

The Tooth of Crime の言葉

The Words of *Tooth of The Crime*

古山みゆき *

Miyuki Koyama

序

ヒューベルが言及している、シェパードの創作期の分割に従えば、第一期の作品群は主に60年代から70年代前期までに上演された、“performance-oriented works”⁽¹⁾ と呼ばれているものである。

この期の初期のものは、シェパードが1977年に雑誌に発表した彼の随筆、‘Language, Visualization and the Inner Library,’⁽²⁾ の中で「言葉によるジャズ・スケッチ」と呼んでいるもので、*Chicago* (1965年初演)、*Icarus’s Mother* (1965年初演)、*Red Cross* (1966年初演) 等がある。それぞれの作品は、主に個人の無意識の世界を、合理的言語による伝統的演劇や写実主義的リアリズムのテキストによらず聴覚的、視覚的イメージの集積で即興的に心象風景として表現しようとしている。

一例としては、1974年の雑誌に掲載された、作者と Kenneth Chubb 対談の記事⁽³⁾ で、作者は『シカゴ』は浴槽の中にいる男という心の絵、すなわち一つのイメージから生まれたと言っている。劇では、その男スチューの同棲相手のジョイが仕事で、浴槽に入ったまま彼を残して旅立ち、そして彼女の見送りに友人が集まる。行動への恐怖によって優柔不断になっている彼の状

況が、彼の独白が示す幾つかの挿話や彼自身の老女への変身で作り出される様々なイメージの集合体として、コラージュ風に表現される。例えば、独白で、若者たちの余暇を楽しむ海辺の男女が集団自殺や餌に食いつくのを躊躇する魚の話が語られる。このように「言葉によるジャズ・スケッチ」の作品は、確たる主体の無い登場人物が、登場人物の transformation という演技術で変幻自在の存在として描かれる。説明されないある状況下である人物が登場する“poetic riffs”⁽⁴⁾ であるこれらの作品には、主体の崩壊、言語への懐疑、統合的物語の不在など、反近代主義の文化概念の一端が現れている。

ここで、シェパードの演劇の言語観を考察する作品は、オービー賞を受けた『罪の歯』(1972年初演)である。彼が1971年から3年間の英国滞在時に創られたこの作品は、60年代後半から5年間に創作された、刺激的な rock music を心象風景の有効な表現として使うロック・プレイの作品群の代表作ともみなされる。が、全作品の劇構造の変容に注目すると、この作品は、それまでのイメージのコラージュで描かれたパフォーマンス主体の作品とほぼ決別し、劇の action として対決がおかれ、登場人物の輪郭がより明確になり、初めて物語性を持つ。そし

* 英語専攻

て、*Action* (1974年初演) と並んで、第一期のパフォーマンスに傾いた作品群の集大成のものであり、それまでの作者が支持していた純粋なパフォーマンスと、伝統的リアリズム演劇のテキストの両者を否定し、両者の閉息状況を描く。そして第二期の作品群のパフォーマンスより劇テキスト重視の傾向が濃厚となっている‘nova-realism’⁽⁵⁾ の家庭劇への導入、橋渡しにもなっている。

この作品の劇構造の変化は、彼の英国での体験と無縁ではないかもしれない。当初 rocker を目指し渡英した彼は、1973年に、演出家 Peter Brook⁽⁶⁾ に出会い、彼から character についての再考を助言されるし、G. F. Gurdjieff の自己認識の理論にも啓発されて、劇作家としての自己を意識し、ロッカーになる夢は捨て去る。後年 Robert Coe との対談で、彼は英国滞在中に優れたアメリカの劇作家になるために多大の努力を払う決心をしたと語っている。⁽⁷⁾ 作者が劇作家意識をもって作品を創作したらしいこと、作品構造が特徴的で画期的なこと、作者自身がこの作品の言語観については、既出のケネス・チャップとの対談や彼の随筆の中でそれを公にしていることなどが、この作品を言語観探求の分析対象にしやすくしている。

1. シェパードの語る言語観

文学的、視覚的、そして聴覚的な文化的な表象形式のひとつである演劇を、特定の空間と時間内で伝達され、プロットをもち、生産と知覚と伝達の面の記号体系が高度の社交性をもつ、スペクタクル芸術の一つであると T. Kowzan は *Literature et Spectacle* (1975年) の中で述べている。⁽⁸⁾ 言葉の芸術である文学と、パフォーマンスであるスペクタクルは、それぞれが、作品のメッセージ、つまり作者が観るものに伝えたいこと(所記)は同じであっても、その製作と知覚と伝達の面からの記号(能記)ではお互いの差異が生まれる。スペクタクルの記号の高度な社交性とは、劇の製作面では作家と実演者の共同製作に、知覚のそれでは観客という集団

の知覚に、伝達では作家、演出家、装置家によって観客に伝えられる複数の回路に存在する。この複雑で社会的な記号体系は演劇の特性であり、ここに時代の文化的枠組や社会性が直接的に影響しやすいので、演劇を「文学の社会的表現」⁽⁹⁾ とコフザンに言わせている。

時代の文化的枠組に拘束されやすい表象形式としての演劇、「言葉の社会的表現」である演劇、その言語は、一体どんなものであろうか。シェパードは、チャップに対談では『罪の菌』は「言語」⁽¹⁰⁾ 即ち、主要登場人物 Hoss の「声」から生まれたと言っている。

この作品の副題は「音楽つきの二幕劇」とあり、音楽は作者自身の作曲であるが、この対談で、音楽は観客に作品の‘emotional reality’⁽¹¹⁾ を与えるもので、この作品のそれは、言葉で創られた作品世界の一種の反響板だといい、この劇の言葉の重要性を指摘している。その3年後に発表した彼の随筆、「言語、視覚化、心の書庫」の中では、彼の言語観や『罪の菌』の創作過程にも触れている。そこで、彼は、言葉は“tools of imagery in motion”であり、その言葉の力が観客に様々なヴィジョンを与えると、以下のように述べている。⁽¹²⁾

...the power of words for me isn't so much in the delineation of a character's social circumstances as it is in the capacity to evoke visions the eye of the audience. American Indian poetry is a prime example... Words as living incantation and not symbols..., the organization of living, breathing words as they hit the air between the actor and the audience actually possesses the power to change our chemistry.

