

States of Shock の劇構造

Dramatic Structure of States of Shock

古山 みゆき *
Miyuki Koyama

I 序——第三期の作品へ

「悪夢のヴォードヴィル」という副題の付いた一幕劇 *States of Shock* は、ニューヨークの American Place Theatre で、湾岸戦争終結後の1991年4月30日に、*A Lie of the Mind* (1985年初演) 以来6年ぶりに上演された。Sam Shepard は、当時の米国民の戦勝気分を意識してこの作品を発表したのだが、わずか上演が2週間で打ち切られた事実が明らかに示す様に興行的には失敗した。比較的作者に好意的な劇評家 Jack Kroll さえこの作品を「出来の悪い手投げ弾の自爆」と酷評している⁽¹⁾。また、Carol Rosen をはじめほとんどの劇評家はこの作品の作品分類に戸惑っている⁽²⁾。この拙論では、社会的な意味では湾岸戦争の反戦劇として、個人的な意味では息子と父の戦いを描く家庭劇としても見れるが、あくまで失敗作とされるこの作品の劇構造を再考し、作品の評価の端緒としてみたい。

Susanne Williadt は、この作品の登場人物の変身、視覚的なあるいは聴覚的なイメージの表現、家庭劇という題材に注目し、前期のより performance に近い実験的な演劇と、後期のより realism に近い家庭劇の混じり合った新たな第三期のものだと、彼女の論文 “States

of War in Sam Shepard's *States of Shock*” の中で言っている⁽³⁾。また Michael Vanden Heuvel は、彼の著書 *Performing Drama / Dramatizing Performance* で、前者より詳しく適切にシェパードの作品群を概観し、『心の嘘』をそれ以前の作品とは異なったものとしている⁽⁴⁾。この論では『衝撃状態』を含むこの作品以降のものを第三期のそれと仮定してみたい。

ヒューヴェルによれば、第一期の作品群は、ほぼ1960年代と'70年代前期までに上演されたもので、彼は performance theatre と呼ぶ。これらは合理的言語による伝統的演劇、写実主義的リアリズムの text からの演劇の解放を目指し、多様で熱狂的な視覚的、聴覚的イメージの集積で、postmodern の混沌の vision を表現しようとしている。

La Tourista (1967年初演) までの初期の作品は “poetic riffs” と言われ、パフォーマンスが劇の原動力でテキストは最小限度にしか存在しないし、結局は開放状態で観客に特定の意味を与えない⁽⁵⁾。このような詩的反復楽章の作品では、崩壊するリアリティをしめす、主体の無い変幻自在の人物が現れ、それが登場人物 transformation の演技術で表されている。この変身は Open Theatre の Joseph Chaiken

* 英語専攻

が考案したもののだが、'60年代の実験演劇の演技技術で最もシェパードに影響を与えたもので、第三期の作品であると言われる『心の嘘』や『衝撃状態』でも劇構造のうえで依然として重要な意味をもっている。また、*Melodrama Play* (1967年初演) のようなこの時期の作品に、テキストのつくる閉鎖的構造の否定に rock music が使われているが、『衝撃状態』でも、ラヴ・ソングが、Brecht の言う劇の異化に役立っている。この作品には、第一期の作品群のパフォーマンス・シアター的なものが依然と存在している。劇が上演を宿命とする限り、上演の要件である観客の存在を次第に意識し始めた作者は、作品の推敲を始め、純粋なパフォーマンスの観客に対する communication の限界を感じ、言語を使う伝統的劇構造のテキストも意識するが、パフォーマンスもテキストも一方だけでは現代の認識には有効でないことが、両者の閉息状況として *The Tooth of Crime* (1972年初演) に現れる。完全な見せかけと演技に生き結局は Hoss を模倣する Crow にも、自己の論理だけを信頼し自殺する Hoss にも未来は無い。

第二期は、'70年代後半から、*Fool for Love* (1983年初演) の上演の、'80年代前半ぐらいまでの家庭劇である。この期の作品の劇構造はパフォーマンスとテキストの二重意識の葛藤を表している。テキストは観客という集団に、より意味と言うものを伝達しやすい。しかしその心理的な合理性や過去の拘束力は、人々の存在探究のための自然発生的適応性、変身意識を抑圧する閉じた構造を持つ。多様な変身、即興演技などのパフォーマンスで過去や愛からの逃避が可能になるから、シェパードはパフォーマンスで、伝統的なテキストを覆し、新たなリアリズムを指向している。家庭劇の傑作 *Buried Child* (1979年初演) では、女性と男性のそれぞれが、パフォーマンスとテキストを表す二人の登場人物で表現される。彼らは、劇の終局で女性を退け家を継ぐ Vince と、子供の死体を抱えて母 Halie のもとに向かう Tilden である。ハリ-

