を放つ。家族のそれぞれの人生も、過去の罪も幸福も燃えつきていく。この浄化の火の中に再生への祈りが見える。

役者から舞台そのものに目を転じると、舞台装置と照明が場面という記号を作っている。第一幕と二幕では、一つの舞台に左右に2つのセットが並置され、そのおのおのに交互に照明があたり場面が呈示される。下手がジェイクの病院や実家で、上手がベスのそれらであり、2つのセットの間の共通空間はそれぞれの家の外として利用される。第三幕の終末でジェイクが妻の家を訪れ自らの愛を告白し退場した後、ベスの母メグが舞台中央の空間にでてきて下手の火をみているところで幕になる。その火はロレーヌがバケツの中で燃やした火で、作品の最後舞台上のすべてが闇につつまれた時にもこの火だけが光っている。左右に対立的に並置された場面が最後のこの場面では合体し一つの火になっている。場面の融合はベスとフランクの愛の結合の記号になっている。

左右のセットの同時使用がジェイクの内的世界の記号になっている。彼の見る幻影を上手の場面が表わしている。第一幕で実家で養生して

いるジェイクは上手の舞台上に妻の幻を見る。ブルーのシーツのベッドの上で、彼女は上半身裸になりからだにオイルを塗っている。ブルーの靴にブルーのドレスで髪も美しくきわめて魅惑的である。独占欲の強い彼は、妻への嫉妬に悩まされ、芝居の話である恋愛を現実の浮気と誤解し妻を殺そうとしたのである。そのような美しいベスの幻が消えるとすぐに、彼は父の遺骨の白い灰をふきあげその灰にスポットライトがあたる。妻の幻と父の灰は彼の罪を視覚的に表わしている。第二幕で彼は彼の家族に妻が生きていることを知らされる。彼は妻が死んだと思ったので、警察にも通報せず彼女を家におきざりにして逃亡したのであった。ここで再び彼は妻の幻を上手の舞台に見る。それは負傷し容体が悪化してソファに寝ているフランクのそばに妻がつきそっているものだ。彼女はフランクの足もとにひざまずき、自分の着ていたシャツをぬいで彼のももの傷にそれをあてがっている。ジェイクはベスの家に行く前に、彼女の恋を予知してしまったのである。

視覚的記号の次は言葉のそれである。それぞれの登場人物の台詞の中に、ジェイクの父とベスの事件の情報、彼らの人生についてのさまざま逸話が豊かにもりこまれ、それらが真実の究明という統語法で整理統合され、罪の認識と再生という作品の意味を表わしている。

まず、ジェイクと妻の台詞には「嘘」がなく彼らの内面の真実を表わす記号であることは注目したい。彼らは二人とも事件のせいでbrain-damagedの状態である。ジェイクは事件の直後妹と妻の見分けがつかないほど混乱しているし口もきかない。彼は劇の進行につれて肉体的衰弱と共に無口になり、他人とのコミュニケーションは少なくなる。ベスの方は肉体の方は回復し、徐々に言葉を語れるようになるが言語障害は治らない。彼らはどちらも普通に日常的な会話をするのも困難だから、雄弁になれるどころか「嘘」などつけず心の真実を吐露するだけである。心の「嘘」をつけるのは彼ら以

外の登場人物である。第一幕でフランクが、逃亡中のジェイクをあるホテルで介抱している時、めまいを感じたジェイクは突然ベスを失った自分の死を早々に予告する。彼の言葉は愛の喪失が死であることを示しているが、この台詞は現実化する。そして作品最後で、ベスだけが彼の真実で彼は彼女を愛しているという彼の言葉は彼の真実の心情を表わしている記号であろう。

ベスは、女優という仕事が彼女にとっていかに楽しく充実したものであったかをフランクに語る。ジェイクとの日常の不毛をそれが満たしたという。彼女の芝居への情熱をジェイクは理解できないで悲劇が起こってしまったのだ。彼女はフランクに愛を告白し二人で新世界に生きようという。倫理的なフランクは兄の妻を愛すべきでないと思い、ベスの言葉が真実だとわかっていても、はじめは簡単に彼女を受け入れられない。

真実しか語れない二人以外の登場人物の台詞の中で、ジェイクと彼の父、ペイラーについてのエピソードは彼らの人生を表わす大切な記号である。彼らは皆、利己的で女性に対して暴力でしか愛を表現できず、家庭に安住できず放浪生活を好む有能とはいええない男達だ。彼らは失われた西部の夢をただただ追いつける哀しいカウボーイだ。