彼は、生き生きしている呪文のような言葉こそ、作品の根源である心にある動く「絵」を表現する道具であり、その言葉の使い方には文化的環境が関わっているとも言っている。そして、ホスと闘うことになる主要登場人物の Crow と

いう人物が、彼の心に突然の現れ、奇妙で暴力的な言葉を語る彼を追いかけることが『罪の歯』の創作であったし、そのような動く「絵」を追いかける作業が「書くこと」だと言う。このように、作者自身が語るこの作品の言語観は、彼の対談や随筆からある程度は知り得る。だが、第一期のパフォーマンスへ傾斜した作品群の全体像を把握する手掛りとしては、更にこの作品の劇構造と言語の関わりを探求することが必要であろう。

2. パフォーマンス的な作品の言葉

パフォーマンスに傾斜した作品の言葉とはどんなものか。パフォーマンスとは語源的には、「多くの局面をもった全過程を完全にやりとげること」⁽¹³⁾で、その使われ方は遂行性や達成という行動の面と、身をもって演じる芝居の演技のような身体行為の面のそれぞれが強調される。この遂行という行為と、演技や演奏といった身体行為が結びついたもの、つまり何であるかという性能 (quality)⁽¹⁴⁾ より何をするかという成就 (performance) が行為主体にとって有意味な人間活動をパフォーマンスと呼べないだろうか。

『罪の歯』に描かれている大衆娯楽産業は、20世紀後半におけるアメリカの後期資本主義の大衆大量消費社会にある。このような社会の知の状況をリオタールは「ポストモダン」と呼び、それはモダニズムの価値とされる、人間のための普遍的な「おおきな物語の失墜」である。このようなメタ物語の不信感から、人々は個別的な目的達成のために効率を最適にするシステムの 'event' や 'performativity'⁽¹⁵⁾ を求める。彼らは普遍的で包括的な文化の構造でなく、様々な個人的事象により興味を持ち、普遍的真理の呈示のための作業や表現でなく、何がどのようなや遂行性や表現能力をもつかに拘る。この遂行性や表現行為そのものへの、すなわちパフォーマンスへの傾向性は、劇構造からみると、コフザンのスペクタクルに、ヒューベルの演劇テキストに、それぞれの文学や劇テキスト

よりも傾いているといえるのだろう。Veronica Hollinger は彼女の "playing at the End of the world: Postmodern Theatre"⁽¹⁶⁾ という論文の中で、『罪の歯』を 'Play about performers and performances'⁽¹⁷⁾ としている。

パフォーマンス的な作品の言葉とはどんなものか。パフォーマンスの理論と実践についての著書、Marvin Carlson の *Performance*⁽¹⁸⁾ で、カルソンは、パフォーマンスの確定した意味を拒むという芸術的、政治的な構造への大きな批判力というポストモダン的な特質を生んだ重要な文芸理論として、既述のリオタールがいうポストモダンの理論とポスト構造主義のデリダの形而上学批判を挙げている。

プラトン、アリストテレス、カント、ヘーゲル等のヨーロッパの主な哲学の系譜は形而上学であり、それは、日常世界を超越した完全で限定できない「知」、「真実」があり、この真実は必ず言葉（理性）で言い表せるという考えに基づく。だが、デリダはこの言葉の同一性へ疑念をむけ、記号としての言葉は事柄のありのままずれてしまい、意味の充足が永遠に引き延ばされてしまうと言う。「私は私である」と言う文章で、第一の「私」と第二の「私」の同一性の根拠はなく、第二の「私」によって意味が充足されるが、その第二の「私」はすでに「いまここ」の第一の「私」になり得ない。「私は大人である」と言えば、この「私」にも「大人」にもそれぞれに、多義的な意味が入り込む。「大人」は法律的な意味か、生物的なそれかのように。また「富士山は美しい」はこの言葉が何度も等しい意味で語られて、初めて根源的な意味になりえるように、根源的な意味は言葉で表せられるのでなく、それは言葉によるその反復（再現前）の可能性に依存していると言い、根源的な意味を言葉で表すという形而上学の構図を消す。言葉の根源としての真実は、純粋な根源点ではなく、言葉の反復を含み、それによって純粋であること（同一であること）からずらされ、差延化されている。「差延」(differance) とはデリダの造語で、通常の「差異」(difference)

の綴りを書き換えて「異なること」と「遅延させること」の二つの意味が重ねあわせて、あえて言葉の同一性から生まれた「差異」の概念を否定している。彼は、形而上学の基礎である言葉の同一性や絶対性を否定し、言葉の時間的に引き延ばされる意味の連鎖を主張し、その記号過程を‘continuing play of signification’⁽¹⁹⁾という。このような流動的で不安定な言語は、世界全体や自己を性格に再現しようという考えを崩し、言葉で表せる永久不変の世界や自己を‘absent presence’⁽²⁰⁾、即ち始源の不在とする。