は母にも妻にも変身でき近親相姦を可能にし家父長制の家庭の転覆の原因となっている。ヴィンスは家父長制というテキストを、ティルデンは女性性に関わるパフォーマンスで、彼らは、分離、対立のままである。*True West* (1980年初演) では、違法と遵法、自由と拘束、パフォーマンスとテキストのそれぞれを、Lee と Austin の兄弟が表し、それぞれの夢の実現に彼らに変身で役割交換をするが、リーはタイプが使えず創作できず、オースティンは砂漠の生活技術を持たず自由な生活ができない。二人の引き分けを暗示する tableau で劇は終わり、互いがおのおの夢を永遠に追いかけるのか、互いに対決をして決着をつけるのか曖昧なままである。彼らはふたつの意識の単なる交換を表し両者は統合されていない。

第三期の作品と仮定される『心の嘘』では、一人の登場人物のなかでパフォーマンスとテキストの葛藤が描かれ、そのような登場人物どうしが役割交換をする。嫉妬に狂った夫 Jake の暴力で失語症になった Beth は言葉を回復し、パフォーマンスからテキストの世界に入り変身し、つぎに女性という gender を越えた man-woman に変身しジェイクの弟 Frankie と結婚する。父を見殺しにしたジェイクは父に変身し、ベスの変身願望を理解できるようになり、彼女と同じような失語症になり女性性を帯びる。パフォーマンスとテキストが対立したままの『本当の西部』と違って、この作品では、登場人物の変身の範囲がより広範囲となり、両者の相互作用でより動的な新たな劇構造を作者が創りだしているようだ。ふたつの劇構造の統合への努力が新しさだとヒューヴェルは以下のようにいう⁽⁶⁾。

What separates *A Lie of the Mind* from previous work, however, is the degree of Shepard's unwillingness to establish a pessimistic sense of textual closure in the interaction between performance and textuality, and the strong sense that the

two are capable of carving out a mutualist space in their interactions with one another.

戦争劇の『衝撃状態』は上記の様な、第三期の劇としての新しさがあるのだろうか。あるとすればそれはどのようなものか。作品の興行的失敗の一因であろう其の限界とは何か。このようなことを考慮しながら、この作品の劇構造を本論で再考してみたい。

II 本 論

1. テキストとしての戦争

舞台は、合衆国のフロリダ州にあるらしいファミリー・レストランである。が、 HorizontにはCNNニュースの湾岸戦争の戦闘場面らしいものが映されたり、爆音を思わせるドラムが舞台両わきに観客に見えないように置かれている。ウェイトレスの Glory Bee がマネージャーの死やコックの負傷を客の白人夫妻に伝えるなど戦争のイメージが、視覚的、や聴覚的、言語的に表現される。そのイメージは劇の進行につれて舞台全体を覆うようになり、劇の最後では、大佐と白人の夫を除いたすべての登場人物、女性達と Stubbs がガス・マスクを付ける。

このような舞台設定に加え、主要登場人物が軍人の親子であることと、そして物語の題材が、息子の戦争体験であるから、この作品を、ひとつの反戦劇と見るのは容易である。しかし、もしもこの作品を劇の構造分析の観点から据えなおし、戦争の対話拒否の暴力性に注目し、戦争を抑圧的な閉鎖構造のテキストとして見なおすと、テキストとしての戦争の人格化を大佐が表していると言えなくはない。

偉大な軍人と自称する大佐は、第二次大戦の空軍の帽子を被り、海軍の上着とニッカーズを着け、腰に南北戦争の剣を下げ、其の奇妙な衣装から幾分戯画的に描かれている。彼は、湾岸戦争らしい戦闘で勇敢に戦死した息子を讃える記念に、息子の戦友で戦場で負傷した退役軍人のスタップスを病院から無断で連れ出しお茶に

招待する。大佐の押すアメリカの国旗を付けた車椅子に乗ったスタップスは、80%心身障害で、記憶喪失と失語症にかかり対話能力もほとんど無い。彼はまさに戦争体験の衝撃を体現している。彼の名は実は大佐の付けたものだが、それは stub, 「切り株」の様な身体を連想させる。彼は、自己の存在を主張し聞き手の注意を喚起するためには、観客や他の登場人物に対して、笛を吹いたり、胸の赤い傷を見せたりするだけである。

