

ノヴァ・リアリズムの家族劇

—『埋められた子供』を中心に—

The Family Play of Nova-Realism

古山 みゆき *
Miyuki Koyama

I 序

Sam Shepard の作品歴の年代区分では第Ⅱ期は、凡そ 1970 年代後半から 80 年代で、この時期にオフ・は、アメリカの「まじめな劇」現代劇の一つの伝統である家族劇の作品群を創作した。それらは、*Curse of the Starving Class* (1978 年初演)、*Buried Child* (1979 年初演)、*True West* (1980 年初演)、*Fool for Love* (1982 年初演)、*Lie of the Mind* (1985 年初演) で『飢えた階級の呪い』、『恋の道化』はオービー賞を、『埋められた子供』はオービー賞とピューリッツァ賞を獲得した。オービー賞 (The Village Voice Off-Broadway Theatre Awards) は、オフブロードウェイ、オフ・オフ・ブロードウェイ演劇の実験的な作品に与えられるもので、『罪の歯』等のロック・プレイに見られるような大衆文化のヴィジョンを描いた第Ⅰ期の作品のほぼ 4 分の 1 がそれを受賞している。だが、第Ⅱ期の家族劇の半数以上がそれを受け、そのうえ大衆のためになる「舞台の教育的価値と力をもっともよく表現している、ニューヨークで初演された、アメリカ人による作品」⁽¹⁾ に与えられるピューリッツァ賞を『埋められた子供』が受けた。この事実はシェパードがこの作品群によって、第二次世界大戦前から E. O'Neill,

T. Wilder, T. Williams, A. Miller 等の優れた作家が築いてきた家族劇の伝統を受け継ぎ、現代アメリカの本格的な劇作家の地位を得た一つの証となっている。『埋められた子供』のピューリッツァ賞受賞は、劇評家がこの作品を彼の代表作と認めていること、即ち、第一期の作品群にあるような個人の無意識の世界を聴覚的、視覚的なイメージのコラージュで表現した実験的なものと比べて、この作品を観客に分かり易く感動を与える力を持つものと判断したともいえるだろう。

1. 観客に分かり易い劇

英国から母国のカリフォルニアの大地へ、そして家族へ戻ったシェパードが創りだした家族劇群は、一家の破産を扱った『飢えた階級の呪い』が始まるが、『埋められた子供』の 22 歳の Vince は、前作の『飢えた階級の呪い』の十代の青年 Wesley が家出してその 6 年後に帰郷した息子とも考えられ、この二作はアメリカの伝統的な家父長制的家族の世代交代を扱っている。この作品は『飢えた階級の呪い』の連作ともいわれる。『飢えた階級の呪い』についての古山の拙論⁽²⁾ ではポストモダニズムを作者の文化的概念と仮定し、家父長制的核家族の世代交代を劇のパフォーマンス性がパロディ化し

* 英語専攻

ている。この論では、その文化概念が、家族劇の代表作の一つとされている『埋められた子供』において近代アメリカの伝統的家族劇を解体している過程を、まずこの作品の成功の一因でもあろう観客にとっての分かり易さを手掛かりに考えてみたい。

第一に、演劇という表現媒体の特徴として観客の観劇体験の共有というものがあるが、第二期の家族劇群は、彼らが互いに共有する“a shard fable and form”⁽³⁾を観客に与え彼らの集合性に訴えている。作品の内容と表現方法に観客が慣れ親しんだものであれば、その作品は分かり易いものになるが、シェパードは家族の状況という普遍的な題材を選び、『飢えた階級の呪い』では家の破産、『恋の道化』と『心の嘘』では男女の恋愛、『埋められた子供』では家族の近親相姦と嬰兒殺害という従来に家族劇で観客が見慣れた事件を核にして、それを主要登場人物の台詞という言語表現で巧みに表した。

『埋められた子供』に限って言えば、この作品は観客によく知られた近代アメリカの家族劇の“intertextuality”となっている。その舞台の背景にある榆の木立から容易に連想できるが、特に登場人物や事件の類似から、観客はE. O'Neillの有名な三幕の悲劇*Desire Under the Elms* (1924年初演)を第一に思い浮かべるだろう。『榆の木陰の欲望』の不毛の土地の象徴である老いた農夫は瀕死の農場主Dodgeに、若い妻そして先妻の息子の関係は、Dodgeの妻Halieと長男Tildenのそれに類似しているし、『榆の木陰の欲望』では若い妻が、『埋められた子供』ではドッジが近親相姦の子殺しをする。『榆の木陰の欲望』では農夫と彼の妻そして先妻の息子がそれぞれに愛欲と所有欲に動かされ、妻は息子との子を殺害するが最後に二人は真の愛に目覚め刑に服する。オイデプス王の神話にも通じる家族の罪の贖罪と再生というアメリカの家族劇のメッセージは、『埋められた子供』を観るアメリカの観客にとって「共有された物語」となりえていたから、この作品は観