ジェイクについて、フランクやサリーそして母も彼の性格の激しさや心に潜む狂暴性を語る。フランクはジェイクが小さい頃かんしゃく持ちで、彼ははだしの足を踏まれたことに怒ってそのやぎのあばら骨を折ってしまったと話す。

サリーはジェイクと父が二人とも野性的な激しさを持っているという。父は彼女とダンスをした時彼女の気分を悪くするほど激しい踊り方をしたという。母はジェイクは昔から心の中にmaniacさを持っていて彼の事はよく理解できないと嘆く。彼の父殺しの真相はサリーが語る。蒸発していた父を彼女とジェイクはメキシ

コで見つけ出す。父はあまり長い間二人に会わなかったのを顔を忘れてしまっていたが彼らを彼のトレーラーに招いた。その中には家族の古い写真や映画俳優のそれがたくさんはりつけられており、アル中の父はそれらに話しかけながら孤独に生きていたのだ。ジェイクが父をバーに誘い酒場をはしごし、飲みくらべを始めた。酒を飲むとジェイクは父とはり合うようになり、彼は次第に父に殺意を感じるようになる。ついにメキシコの国境近くで泥酔した父はハイウェイでトラックにひかれて死ぬ。ジェイクは父の死を見て見ぬふりをして近くのバーで酒を飲んでいて、サリーと彼はすべての事を二人だけの秘密にして、警察に母への通報を依頼したのである。彼の父殺しは、愛する母を不幸にした父への復しゅうでもあり、彼の Oedipus complex が原因でもある。

ベスがジェイクについて語る話は、彼がシャツを嫌ったことだ。彼女は魚の匂いがするベイラーのシャツを着ているが、それをフランクの傷口に巻きつける。シャツは彼女にとって野性的な男、彼女の愛する男の記号になっている。ジェイクは潜在的に野性的な男、即ち父に反発していたのだろう。

ジェイクの父についてのエピソードはロレーヌが語る。彼はアメリカ空軍の軍人で若い時には基地から基地へと転属になり、彼女は子供と共に彼のあとを暗号風の電話をたよりに追いかけた。しかし結局彼は家族を置き去りにして、愛に満たされないロレーヌは息子ジェイクに執着する。彼の妻ベスを嫌い、娘サリーにさえ反感を持つ。というのはジェイクがサリーに信頼をよせるせいだ。だが父同様、母を捨てベスの元に息子が走った時、ロレーヌは男は皆、女の愛を顧みることのない飛行機だという。彼らは突然女のところへやって来て、女に子供やいろいろな物を残して無責任にどこかへ飛んで行ってしまふ。彼らの行く先を女は知ることができないが、彼らは永遠に放浪し、家族に疎外感を残すだけだ。

ベイラーもジェイクの父同様家族を不幸にしている。ベスは、自己中心的で愛を与えることを知らない父は死だという。彼女にとって愛は生を意味するものであるから、支配的にしか母に接する事しかしない父は、母に死を与えているという。妻も家庭から逃避したがる夫のエピソードを語る。ベイラーはジェイクとベスの楽しくにぎやかな結婚式の時、自分だけ釣りに行って出席しない。また妻の母をきちがいだといって妻の反対を押し切って強引に入院させてしまったらしい。鹿猟も単に家庭からの逃避のために行なっているだけだと妻がいうと、ベイラー自身は原野に生きがいを感じ、文明社会で家庭を維持することは苦痛だという。妻は鹿猟が無益だという、彼は、それは人生であり芸術であるという。

ジェイクの父もベイラーも緑の原野に夢をかけそこでの死を望んでいるがそれは果されない。ジェイクの父はトラックにひかれ、ベイラーは家の中で凍傷と老いで死を迎える。二人とも産業社会、文明社会にとりこまれて死を迎えている。

聴覚的な記号はまず、作品全体に流れる効果音楽である。Red Clay Ramblers というグループの演奏する音楽は、米国南部から生れたカントリー・ミュージックである。作者シェパードは、この作品の音楽についてのノートの中で、これはアメリカ精神を表わしたものだという⁹⁾。彼は曲は指定するが、その使用のタイミングはすべて演出家にまかされている。この音楽は台詞の強調、幕の開閉時、暗転の際の場のつなぎに主に使われる。