大佐は、劇の前半では、玩具の兵隊、装甲車、大砲を使い、フォークで海岸線を設定し、砂糖入れを山に見立てて、スタップスの助言を得て息子の戦死の場面の再現を試みる。大佐は、スタップスは戦場で息子の救助に失敗し海岸で負傷したと言う。短気で独裁的な彼は、饒舌だが命令口調の言葉と暴力でスタップスに完全服従を強いる。戦場再現のゲームの大佐の指示をスタップスが無視して、彼が「私が攻撃された時」と負傷の瞬間を思い出そうとする言葉をリフレインのように繰り返すと、大佐はかんしゃくを起こして「そんな事は問題でない」と怒鳴る⁽⁷⁾。すると舞台外の遠くで爆音がするが、彼の怒りを表す爆音は、劇の進行につれて大きくなり、戦争のイメージの増大も示す。また、大佐がスタップスのこぼしたバナナのデザートを片づけるように言っても、スタップスがいうことを聞かず、「男になれ」という大佐の言葉を自慰をしている白人の客に言い続けるので、大佐は、彼が椅子から床に落ちるまでベルトで鞭打つ。その時 Horizontに戦火の映像が映し出される⁽⁸⁾。大佐の暴力性と戦争のイメージが重なり、彼が戦争の人格化となっている事は否定できない。

戦闘での英雄的行為をアメリカの男性の伝統的美徳とする大佐は、息子と舞台上で対決する点を除けば、『心の嘘』のジェイクの父など、他の作者の劇に登場する父親像と共通するものが多い。彼らは、独善的で戦闘や猟、酒、孤独を好み家族から逃避し、唯一の自己の存在証明は敵への攻撃であり、人間相互のコミュニケー

ションは否定した閉じた関係に生きる。劇の始めにスタッブスと「敵こそ我らの生きがい」と言って乾杯するが、大佐はアメリカの男性神話の化身になっていて、それは暴力賛美、即ち戦争肯定の潜在性を持つ⁽⁹⁾。

テキストという閉じた構造を、戦争が大佐が表現しているとすれば、そのテキストの被創造物が、敵の銃弾で勇敢に戦死したとされる大佐の息子である。ファシストで、自らを神とさえ称する大佐は、勇敢な息子という虚像以外のもは受容できず、その他の像、実像は、否定し殺害しなくてはならない。実の息子が、身障者となって生き延びたスタッブスであってはならないのだ。負傷して記憶喪失となり生き延びた息子の実像を殺害するために、息子に新しいスタッブスという名を与え、彼を息子の戦友に確実に仕立て上げるために戦場再現のゲームをする。これは、大佐というテキストが仕掛けた、実の子殺しのゲーム、戦争ともいえる。

2. スタッブスの変身

大佐の仕掛けた戦争、殺しの敵は息子の実像スタッブスだが、彼は二回の変身でパフォーマンスとテキストの両者の世界を縦横に横断し、大佐の攻撃から巧みに身をかかわす。彼はパフォーマンスとテキストの相互作用で形成される、すくなくならず大佐の表す世界よりは、柔軟な世界を生きているように見える。そしてこの二回の変身は、パフォーマンスの世界のウェイトレスのグローリーと、テキストの世界の大佐の両者が関わる事で起こる。

グローリーは完全にパフォーマンスの世界に生きていること、女性であることから、大佐の対極的登場人物であるから、大佐には彼女の事は全く理解できない。大佐のスタッブスの戦いという劇の action に関する彼女の言葉は無く、給仕としての職業語しか使わないし、その給仕の動作は slow motion で言葉より行為が強調されている。黒人の俳優が演じた彼女は、ダンスと音楽のような、physical communication で成り立つ感覚的パフォーマンスの世界にしか

興味が無く、外界の事に無関心である。仕事も怠惰で、白人夫婦の注文は無視するし、大佐が盆の持ち方を教えても覚えようとしない。

彼女は言葉という他者への伝達手段を持たないが、戦争という外界の変化を直感し、劇の後半では「平和であった頃が懐かしい」と、大佐の世界の戦争を否定する独白をする⁽¹⁰⁾。また、劇の最後では、彼女はスタッブスにガス・マスクを付けた後、自分もそれを被り、白人の妻もそれを付ける。グローリーに受け入れられたスタッブス以外の男性の登場人物はマスクを被らない。グローリーは死より生を選ぶ平和指向の女性性も表している。