デリダのテキスト論といわれるエクリチュール（書字）は、始源の不在とその不在を「代補」的に表象する「痕跡」を指し示す。話されたものも、書かれたものも、その記号過程とは記号の他の記号への関連づけにすぎない。初めの記号も、他の記号によって関連づけられたものにすぎず、これを「痕跡」、あるいはアルシ（原）＝エクリチュールと名づける。「痕跡」は何かの代わりになる何かの役割を演じるもので、記号過程とは「痕跡」の連鎖であり、その始まりもすでに何か他の記号の痕跡としてしか表されない。このポスト構造主義的思考のテキスト論は、クリステヴァ⁽²¹⁾のテキスト論とも重なる。彼女は テキストとは諸テキストの置換え、‘Intertextuality’、「テキスト相互間性」であり、単一のテキスト空間において他のテキストからのいくつかの言表がたがいに交差しあい中和しあうと言い、またテキスト相互間性は直接的な情報を目指すコミュニケーションのための言葉を、それ以前または同時期のさまざまな言表の関係づけることによって、言語秩序を再編成する超言語学的装置であるとも言う。

言葉の同一性を信じ、登場人物の性格の一貫性、劇の事件の論理一貫性を持った近代リアリズム演劇、即ちテキストは形而上学に支えられているが、デリダのこのような言語で表現される演劇は、即ちエクリチュールは近代リアリズム演劇ではないはずで、シェパードの演劇が、デリダのテキストに類する可能性の証左のひとつとして、『罪の歯』の言語を主に考え、更に

その描き出す作品世界を探求したい。

II 本 論

序で述べた、作品の言語分析ための対象作品、『罪の歯』について、概要を簡単に述べておく。全幕を通して、場面は、黒い椅子だけがある裸舞台上で示されるホスの本拠で、時は現在である。この、作者の作曲した音楽の、「音楽付きのニ幕劇」では、ヒット・チャートの上位にいて、もう少しでロックの王になれるホスと彼の座に挑戦するクロウという二人のロック歌手の対決が描かれるが、それについて、作者はギャングの抗争をロックのコンテクストに移し替えたと言っている。⁽²²⁾ 彼らは銃でなく、お互いの自己顕示の身振りと言葉の攻撃によって、それぞれのスタイルで対決し、ホスとクロウの地位交代なされる。これがこの作品の劇テキストのアクションである。一幕で、自らの勢力後退を恐れるホスは、数種の銃砲類で挑戦者に対する完璧な防衛の準備をする。だが、ホスのお抱えの占星術師が彼の運は悪く、ライバルの歌手がホスの勢力範囲のヴェガスを奪った事を知らせる。DJはジプシーの挑戦者の来訪を予告し、ホスの恋人である秘書ベスが、彼の親しい歌手の自殺を告げ、ホスの不安はつもの。医者から麻薬を与えられ、秘書に慰められ、挑戦者クロウと一人で対決することを決める。

ニ幕に、ホスの身振りを容易に真似てしまう若いクロウが登場し、ボクシングを連想させるホスへの対決が展開される。両者はマイクを持ちロックバンドの演奏にあわせ、激しい言葉の攻撃を開始する。ホスは黒人のジャズを彼の音楽の大切な根源としているが、クロウは音楽の源などを無視し、彼独自の言葉でホスを攻撃する。第一ラウンドはクロウが勝ち、第二ラウンドは引き分け、第三ラウンドはクロウが勝ったので、ホスは激怒してレフェリーを射殺する。ゲーム、つまり業界の落伍者となり、ジプシーになるほかなくなったホスは、クロウと同盟を結ぼうとするが、クロウに拒絶される。そして、

ホスは、彼の全勢力範囲をクロウに譲ることを交換条件として、クロウに彼のスタイルを教えてもらおうとするが失敗して自殺する。ついにクロウはホスの座を奪う。

1. 言語のテキスト相互間性

作品を、劇の創作に関わる drama としての劇テキストと、その上演に関わる performance としての演劇テキストの複合体と考えるが、まず、劇テキスト面から登場人物の台詞や対話の言葉を考える。ホスの声から生まれたというこの作品で、劇中のホスの言葉は作品全体の言葉の基本であるが、それは様々な大衆文化からの言葉から作者が作りだした造語で、ホスの業界にしか通じない隠語である。一幕では、主にホスがクロウの挑戦を受ける準備が、彼と彼の業界仲間との対話、彼の独白で示されるが、そこでの言葉は、ボクシング、自動車レース、ギャング劇、西部劇、ロック・ミュージック等の大衆文化やギャングの世界の言葉、実在のディスク・ジョッキーの口調も真似されていて、ボトムスのいう ‘hybrid language’⁽²³⁾ であり、言葉のテキスト相互間性が強調されている。例えば、自分の人気に不安を感じるホスの所へ来た DJ は、‘Back falppin’, side trackin’, finger poppin’, reeling rockin’ with the tips on the picks in the great killer race’,⁽²⁴⁾ といって挨拶する。一幕に見られる登場人物の会話の中では、ホスの業界の組織は ‘Game’, そこでの掟は ‘code’, 管理者は ‘Keeper’, 人気歌手は ‘Markers’, 挑戦者は ‘Gypsy’ と言われ、‘killers’, ‘rumble’ や ‘slaughter’ 等の暴力的なイメージを喚起する語彙がふんだんに使われ、厳しい競争社会でのスターの座の防衛のためのクロウの抗戦準備が表される。他の世界の住人には理解し難い業界独特の隠語は、一つの言葉が多義的な意味を抱え、その言葉の唯一不変の意味はありえないとするデリダの、‘slippage of signification’⁽²⁵⁾ を表し、そのテキスト相互間性は言語の ‘communication’ 能力への絶対的な信頼を疑っている。

この言語解読コードの差異を表す大衆文化の通用語を、観客を意識した演劇テキストの面からみると、劇中の言語に対する観客参加に、第4の壁の破壊に関わっている。観客はホス達の聞きなれない多義的な言葉の意味をただちに解読できず、近代リアリズム演劇が指定するようなその劇の普遍的な読みの説明もないので、彼らは劇を見ながらそれらを解読するほかない。観客は受け身でいられず、筋の展開からや個々の劇的体験から、不安ながらも個別にその意味を解読していき、唯一絶対的な言語解読コードの不在を体験させられる。