客がより接近しやすいものとなっている。

劇のメッセージ以外の面では、ある家族に外部の者が進入して彼らの人生に影響を与えるという事件の展開は、テネシー・ウィリアムズの*Glass Menagerie* (1944年初演)や*A Streetcar Named Desire* (1949年初演)に見られるし、その登場人物はよく周知された近代の家族劇からの引用となっている。例えば、40代後半のティルデンは高校時代にオール・アメリカンのフットボールの花形選手であったが、親の期待を裏切ってニューメキシコで盗みをして故郷に戻ってきたらしい。挫折したティルデンはアーサー・ミラーの*Death of a Salesman* (1949年初演)の家族の期待はずれとなった盗癖をもつ長男と似ている。また、過去の楽しい娘時代を回想し現実の結婚生活に失望し息子達に小言ばかり言う母ハリーは、テネシー・ウィリアムズの『ガラスの動物園』の母を観客に連想させるだろう。このように観客が見慣れた作品の題材や事件登場人物の観客参加を容易にしている。

作品の分かり易さの第二点は観客と同じ立場にある登場人物の存在である。それはVinceのガール・フレンドShellyである。ヴィンスはティルデンの息子であり、6年前に家出して彼女と共に帰郷する。第二幕で登場する彼女は観客にとって目に見える世界の人物として描かれ、観客と同様に家族の事件を目撃する部外者である。彼女はヴィンスの実家の状況とその秘密、即ち一つの真実を暴露する“red herring”⁽⁴⁾の働きをするが、劇の最後にはこの家を出る。このような事件の目撃者としての登場人物はこの作品に初めて現れ、これ以降の『恋の道化』と『心の嘘』にも見られ、観客は劇の世界により入りやすくなっている。

2. ノヴァ・リアリズム

作者がパロディの対象とした、言い換えれば読み替えのそれとしたものが、観客にとって分かり易い近代の家族劇であったことが、観客参加を容易にしてこの作品を成功に導いたとも考えられるだろう。この論では、作者の創作の意

図は伝統的リアリズムで描かれた家族劇の読み替えの過程を提示することであり、読み替えられた新しき家族劇の創造は観客に委ねられていると仮定する。この家族劇の題材は家族の贖罪と再生という近代の家族劇からの引用であるから、それらの家族劇と同様にアメリカの神話性を有し、それは彼の他の作品よりも普遍性を持った大きな作品であることは自明である。だが、そのような伝統的な題材を作者は、John Glore⁽⁵⁾が“nova-realism”⁽⁶⁾といった、あるいはLaura J. Graham⁽⁷⁾が“metarealistic style”⁽⁸⁾といった、伝統的写実主義を壊して「新しい」作者独特の様式で、を表現して、新たな家族劇の可能性を示そうとしている。

グロアはシェパードの家族劇の表現様式をノヴァ・リアリズムとし、「それは単に新しさを意味する言葉でなく、新しさを求める過程を意味しており、それは真実の再創造のために旧式で厳格な写実主義を殺すこと」⁽⁹⁾と定義している。この様式の定義からも、伝統的写実主義で描かれた家族劇の転覆、破壊という作者のポストモダニズム的態度は否定できない。作者の伝統的家族劇の読み替えというポストモダニズム的態度で、即ちノヴァ・リアリズムで表された家族劇とはどのようなものか。

3. 舞台装置の構成から

シェパードは初期の劇作品から今日まで、劇の事件の単線的な論理的な解決を嫌い、劇の終末を開放構造にして、それぞれの観客にその結果を託して劇を閉じる。彼は作品創造に彼らを積極的に関わらせることに劇の重要な意味をみだしている。作品分析において、観客の視点に注目すると、そこに劇構造分析の有益な暗示を得る場合がある。『埋められた子供』においては、観客席からの舞台上の可視領域に、つまり観客がヴィンスの実家の居間に注目していると、写実主義の舞台の転覆が劇の進行につれて分かるようになる。この作品では舞台装置が、写実主義である家族劇解体の過程を示唆しているとも言える。