この作品で、彼女の女性性で最も強調されているのは、男性の性的潜在能力を回復させる力、若い女性の sexuality、つまり性的魅力であり、それは彼女の白い下着が示している。

真の男を見分ける事のできる彼女は、大佐とスタッブスにしか給仕せず、白人夫婦を相手にしない。この典型的中産階級の夫婦は、作者に揶揄された登場人物のようで、彼らは社会意識を持たず、世事にしか関心が無く、彼らにとっては、戦争より給仕のサービスの悪さのほうが問題である。妻に支配されている夫は、グローリーにこぼされた料理の汚れを取るうちに自慰を行い、スタッブスに「男になれ」と何度も言われる。

劇の前半である、突然にスタッブスが自分が大佐の息子である事を思い出し確信するまで、つまり第一回目の変身までは、失語症で記憶喪失の彼はパフォーマンスの世界に生きている。彼の自己表現は笛や身振り、詩的反复楽章のような負傷の言葉を反復し、戦争の実体験を思い出し、大佐の戦場再現ゲームに参加する事で真の自己発見を試みる。

彼は、彼と共通のパフォーマンスに世界にいるグローリーの存在に敏感に反応し、彼女に向かって負傷の時のリフレインを言ったり、笛を吹き、「私の物は死んだ」という叫ぶ⁽¹¹⁾。彼女の性的魅力は彼の不能である事の記憶を回復させる。初めのうちだけは、大佐の言葉を否定しな

いし、彼と勝利の乾杯を交わし、再現ゲームに参加しているように見えるが、彼との対話は無く、その指示を殆ど無視して、反抗的になり突然場を離れ、ついに大佐はゲーム続行を諦める。大佐は、彼の仕掛けた実の子殺しというテキストの世界にスタップスを取り込む事に失敗する。が、ゲームを取り仕切る大佐の抑圧的態度はスタップスに、父に否定された記憶を突如想起させ、彼は観客に向かい「あなたが私の死を作った」と言う⁽¹¹⁾。グローリーのパフォーマンスである性的魅力と大佐のテキストの持つ抑圧感の相互作用が、スタップスに記憶を回復させ自己確認の達成という第一の変身を引き起こす。

第二の変身は、大佐との対話の放棄とグローリーの援助で、スタップスが完全に男性性を回復する事である。第一の変身後、彼は、より饒舌に戦場の様子を観客に独白し、白人客に男性的になるように命令したり、グローリーとダンスを始めた大佐と対話を始め、パフォーマンスから、言葉を使うよりテキストに近い世界に入る。大佐はスタップスに、彼らの対話の中で、彼を置き去りにしてグローリーとメキシコ逃避行に出たいと言う。スタップスには、大佐のスタップスへの別離の言葉は父の子殺しを、グローリーの獲得は大佐の男性としての優位性とスタップスの無能さを強く意識させ、大佐はあくまで実の息子スタップスの存在を否定し、子殺し貫徹を試みる。第一の変身で、自分が大佐の実子であると確信したスタップスは、この大佐の子殺しの物語、テキストに反発し、彼が実子である事を大佐に言葉で認めさせようとしても、大佐は拒否する。また大佐は、負傷の瞬間を語りかけるスタップスを無視して、観客の方へ、スタップスの言葉は単なる想像と言う。このように、スタップスの大佐への対話を通してのコミュニケーションは成立しない。

大佐の子殺し、彼のテキストの世界への反抗を、対話や言葉でなく行動で表現しようとするスタップスを助けるのが、グローリーである。スタップスは、ダンスを続ける大佐の所へ行こうとして、身体の不自由さも省みず車イスから

立ち上がり、倒れそうになると、突然グローリーが彼を助けにきて彼を支える。この後劇の最後まで、グローリーの助けに頼って立って歩くスタップスは、レストランの仕切席には座るが車イスに座らず、そのかわりに、グローリーによってダンスを中断された大佐がそこに座る。これはグローリーのスタップスへの援助で、スタップスより大佐が優位であった支配関係が逆転した事を暗示している。しかし、より明確に、彼に対して大佐への完全優位性を保証したのは、彼女の抱擁による彼の男性性を回復であろう。白人の妻とグローリーが隠れる場所などの他愛ない戦争の話をしていると、スタップスが突然戦場の回想を始め立ち上がり、ガス・マスクを載せたワゴンにぶつかり倒れる。彼を介抱するグローリーと彼が抱き合い、大佐がその抱擁を言葉で制するが、彼らは大佐を無視し、スタップスは「私の物が生きかえった」と彼の再生を宣言し、ここで第二の変身が完了する⁽¹²⁾。対話を失い暴力的になった、即ちパフォーマンスの世界にはいった、スタップスは大佐に命令的になり、笛を吹き彼の息子殺害を認めさせようと“YOU INVENTED MY DEATH!”と怒鳴るが、大佐はあくまで否定する⁽¹³⁾。大佐がスタップスの変貌に不安を感じ病院に戻る話をしていると、ガス・マスクを付けたスタップスが、大佐を後ろから一度絞殺しようとする。それから両手に持った大佐の剣で彼の首を切断するポーズをする tableau で劇は終わる。父殺害の実行は演じられないままである。しかしスタップスは変身によって、ある意味で再生し、大佐のテキストの世界で生き延びたのである。