第一幕で、言語のテキスト相互間性の他には、‘SF Western’⁽²⁶⁾ と言われる作品の劇テキストの場面設定もテキスト相互間性を表している。ロック業界のスターと挑戦者が対決するこの作品の場面は、西部劇のそれも暗示している。主人公ホスの容貌は彼とほぼ同年代の実在のロック・シンガー、Rip Torn に似ているが、名前は「馬」を連想させるし、彼のお抱え運転手のシャイアンという名は「インディアン」を連想させる。

また、俳優は変身という演技術を使い、リアリズム演劇における登場人物の性格の一貫性が壊されていて、演劇テキストの面からみると、近代劇の illusion である劇中の模倣的な合理性を否定したメタ演劇手法が使われる。劇テキストでは、ホスは、彼が若い頃に父と行った鰻釣りの過去の話、彼の独り芝居で表す。彼は父と少年の二役を変身で演じるが、この変身が登場人物の性格のテキスト相互間性を表す。この独り芝居では、人間として自分を信頼する存在になるように父に言われた少年時代のホスと、現在ではロック界の作りだす人気スターのイメージの容器になった彼との対比が表される。一幕ではホスだけが変身するが、二幕では他の全ての人物が変身する。自分のない徹底したイメージ・メーカーのクロウはいうまでもなく、ベッキーがホスと彼女の二役を独り芝居で演じてホスの彼女への誘惑を表し、一幕のホスを除く全員の登場人物が二幕では、ホスとクロウの試合

を応援するチア・リーダーに変身する。劇の要素である場面設定 (setting) や登場人物の性格描写 (characterization) にもそれぞれテキスト相互間性がみられ、言語のテキスト相互間性は劇の呈示の様式に深く関わっている。

2. 作品世界のテキスト相互間性

「私は私である」と言えば、第二の「私」は第一のいまここの「私」の 'stand-in' 「代役」にすぎないという。このような言語の同一性の否定したデリダ的な言語をこの作品のそれと仮定し、そのテキスト相互間性については既に述べたが、ではそのテキスト相互間性は劇テキスト全体とどのように関わっているのだろうか。

劇テキストからみると、この作品は劇中で「ゲーム」と呼ばれているロック界で常に起きている人気歌手の地位交代の劇であり、ホスの自己主張の自殺が、クロウの仕掛けた対決試合というパフォーマンスによって、実は主体が不在なのにもかかわらず、それがあたかもあるかのようにみせる演技、'theatrical spectacle'⁽²⁷⁾ として読み替えられる。演劇テキストからみれば、クロウのパフォーマンスである対決試合という劇中劇で、登場人物全員がパフォーマンスになり、ホスの自殺という event を観るのは観客と舞台上のクロウである。もとの作品の価値を読み替えその価値を置き変える疑問呈示的な形式をテキスト相互間性とすれば、ホスの自殺の読み替えという劇のテキスト相互間性をクロウの仕掛けた二人の言葉スタイルの対決試合が表している。劇テキストの面で、この試合は言葉を制したものがロック界を支配することになっているが、これはデリダ的な言語、言い換えれば、そのテキスト相互間性が作品世界、劇テキスト全体を支配し、劇のアクションになっていることも表しているのだろう。

劇のアクションとなっているホスの自殺の読み替えの過程を詳細に述べてみたい。陳腐な言葉で表現された現代に通用しないイメージや神話を作り出す、そのような大衆文化の言説を、アメリカ西部の神話が現れているイメージの虜

になったホスが体现する。50年代のスーパー・スターである彼は作者と同様に50年代の郊外に住む中産階級が享受した大衆文化の教養を代表している。

西部劇の一つの象徴である「馬」を示す名のホスは、一幕で、ロックの王になれそうな自分を、業界のイメージの奴隷と呼び、その世界のルールから自由であった過去の自分こそ本来の自分だといって、現在の自分のあり方を否定する。過去の彼のアイデンティティは、アメリカの開拓の精神である、個人への信頼と成功の神話である。彼は仕事仲間に、高校時代のカリフォルニア郊外のドライブ・インで起こした喧嘩の話をして、ルールに抗う野心的な挑戦者であった頃の彼の勇敢さを語る。黒人、フランス系カナダ人の友人と共に、白人であって金持ちでもある三人の友人達を殴ったのだが、自分達は西部劇映画のジョン・ウェインやカーク・ダグラスのようだったと言う。この話は、彼の青春時代のアイデンティティと思える人種差別や階級意識への正義感が、大衆文化の典型の一つである西部劇映画の文脈で語られている。

この体験では、映画の作った西部神話のイメージを自分のアイデンティティにしまっている彼の姿が見え、Native American を差別している西部劇の胡散臭さに彼は気づいていない。秘書にホスはカウボーイのいた農業国の古きアメリカの消滅を嘆き、二幕では挑戦者クロウとの対決でカウボーイの真似をする。彼は精神の軸を西部においている。このような西部は、この作品以外のロック・プレイである *Cowboy Mouth* (1971 初演)、*Geography of a Horse Dreamer* (1974 年初演) 等でもしばしば登場するイメージであるが、ここではホスのアイデンティティとなっている重要なものだ。だが、この西部は彼が体験したものでなく、テレビや映画のマス・メディアの作った神話なのであり、彼は自分が大衆文化の神話のイメージが刷り込まれている器であることを知らない。この『罪の歯』が上演される頃、即ちベトナム戦争あたりまで、西部神話は長らくマス・メディアの重