次にジェイクが体験する幻聴も聴覚的記号として見逃せない。第二幕で、彼は叫び声を聞くと予言する。その声に聞き覚えがあるが今では声の質が変わったように感じるし、その声の主は彼のことを今は覚えていないだろうと彼は言う。その直後、舞台上手の暗闇でベスが「ジェイク」と叫ぶ声がある。これはジェイクが心の中で聞く彼女の声であり、その声のもとへ彼は

出発するのだが、彼女の心変わりを彼は予知している。

以上舞台上の多くの記号について言及したが、次にこの作品がどのように観客の想像力を期待しているかを検討しよう。

3. 想像力豊かなこと

作品の記号がどの程度どのように想像力に富んだものであるかは literary な劇の欠かせない条件である。最も imaginative でない記号の例をあげると、牛を表わすために本物の牛を舞台上にあげてしまうようなものだ。これは、舞台上で観客が感覚で外的に認識したものが、知的心理的に認識したものと全く同一である場合である。感覚と内的認識の両者に非連続性があるほど想像力が必要となってくる。カービィはモップが木を表わす例を、想像力を期待する記号として例にあげている⁽¹⁰⁾。

劇では、観客の想像力が必要とされるのは台詞の言葉であり、次に役者の存在であろう。もしも台詞が皆無であっても役者の巧みなパントマイムは想像力豊かな記号になりえる。

『心の嘘』において、場面の状況や事件の展開に非連続に映る台詞や役者の行動を中心に言及してみよう。台詞では主に女性のそれに、行動では男性のそれに想像力豊かなものが多い。ベスは第一幕ではほとんど言語能力を回復していない。彼女はここでは入院しており、父母が見舞いに来た時観客に背を向けて眠っている。母と兄が彼女をつれて帰ることが決まり父が帰ろうとすると、彼女は急に観客の方に寝がえりをうち彼女の顔にスポットライトがあたる。そして彼女は「母さんなの」という⁽¹¹⁾。彼女はそれまで兄に看病され家族の来訪を知らないから、突然このようにいうのは不自然に見える。これは母娘の信頼関係を示す記号である。母だけがフランクと彼女の結婚を祝福する。ベスは母以外の男達、即ち兄や父には不信感を持っている。第二幕で、マイクは家の外でベスに謝罪にきたフランクを追い返す。実家にいることさ

えもわからないほど動揺したベスには夫の家族に会うことも、彼女を彼の家に帰すことも良くないとマイクは考える。フランクと彼の話し声を聞いた彼女は、フランクをジェイクと誤解し、兄を激しく問いつめる。兄はしかたなく彼女にフランクの来訪を告げる。そうすると彼女は急にだまりこみ、自分の着ているシャツに興味を持って、それがだれのものか母に聞く。それからやさしい声で、物が壊れる様子を兄に語る。物は壊れると、はじめはいくつかの断片は残っているが、やがてそれは時がたつにつれ消えてしまう。ベスの激しい気持の揺れに兄は当惑してしまうし、観客にもこの台詞は唐突に見える。だが、彼女が恋に落ちるフランクの訪問直後にこれが語られ、その直後、フランクが父に撃たれる銃声が聞こえることに留意すれば、これはジェイクについての彼女の記憶と愛が、フランクへの彼女の愛によっていずれは消えてしまうことを予告する想像力豊かな台詞だろう。

第一幕では、ベスはジェイクを愛しているというが、フランクとの出会いによって彼にひかれ、夫が彼女に謝罪に来たと兄が告げても夫は死んだとあって会おうとしない。むりやり兄が彼女に夫をひきあわせようと彼女を乱暴にひっぱると、彼女はフランクのもとに逃げてしまう。しかし夫が彼女に真実の愛を告白すると彼女は初めてジェイクのことを思い出したという。彼が嘘でなく真実の言葉を述べた時、彼女は初めて彼の存在を認めるのである。男は自分の思いを隠すためいつも女に嘘をつくといった彼自身の言葉にもあるように、彼は妻に彼の内面をみせなかったから、彼女と夫の生活は不毛であった。このように彼女の台詞は他の登場人物のそれに比べて少ないが想像的なものが多い。

次に、大自然の雪とか風に関して注目すべき台詞がある。これらの自然界の現象は、舞台装置などによって観客には視覚的にはまったく呈示されず、二人の母親、メグとロレーヌの台詞