III 結び

1. 第三期の劇の新しさ

以上のように、この拙論では、パフォーマンスとテキストの両者の世界を変身によって横断するスタップスの存在が、この劇を『心の嘘』に続く第三期のものとして位置付ける一要因と仮定し、その分析を試みた。スタップスは、初

期の言葉の無いパフォーマンスの世界から、記憶の回復を契機に対話のテキストのそれへ入り1回目の変身が完了する、次にテキストの世界から、男性性の回復を契機に暴力のパフォーマンスのそれに、戦争状態に入って行き第2回目の変身が成される。スタッブスの変身と平行して、舞台全体のイメージも、劇の進行につれて、戦争のそれに収斂して行く。変身する登場人物はスタッブスだけで、彼が二つの世界の境界に、より開放的な世界に存在しているから、変身が可能で、閉塞的なテキストの世界から逃れ再生する可能性を持っている。テキストだけ、あるいはパフォーマンスだけの世界に、完ぺきに閉じられた構造の世界に生きる大佐もグローリーも、変身はできない。スタッブスの中に、作者の劇構造の統合への期待をみれないだろうか。

2. 作品の限界

劇の終わりで、大佐の子殺しのテキストの世界から生き延びても、父殺害がタブローで終わるように、父を完全に殺せないのかもしれない。だからスタッブスは、暴力を肯定するアメリカ男性神話の machismo の世界に捕らわれてしまうことになる。ガス・マスクを付け、敵への宣戦を怒鳴る滑稽な姿は、大佐と同様に、作者に批判的に描かれ、作品のヴィジョンに広がりがない。『心の嘘』は、ジェイクと彼の妻ベスの和解、妻の再婚で終わり、平和に近いもののイメージで終わり、作品世界に変化が起き新たな世界の暗示があるが、この作品の終局では暴力の世界の繰り返しが示されているだけだ。

この作品の興行的失敗の原因の一つは、スタッブスの変身が観客に新しい世界を充分に感じさせていないことではないだろうか。彼はパフォーマンスとテキストの相互作用で作られる世界を生きてはいるが、最終的には暴力の狭い世界を作り出してしまふから、新たな世界を観客に呈示していない。この彼の変身の限界が作品世界のそれと関係しているようだ。その変身の限界の一因は彼の変身が gender の枠内でしか起こらないという、その範囲の狭さだろう。グロー

リーの女性性に、その性的魅力に関わることで、スタッブスは変身できるが、男性である彼が両性具有の存在にはならない。『埋められた子供』のティルデンように女性性を受け入れることはできても、ベスのように man-woman になれない。彼と女性の登場人物の付けるガス・マスクのように、彼の内部に女性性を取り込むほど女性性の関わりは深くないのだろう。もし、彼の変身の範囲が性を越えたものであったら、この作品は、単なる息子と父の戦争の戯画以外のものになり得たかもしれない。

(注)

- (1) Susanne Willadt. "States of War in Sam Shepard's *States of Shock*," in *Modern Drama*. Volume XXXVI, Number, 1993 p. 147.
- (2) *Ibid.*, p. 148.
- (3) *Ibid.*, p. 150.
- (4) Michael Vanden Heuvel. *Performing Drama / Dramatizing Performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994, p. 225.
- (5) *Ibid.*, p. 201.
- (6) *Ibid.*, p. 225.
- (7) Sam Shepard. *States of Shock*. New York: Vintage Books, 1993, p. 14.
- (8) *Ibid.*, p. 28.
- (9) *Ibid.*, p. 15.
- (10) *Ibid.*, p. 39.
- (11) *Ibid.*, p. 12.
- (12) *Ibid.*, p. 23.