要な財源であり、それはホスの主体に成り変わっている。一幕で示された、このホスの信じる価値観、モダニズム的主体への信頼が、二幕で登場するクロウとの対決で壊される。

第二幕では、まずホスの言語の絶対性がクロウの登場で破壊され、二人の言葉の“style match”で、クロウによってホスの主体の信頼というアイデンティティが不在のものとして読み替えられ、ホスの信じる価値の絶対性が疑われる。例えば、二幕の冒頭でホスがクロウの車の車種を確かめると、クロウは突然ホスに Leathers と呼びかけて ‘Razor, Leathers. Very Razor’⁽²⁸⁾ と答え、ホスにはその言葉が理解できない。ホスには全くわからないクロウの言葉は、コンピュータ用語やロック・ミュージックの歌詞などの合成で作られた大変に特殊な隠語であり、ホスの言語の解釈方法はクロウの言語には無効である。だが、クロウの言葉も、ホスの言語と同様に言語のテキスト相互間性を示している。クロウの解釈不能な言語はホスや観客等、その言語理解を試みる人間を混乱させ不安にする。ここでも演劇テキストから見れば観客参加が仕込まれている。

次に、クロウの仕掛けた言葉の対決試合で、この作品の題名でもある「いかなる罪の歯も傷つけることのできない心」⁽²⁹⁾、即ちホスの主体が、無のものとして読み替えられる。一幕で、クロウ迎え撃つために、ホスは人形を使ってナイフで刺す練習をするが、二幕のホスとクロウの生死をかけた対決は、純粋な言葉のそれであり、バンド演奏のリズムにあわせマイクを使って、叫び、そして言葉を話し、銃やナイフといった凶器の使用はもちろん、肉体的な接触もない。ホスの意志で肉体的な攻撃を言葉のそれで完全に置きかえた ‘talking opera’ はボクシングの試合の形式をとり、審判はバスケットボールそれを連想させる。二人の言葉の対決は、言語を制したものが、ロック界を支配することを表してはいるが、その言語は形而上学の言語と同じものではない。形而上学は、日常世界を超越した真実や絶対なる主体の存在を認め、その真実は

言葉（理性）で捉えられ、言語で世界を永遠に支配できると主張した。だが、この試合で勝利する言葉は、“speech as power performance”⁽³⁰⁾としての言葉であり、それが何を伝えるかという、その意味内容を伝達する機能でなく、言葉のスタイル、繰り返しやリズム、音などが話し相手にどのような物理的効果、ここでは暴力性、破壊力が評価される。デリダのように、意味内容を伝える言葉への不信を抱く審判がくだす判定の基準は、言葉の遂行性やパフォーマンス性で、それはその言葉がいかに効果的に敵を害せるかという、その攻撃の技術と効果である。その効果とは対戦者が ‘neutral field state’、つまり平常心を失い精神的に動揺し、反撃不能となることで、クロウの “good clean body punch” に敗北し混乱したホスは審判を殺害し、この対決に完敗する。

クロウの言語の破壊的、暴力的イメージは、彼が頻繁に使う「刀」や「血」など語彙そのものからも描かれるが、作者はクロウが言葉の暴力性的人格化していると以下のように言っている。

The character of Crow in Tooth of Crime came from a yearning toward violence... He just appeared... He spit words that became his weapons... He doesn't 'mean' anything... He speaks in an unheard-of tongue. He needed a victim.⁽³¹⁾

クロウの言語は言葉の物理的暴力性を表しているから、彼の仕組んだこのゲーム的で彼の勝利は自明であるが、彼とホスの肉体的な力に注目すれば、彼らの10歳という年齢差はその優劣がすでに暗示され、勝敗に関して緊張感に欠け、この対決は、ホスの生き方を観客とクロウに見せる、クロウの仕組んだゲーム的なショーに近い。

作品の演劇テキストの面からみて、ホスにとっては真剣な対決試合を楽しげなスポーツの見世物にしているのは、彼とクロウ以外の登場人物

の漫画的な動作や衣装である。例えば、試合前にレフェリーはヨガの滑稽な身振りをするし、ホスの彼である仲間の運転手、医者等の全員が紫色の衣装を着けチア・リーダーに変身し、観客に裸の尻をみせる。パロディを、良く知られた作品を、盗用し嘲弄的に模倣する形式だとすれば、二人の決闘はモダニズムの合理的弁証法的な二項対立としての対決試合のパロディとも受け取れる。

第一ラウンドでは、クロウが少年時代のホスのことを、「のろま」、「ちび」、「はにかみや」と軽蔑的に繰り返し呼び、彼の意気地のなさを強調する。ホスはクロウの攻撃の言葉には‘heart’は無く、その意味するものは嘘であり、彼の言葉には‘flash’しかないと言う。ホスはクロウの語るホスの過去の話は嘘であると審判に訴えるが、審判はクロウの攻撃表す言葉のリズム、新鮮な言葉の言い回しの暴力的効果を評価して、言葉の意味の真実性を無視してクロウの勝利の宣言をする。クロウの言葉で、一幕でホスの語った、喧嘩をした勇敢な少年時代は臆病な少年時代に簡単に読み替えられてしまう。ホスの輝いた過去は、クロウによって惨めなそれに貶められる。だが、クロウの言葉が嘘だとしても、自らへの自信に満ちた自由な青春時代という「過去」はホスのアイデンティティだろうか。彼は西部劇の創りだしたイメージを刷り込まれたにすぎないのではないだろうか。

第二ラウンドでは、ホスの要望で、音楽の伴奏も、マイクも無く言葉と身振りだけの戦いになり、自分の過去を攻撃されたホスが反撃にでる。50年代のロックン・ローラーの彼はデルタ地帯の昔のブルース・シンガーや、ブードゥー教の呪術師の口調を真似たりして、彼の音楽の根源を黒人のジャズのブルースとして、ジャズの歴史と其の価値を語り、クロウの表現する音楽の伝統の無さを非難する。

ホスに霊が乗り移り、彼がブードゥー教の「呪術師」のように語るのは、作者シェパードと同じく、「生き生きした呪文のような言葉の力こそ観客に様々なヴィジョンを喚起する」と