以下本論では、まず写実的舞台構成（空間）の解体過程に作品全体の読み替えを見出し、この劇がノヴァ・リアリズムといわれる家族劇、ポストモダニズム的になりえる可能性を探りたい。

II 本論

筆者はシェパードの劇を劇テキストとパフォーマンス（演劇テキスト）との“complex”⁽¹⁰⁾複合体と考えているが、この家族劇では、それらが相互に、ある時は否定しあい、ある時には補い合う複合体を形成していくが、その過程を作者のノヴァ・リアリズムと仮定する。

『埋められた子供』では、始めは写実主義の伝統的家族劇と見られるそれが徐々に破壊され、読み替えられ最後には、グラハムが“a consciously crafted blend of the surrealist and the realistic”⁽¹¹⁾と呼んでいるようなものになる。ここで、まず劇世界の全体構造の把握のため劇の空間設定と時間設定を検討し、その後、図を参照しながら各幕ごとの登場人物の配置や事件の展開の詳細を見ていき、既述のような複合体の生成過程を考察してみたい。

1. 非現実と現実の世界の並置

この劇の空間設定と時間設定は、観客の目に見え理解できる写実的な世界とそうでない世界を並置させ、その両者の互いに影響しあう力関係の変化が劇のアクションとなっていないだろうか。まず作品の空間設定について、この劇の観客の可視領域、つまり古ぼけた二階立ての家の居間に注目すると、そこにある家具は詰め物が飛び出したソファ、いろ褪せた筥の電気スタンド、薬瓶をのせたナイトテーブル、画面をソファに向けた1950年代のものを思いださせる旧式のテレビである。そしてこれらの家具は観客が見慣れたものである。だが、ソファの後ろの舞台奥にある金網張りの壁と、二階に通じるらしい上手の階段はそれぞれが観客の目には見えない外界、非現実な世界への通路を暗示さ

せるものらしく、非日常的なものとしておかれている。金網張り壁で仕切られた玄関の板敷きの間には、下手に舞台上の部屋に通じる頑丈な扉と、上手に玄関から外に通じる金網張りの扉があり、背景には楡の木立が見え、そこに降る雨は音だけで表される。この玄関の間は写実的に描かれた居間とは全く異なった空間であることが示されている。また階段に踊り場はなく舞台袖に入っていて、二階は観客には見えない神秘的な空間である。舞台装置の観客の目に見える現実的な空間とそうでない空間の並置は、劇のはじめには居間でおきる出来事だけが強調され、観客の可視領域が限定されているが、劇の進行につれて外界がその可視領域を侵食し、劇世界全体をそれぞれの観客が体験する。

次に時間設定について劇テキストから見れば、劇の事件はある日の昼間から翌日の朝までの一日の間にドッジの家で起きる。彼の家の中での時間経過は古典的な演劇の慣習にならっているが、家の外の裏庭では、全く別の時間が流れている。ドッジが1935年以來不毛となったと言うその土地に突然とうもろこし、にんじん、豆などのすべての野菜がそれぞれの収穫期を無視して一度に収穫される。その野菜の豊作で地中に長らく埋められていた子供が地上に押し上げられたのだ。シェリーの言葉によれば、二階のハリーの部屋は十字架と家族写真だらけらしく、彼女はドッジが殺して埋めたいらしい子供の写真を見つけて彼に過去を問いただす。過去を否定して現在だけを生きようとするドッジは、妻は彼が否定している過去、彼とは全く異なった世界だと暮らしていると言う。観客には見えない二階の時間の流れは過去で止まっている。このように居間以外の時間の流れは古典的な劇のそれでない。このように、この劇は現実(写実)と非現実の世界が並置されている劇であり、二つの世界は、互いにどのように影響しあい作品という複合体を作り出しているのだろうか。構造的に考えればその二つの世界は、劇テキストの世界と劇テキストの言葉の論理で説明のつかないパフォーマンスの世界といえる。観客の可