によって表現され、しかも二人の思いが同じであることは興味深い。フランクとベスのそれぞれの母親達の台詞は互いに共鳴している。メグは雪が大好きだという。雪は負傷したフランクをベスの家に閉じこめてしまったものである。雪のせいで外にでることも電話さえかけられないので、フランクはジェイクに連絡をつけられず、彼に事情を理解してもらえないままベスの愛を受け入れることになる。雪は全世界をおおい、すべてのものを美しくしてしまい、春を大地にもたらず。ベスとフランクが新世界に生きようと決心し、メグは雪どけの頃二人が結婚式をあげることを願う。雪こそ世界を変えてしまうものだから、メグはそれを好きなのだろう。それはベスとフランクに生、愛をもたらずである。

ロレーヌは息子の父殺しを知り、男達は皆hopelessだと嘆いた後、この世界で彼女は風が一番好きだという。風は大地のすべてのものを吹き飛ばし、空を快晴にし、世界を浄化するものだという。この風は、メグの語る雪のように新世界を作り出すものだ。大自然の力をたたえる母達の台詞の中に、世界の再生への祈りが見える。このような台詞の言葉は観客の知的心理的想像力を大いに期待している。

想像力に満ちた役者の行動は何を意味しているのだろうか。第一は、それは哀しいカウボーイの記号になっている。マイクは父ベイラーの血を受けついで無駄な鹿猟に執着しているが、人間をあやまって撃ってしまうなどその技量には問題があるのかもしれないし、もうすでに鹿などいないのかもしれない。マイクはベスとフランクの恋愛を認めず、家族というものは互いを利用する残酷なものだといって猟に出ていく。父と同じように家庭に安住できず、父の道をたどる。彼の行く末も父のそれと同じような死であるかもしれないのに。ベイラーはマイクがライフルに巻きつけた星条旗を欲しがり、それを熱心にたたもうとする。この星条旗はジェイクの父の葬式用のものであるが、これをうまくた

ためないのでメグに手伝わせる。二人がうまくこれをたたみ終わると、父は満足げに妻のほおにキスをして二階にあがっていく。彼は旗をたたみ始めると、娘とフランクの事など全く忘れたかのように彼らを見捨て、作品の最後まで彼らの事にとん着しない。この老人の旗への幼い執着は不自然だが、これは凍傷にかかり、しかも老いている彼が死を受け取った事を意味しているのではないか。ジェイクの父、ジェイクそしてベイラーへと死はひきつがれていく。彼らカウボーイには哀れな死だけが待ち受けている。その死はカウボーイだけではなく、開拓精神に支えられたアメリカ国家の死も意味しているかもしれない。ジェイクはベスの家に死を与え、弟フランクは愛即ち生を与えている。

次にジェイクの突飛な行動は父殺しを暗示する。ロレーヌはサリーの反対を押しきって強引に家に息子をひき取り看病し始める。彼女は彼にスープを無理じいする。彼女は彼を子供扱いして、ヘリコプターの音を口まねしてスープをスプーンで彼に与えようとする。と、突然、ジェイクは発作的にベッドの上に立ちあがり、ロレーヌからスープのボールをひったくり、それをベッドにたたきつけ、何かつぶやいて暴れる。この動作は、表面上、彼は妻の事件後のショックで精神状態が不安定になって、抑圧的な母の看病に反発しているように思える。しかし、母の口まねしたヘリコプターの音が彼のかんしゃくのきっかけになっていることを思うと、空軍の軍人の父の記憶につながるそれが彼の心の奥底の何かを刺激したとも思える。多義的な役者の行動のこれは一つの例である。作品中で一見不協和音に思える役者の台詞や行動は、観客の想像力をもってみれば、二重三重の色合いをおびてくる。この意味で、この作品は想像力豊かであるという条件を満たしている。

4. 読み取りの型

観客が舞台上の記号を読み取る際に彼らの視線を追ってみると、その視線の軌跡がある型を

持っていたとすると、それを読み取りの型という。たとえばある絵画を人が見ている場合彼の視線の跡をたどるとある一定の軌跡が描かれるといわれる。劇においても観客の視線が役者の入退場や行動、舞台装置そして幕の開閉や暗転などによってある型をとるようになる。