考えるからであろう。この劇の題名が引用されている詩の作者である Mallarme もシェパードも、情報伝達的手段としてでなく、非日常的で宗教的な衝撃を相手に与えるような、個人が創作した独自の言葉に信頼をよせている。特に、シェパードはアメリカ・インディアンの詩の言葉が呪文の言葉だと言い、アメリカ・インディアンの聞きなれない音で彼独自の言葉を創り、その世界への興味を表している。例えば、ホスの愛車の名 ‘Maserati’ とか、彼のお抱え運転手の名 ‘Cheyenne’、そして彼の敵クロウもその例にもれない。だが、ホスが宗教的な効果を持つと信じた呪文の言葉は、神の存在に懐疑的な現代ではその絶対性を失っているから、70年代のパンク・ロッカーのクロウに影響を持たない。クロウは音楽の歴史やルーツを無視して現在だけが重要であると答えるだけで、第二ラウンドの判定はクロウが全く動揺しないので、引き分けになる。

第三ラウンドでは、ホスが第二ラウンドで彼のアイデンティティとして主張した歴史を意識した音楽の独創性を、クロウがホスが生きた時代のポップ・ミュージックのコラージュとして読み替える。第一ラウンドのようにスポーツの物理的な力が強調され、音楽伴奏が始まり、クロウはモハメッド・アリのように飛び回りホスに攻撃をしかける。カリフォルニアの郊外で青春時代を過ごしたホスは、南部のジャズを、ラジオや映画のメディアを通して知っているだけでそこへいったこともないし、いまでは Mick Jagger や Bob Dylan の歌い方の模倣をするだけになっているから、クロウの迫力ある言葉にホスは反撃できない。クロウの指摘どおり、彼の音楽は時代遅れで「南部の様々なブルースを集めた」コラージュで独創性はない。一幕ですでに、ホスは自らを業界がつくるイメージの奴隷といっているが、彼のアイデンティティである個人の独創性はクロウの攻撃で崩される。Jean Baudrillard は消費社会のシュミュラクルに注目し、ポストモダニズムをモダニズムの実体価値の、オリジナルの否定としているよう

に、ホスのオリジナルは存在しない。

彼の主体は不在で、大衆文化の神話のイメージを自らのものとしているにすぎない。クロウはホスの創造力の無さを性的不能にたとえ、彼によってスターのホスは‘impotent chameleon’⁽³²⁾と読み替えられ、ホスの敗北をレフェリーが宣言し、其の判定に逆上したホスはレフェリーを殺害する。

自己の才能を信頼し、業界外で挑戦者となり、再び成功することを夢見てホスはクロウのように自分を白紙にして完全なイメージ・メーカーになろうとするが失敗し、確固たる主体の不在を知った彼は自殺でしか自己を証明できない。口に銃を咥えた彼の自殺の方法は、彼の言語の敗北を意味しているとも考えられる。Leonard Wilcox の統一性や美学を信じるモダニストのホスが表面だけの変幻自在のクロウに敗北したという指摘も妥当であろう。⁽³³⁾

絶対不変の主体が不在の現代では、自己主張の身振りとしての自殺は「古いスタイル」の死とされ、誰かの死を模倣した演技、パフォーマンスになってしまう。劇テキストではこの自殺は、彼の過っての相棒であった歌手、Little Willard と同じような自殺であり、作者自身が影響を受けた大衆文化のスター達、James Dean も Jackson Pollock も同じような死に方をしている。

クロウの仕組んだ試合は、ホスのアイデンティティになっていた西部神話への疑問呈示を行い、彼の絶対的な主体の不在を示し、自己主張の身振りというパフォーマンスに読み替えた。テキスト相互間性を体現している、勝者クロウの地位は揺るぎ無いものだろうか。言い換えれば、読み替えというテキスト相互間性は超越的な新しいもの、絶対なるものを生みだせるのだろうか。

3. テキスト相互間性の限界

個人の創造力が、商品として作品の製造に消費され尽くされ、永遠の‘cog-in-the-entertainment-machine’⁽³⁴⁾にはなれなかったア

ティストは、自殺したホスだけでなく、同時代のロック・プレイである *Melodrama Play* (1966年初演) のヒット曲が作れなくなったロック歌手の Duke, *Cowboy Mouth* (1971年初演) のロック・スターになれない Slim も同じだ。彼らのスターの地位は、クロウのような新人にいと容易に奪われる。『メロドラマ・プレイ』では、デュークと同名を名乗る男がラジオ出演して、いつのまにかデュークになりすますし、また『カウボーイ口調』では、海老人間がスリムに成り代わり、カウボーイ口調のロック業界のキリストになる。偽者であっても、ホスのように自殺を図るが再生する海老人間のような‘alien’であっても、クロウのような大衆文化の新しいスターは次々と増産される。このような大衆文化の状況、特にロック業界の‘stardom’に対する作者の違和感について、Don Shewey は以下のように言っている。

For Shepard, that kind of stardom-based on a nebulous, self-projected image, as easily put on or removed as bit of glittery makeup-is worthless.... It's so ingrained in contemporary culture...⁽³⁵⁾

ハリウッド映画やロックのような大衆文化は、人々の色々な夢、例えばアメリカン・ドリーム等を利用して経済的に拡大成長し、其の夢を多様なイメージとして新たに再生産し、大衆に提供する。そしてそれらのイメージは彼らの夢になっていく。この作品に見られるロック業界のイメージ作りの有能な歯車は「煌びやかな化粧」をして、スターになったクロウである。主体のない人々の自己を投影したイメージが彼のようなスターを作りあげる。

シェパードの青春時代に重なる 50 年代以降に、家庭用でない若者専用のトランジスター・ラジオの普及と、ヒット・チャートというラジオの番組形式により、ロックは流行し大衆文化となった。⁽³⁶⁾ 1956 年にはロックの王、エルビス・プレスリーの曲がヒット・チャートの首位

になっている。劇中でも、ホスは高校時代の喧嘩仲間の一人がプレスリーの髪型であったと語っている。「チャート」と呼ばれるラジオの曲紹介の方式は、一週間のレコードの販売数とリクエスト葉書の総数を集計し、その週のベスト・テンを発表する。ある曲を流行させ、ある時期を経過すると其の曲の古さを感じさせる状況を人為的に演出する。「チャート」は曲をヒット商品として流通させ、消費させるための音楽供給システムであるが、其のシステムの優秀な歯車は、どんなスタイルの「化粧」でもできて、ロック業界の要求するあらゆるイメージを表現できる白紙の、クロウのようなロッカーである。完璧なパフォーマーの彼は、この業界が彼に要求しているイメージが何を意味するかには関心が無く、それをいかに完全に表現できるかだけが重要であり、テキスト相互間性を自己のスタイルにして、業界の勝利者となる。

ホスに「優れた改作者」と言われた、彼は様々なスタイルの組合せ、即ちスタイルのテキスト相互間性を体現している。それは、演劇テキストの面からみると、衣装と身体の呈示の方法に見られる。個人への信頼や成功への努力等のアメリカの伝統的価値観を支えにしたアメリカン・ロッカーのホスの容貌は、アメリカの実在の俳優、リップ・トーンに似たもので、銀の鋏のついた黒革の衣装に、黒の手袋といったロッカーのいでたちとしては比較的単純なものである。ところが、クロウの外見は、90年代でも活動中であった英国のロック・グループ、ローリング・ストーンズのギター奏者、Keith Richard のようであるが、緑のハイヒール・ブーツにブルー・ジーンズ、黄色のTシャツに緑のベルベットの上着、左目は黒い眼帯、鮫の牙のイヤリング、鍵十字の首飾りと多様なスタイルを取り込んだ海老人間のような alien である。衣装の体系でクロウのテキスト相互間性は明らかである。

身体のテキスト相互間性は、イメージ製造機械のクロウにとって必須のものだ。二幕で、ホスに挑戦するクロウは、コンピュータの‘clean screen’のようなものになって、ホスの歩き方

の mode を自らに入力する。そして彼は容易にホスの身のこなしを模倣してしまう。音楽に関しても、英国のロック歌手トリオの Cream や米国のジャズ歌手 Skip James の曲やリズムを多く引用して組み合わせで作られたホスの様式を、極めて優れた機械のクロウは盗用する。身体だけでなく、歌に関しても、このクロウの盗用はテキスト相互間性を表している。

クロウはジプシーになる決心をしたホスに、クロウのイメージするジプシーになるように再教育を施そうとして失敗する。クロウはホスに、彼の攻撃的な視線を真似て、上半身を激動させ下半身を弛緩させる分裂的な動きと体全体の統合的な動きを同時に行うように指示するが、ホスはそのような暴力的で不連続な動きができない。肉体的に衰えているホスは、若いクロウのような非情なイメージ製造機械になれない。「時代の変化は音楽の目的でなくスタイルだけを変える」⁽³⁷⁾と豪語するクロウは、常に冷静であらゆるスタイルを受け入れる「白紙」である。

同時代の文化が要求する、特にロック業界が商品として評価するいかなるスタイルも容易に表現できるクロウが、スターの地位を獲得するのは明白である。彼の「ひらめき」はホスの「心情」に当然勝利する。クロウの「ひらめき」はスタイルのテキスト相互間性であり、ホスの「心情」は個人の主体への信頼であろう。

だがこの勝利は永遠なるものだろうか。ウィルコックスはこの作品の業界を‘the ersatz world of pop’⁽³⁸⁾と称し、そこには確実で安定したものは無く全てが一時的なものだと言う。商品として消費される大衆文化の音楽は常に新しいスタイルを要求されるから、クロウもスターの地位が刹那のもので、永遠のロックの王などにはなれないと知っている。スタイルの組み合わせはできても、確実で安定した主体を持ち得ない「白紙」の彼がこの勝利の限界を表す。いつも受け身の「白紙」である彼自身の独創性はないから、彼が彼のイメージするスタイルにホスを教育できないのは当然であり、業界に君臨

する絶対的な王、即ち神にはなれない。

クロウとホスの両者は、それぞれが主体の不在を引き受けテキスト相互間性を示すだけであるから、彼らには真の勝利を獲得するための二項対立の対決は有り得ず、彼らの戦いは置換えの世界をつくりだしているにすぎない。クロウはホスとの対決で勝利したのでなく、スターの置換え作業というシステムの歯車となっている。

ロック業界という組織内でしか個人の成功はあり得ないという秘書の言葉はクロウにもあてはまり、彼はこの業界外では成功できないし、早晚ホスと同じ道をたどるのであろう。

クロウの挑戦は、ホスの自殺を読み替え、彼のモダニズムの疑問呈示を行いそれを否定するテキスト相互間性は示しているが、そのテキスト相互間性が新たな絶対なる世界をつくることはできない。クロウが‘the prison house of pop culture’⁽³⁹⁾の外に新しい世界を作れず、この刑務所に留まっているように、テキスト相互間性が意味する既存の価値の読み替えには可能性と限界が併存しており、可能性は読み替えという唯一絶対価値への挑戦であり、其の限界は超越的価値は示せず、全てを未決定の状態にしておくことであろう。

Ⅲ 結 び

テキスト相互間性、即ちこの論で言及した既存の価値の読み替えというパフォーマンスは、全ての価値を未決定の状態にしておくので超越的価値は呈示していないという限界を示しているが、それはパフォーマンスに傾斜した第一期の作品のある種の限界、閉塞状況をも表している。1996年に再演された『罪の歯』は‘second dance’⁽⁴⁰⁾と副題がつけられ、ここではロック・プレイの演劇性は影をひそめ、クロウがホスの分身であることが強調され、ホスは自殺で自己克服し、仏教的な涅槃の境地にいたるとされているらしい。新作で、作者が少なくともパフォーマンスより文学的な劇テキストへの傾いていることは想像できるが、いまだ新作のほうは出版