この作品では、ジェイクを演じる役者に観客の注意が向けられるように作られている。彼の内的世界だけが観客と共有され、彼と共に観客は、彼の幻影を見て、彼の幻聴を耳にする。左右に並置された二つのセットは彼の内的世界と外界の並置を意味しており、交互に場面が示される。観客は、内的世界の彼と外界に反映している彼の二つの像を並列して見る。そしてそれらの二つの像が次第に重なり合うことを体験する。これがこの劇の読み取りの型ではないだろうか。セットの同時並列は、モンタナと南カリフォルニアの空間のギャップを容易に埋めてしまい、空間を物理的ではなく心理的に呈示している。

現実には、物理的には非連続な時の流れはこの作品では、幕と暗転の使用で連続した時の流れにする。それは観客の意識の流れでもある。

5. 批評的な言及

新聞のニュースや科学読み物が伝えているような情報とは違って、ある作品がある意味、メッセージを伝えそれを読み取ることができる。そのような場合、観客はその意味に対して何らかの倫理的価値判断をくだすことができるだろう。これを批評的言及といって良い。

B. Marranca は、この作品の劇評は一般に父と息子の関係に焦点があてられているが、男女関係が重要だといい、彼女との対話の中で、G. Rabkin は、この作品のモラルは愛による償いだという⁽¹²⁾。実際この作品を批評している言及は存在している。

この作品の意味を考えると男女の愛は重要な点で、罪の認識と再生が全体的な意味だろう。ジェイクの愛は所有欲から生まれているから暴

力的なものだ。妻への独占欲で彼女の実像を見ることができなくなり発作的に彼女を殺そうとする。彼の愛には潜在的に暴力が存在している。そして彼の愛する母を不幸にしている父にも反発している。皮肉にも無責任な放浪の父の血をジェイクはひきついでいるのだが。

ベイラーもマイクもジェイクと同様に、利己的で、妻や家族を愛することができない。この作品の男達の多くが女の愛の夢を壊していく。時として、彼らの姿は大原野に生きる輝くカウボーイではなく、トレーラーにのせられたラバのようにわびしくこっけいだ。彼らの嘘に満ちた愛に絶望した女達は、より素直でより素朴な男女の愛に再生の期待をかけている。このような劇に批評的言及は不可能であるまい。

シェパードは「もう一つの演劇」⁽¹³⁾と称される、1960年代以降の実験演劇群の中から生れた。それらは、言語への懐疑、合理的世界観の否定や人間の全体的感覚の解放を主張するベケットやアルトーなどのドラマトゥルギーに大きく影響されている。シェパードの初期の作品であるほど、それらは、即興的で感覚的な60年代的作品である。彼の後期の家庭劇はより写実的になり物語性がでてきて伝統演劇に近づいているといわれる。だが彼の家庭劇では、時空間の把握や登場人物の台詞や行動には論理的には非連続なものが多く存在し、直感的にあるいは想像力で観客は作品の意味を受けとらなければならない。だから単に彼の作品を劇文学としてだけで捕えることに限界がある。彼の作品は必ず何らかの意味を伝える表現行為である。そこではその作品の全体的意味が舞台上で記号化され、その記号化の方法が劇の形を決めている。そして観客は想像力でその記号を解読する。このような表現行為、即ち、new literary theatre としてシェパードの劇を見ることは、無為ではないだろう。

注

- (1) Sam Shepard. *A Lie of the Mind*. New York : New American Library, 1986.
- (2) Samuel Freedman. "Sam Shepard's Mythic Vision of the Family." *New York Times*, December 1985, sec. 2, pp. 1-20.
- (3) C. W. Bigsby. *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama Volume III*. London : Cambridge University Press, 1985.
- (4) Michael Kirby. *A Formalist Theatre*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1987, p. 35.
- (5) Sam Shepard. *Fool for Love and Other Plays*, introd. Ross Wetzsteon. Tronto : Bantam Books, 1984, p. 7.
- (6) Lynda Hart. *Sam Shepard's Metaphorical Stages*. New York : Greenwood Press, 1987, p. 112.
- (7) Michael Kirby. *A Formalist Theatre*, p. 46.
- (8) Ibid., p. 33.
- (9) Sam Shepard. "Music Notes". *A Lie of the Mind*.
- (10) Michael Kirby. *A Formalist Theatre*, p. 46.
- (11) Sam Shepard. *A Lie of the Mind*, p. 32.
- (12) Bonnie Marranca and Gerald Rabkin. "The Controversial 1985-86 Theatre Season." *Performing Arts Journal*, 28, 1986, p. 27.
- (13) Theodore Shank. *American Alternative Theatre*. London : The Macmillan Press Ltd., 1982, pp. 1-7.