されていないので二作の比較はできず、初演の作品に見られるパフォーマンスの限界に作者がいかに対処したかは伺えない。

だから、70年代後半から80年代中期に現れた作者の第二期の作品群の考察が、第一期の作品群のパフォーマンスの限界の克服の、より有力な手掛りに成りうるだろう。第二期の作品群では家庭劇が主なるものであるが、それらは *Curse of the Starving Class* (1978年初演) から、*Buried the Child* (1978年初演)、*Fool for Love* (1983年初演) を経て、*A Lie of the Mind* (1985年初演) までのものだ。ここで、David Savaran⁽⁴¹⁾は、シェパードの伝統的リアリズムへの回帰を言及しているが、Deborah R. Geis⁽⁴²⁾は家庭劇に見られる anti-narrative な傾向に注目し、サバランの意見に反論している。ヒューベルが指摘しているように、シェパードはここで、写実主義的リアリズムでない、もう一つのノヴァ・リアリズム目指していたといったほうが妥当かもしれない。第二期で作者は『罪の歯』にみられるようなパフォーマンスの communication の限界を知り、伝統的なリアリズム演劇への回帰を拒否して、劇テキストとパフォーマンスの境界に、両者の補完的相互作用による動的な演劇を指向する。劇テキストは観客という集団に作品のメッセージを容易に伝達できるが、それが合理性や論理一貫性という閉じた構造をとると、人間の自然発生的適応性や感性を抑圧する。この閉じた構造の開放にはパフォーマンスは不可欠であろう。劇テキストと演劇テキスト、パフォーマンスの二個群の動的演劇がノヴァ・リアリズムであり、作者はここにパフォーマンスの限界からの開放をみいだしたのではないだろうか。この証明は今後より深く語られなければならないだろう。

〔註〕

- (1) Michael Vanden Heuvel, *Performing Drama / Dramatizing Performance* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1991), p.197.
- (2) Bonnie Marranca ed., *American Dream*:

- The Imagination of Sam Shepard* (New York: Performing Arts Journal Publication, 1981), p.217.
- (3) Ibid., p.191.
- (4) Michael Vanden Heuvel, *Performing Drama/ Dramatizing Performance*, p.201.
- (5) Ibid., p.212.
- (6) Don Shewey, *Sam Shepard* (New York: Da Capo Press, 1997), p.153.
- (7) Ellen Oumano, *Sam Shepard: The life of an American Dreamer* (New York: St. Martin's Press, 1986), p.100.
- (8) タデウシ・コフザン (渡辺淳訳) 『文学とスペクタクル』 (未来社, 1984年) p.78.
- (9) Ibid., p.286.
- (10) Bonnie Marranca ed., *American Dream: The Imagination of Sam Shepard*, p.200.
- (11) Ibid., p.201.
- (12) Ibid., p.216.
- (13) 中村雄二郎「演劇的知とパフォーマンス」日本記号学会編『記号学研究2』(1982年) p.29.
- (14) Ibid., p.29.
- (15) Marvin Carlson, *Performance* (New York: Routledge, 1996), p.138.
- (16) Veronica Hollinger, "Playing at the End of the World: Postmodern Theatre", Patrick D. Murphy ed., *Staging the Impossible* (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1992), p.192
- (17) Ibid., p.192.
- (18) Marvin Carlson, *Performance*, p.138.
- (19) Ibid., p.135.
- (20) Ibid., p.183.
- (21) Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, p.93.
- (22) Don Shewey, *Sam Shepard*, p.84.
- (23) Stephen J. Bottoms, *The Theatre of Sam Shepard* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), p.107.
- (24) Sam Shepard, *The Tooth of Crime*, in *Seven Plays* (New York: Bantam, 1981), p.200.
- (25) Stephen J. Bottoms, *The Theatre of Sam Shepard*, p.108.
- (26) Veronica Hollinger, "Playing at the End of the World", p.191.
- (27) Ibid., p.192.
- (28) Sam Shepard, *The Tooth of Crime*, p.227.
- (29) ドン・シーウェイ (本島勲・長田光展共訳) 『サム・シェパード』 (新水社, 1990年) p.121.
- (30) Stephen J. Bottoms, *The Theatre of Sam Shepard*, p.108.
- (31) Bonnie Marranca ed., *American Dream: The Imagination of Sam Shepard*, p.217.
- (32) Jeanette R. Malkin, *Verbal Violence in Contemporary Drama*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), p.214.
- (33) Lenard Wilcox, "Modernism vs. Postmodernism: Shepard's *Tooth of the Crime* and the Discourse of Popular Culture," *Modern Drama* 30, no.4 (1987): p.571.
- (34) Lesile A. Wade, *Sam Shepard and the American Theatre* (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1997), p.55.
- (35) Don Shewey, *Sam Shepard*, p.84.
- (36) 柏木博「プライバシーと共有の感覚」『図書』 No.11 (岩波書店, 1997年) p.44.
- (37) Sam Shepard, *The Tooth of Crime*, p.246.
- (38) Lenard Wilcox, "Modernism vs. Postmodernism: Shepard's *The Tooth of Crime* and the Discourse of Popular Culture," p.55.
- (39) Deborah R. Geis, *Postmodern Theatric (k) s: Monologue in Contemporary American Drama* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995), p.57.
- (40) Don Shewey, *Sam Shepard*, p.242.
- (41) Michael Vanden Heuvel, *Performing Drama/ Dramatizing Performance*, p.210.
- (42) Deborah R. Geis, *Postmodern Theatric (k) s: Monologue in Contemporary American Drama*, p.75.