視領域を中心に考え、その世界と非現実の世界との力関係の変化を各幕ごとに図を参照しながら検討し、複合体の生成過程を考えてみたい。

2. 祖父と長男

最初に劇テキストが示す各幕の概要を述べ、次に現実(写実)と非現実の世界の力関係を幕の終りを示した図で考えてみる。幕が上がると、古びた二階建ての家の居間で老人ドッジがソファに座りテレビを見ている。雨音が外の天候を表し、二幕まで雨は降っている。ドッジは病身だが、ウィスキーを盗み飲みながら二階の妻ハリーと話している。40代後半の長男ティルデンが裏庭から腕いっぱいにとうもろこしの穂を抱えて現れ、その皮をむき始める。二階から黒い服で下りて来たハリーは裏庭には作物があるはずないからそれはティルデンが盗んだものだと言って、とうもろこしを裏庭で収穫したという彼の言葉を信じない。彼女はドッジの世話をティルデンに頼み、バスケットボールの名選手で戦死した息子 Ansel の記念碑をたてる計画を牧師 Dewis に相談するために出かける。ティルデンはドッジが寝るとウィスキーの瓶を盗み、ドッジの上にとうもろこしの皮をまいて退場する。すると左足に木製の義足をつけた次男 Bradley が登場し、ドッジの頭から野球帽を取って髪をバリカンで剃る。

図1は1幕終末の舞台の状態、ドッジの居間には彼とブラッドレーしかいない。ぼんやりテレビをみている典型的な農夫であるドッジは、劇テキストの中心人物の一人として写実的に描かれているが、その性格描写にはこの劇の自伝的要素が影響していると思われる。『飢えた階級の呪い』の舞台は作者が高校時代を過ごしたカリフォルニアのアボガド農場であるが、『埋められた子供』も、散文詩や日記を集めた自伝的エッセイ集 *Motel Chronicle*⁽¹²⁾ の中の話にでてくるイリノイ州の祖父母の荒れた農場である。彼はドッジの孫ヴィンスのように、19歳の時に7年ぶりにそこを突然訪れ、骸骨のようになってテレビを見つづける農夫の祖父に会

第一幕終り

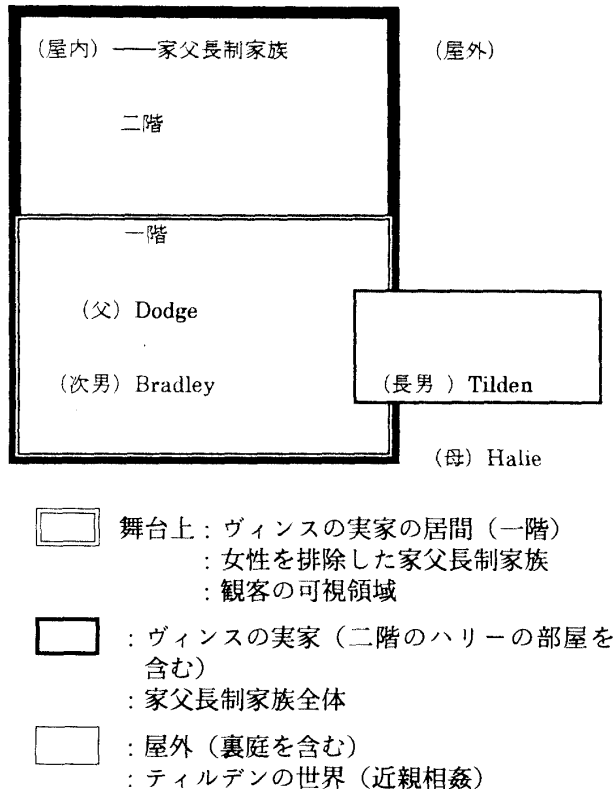


図1 家族構成と登場人物の配置

うが、この祖父がドッジのモデルであるらしい。祖父との再開という実体験が、ドッジという登場人物をよりリアルなものに表現させているのだろう。その家にあった家族写真には、アンセルのモデルらしい結婚した日にモーターで急死した叔父やシカゴ・マフィアの娘と結婚した叔父、ブラッドレーのそれとなった10歳で片足を切断した叔父が写っている。アンセルは舞台上には現れないハリーの虚構が生んだ『埋められた子供』であるかもしれないし、ブラッドレーの人物表現は、ドッジに比べるとはるかに非写実的、一面的に描かれている。

現実世界を代表するドッジは、妻の語る結婚前の楽しい競馬の思い出話や息子アンセルの話を信じないし、そして最後にとうもろこしを植えた時など過去のすべてを話したがない。鋸で片足を失って肉体的に不能な次男は「豚小屋」で生まれたとって彼を家族として認めようとしないし、何か燃え尽きて精神的に不能であ

る長男も彼の跡継ぎには相応しくないと考えているから、「自分の跡継ぎは裏の畑に埋まっている」と言う。そして妻はもちろん家族の誰も信頼しないし、家族から孤立し、彼らの過去を意識的に否定し、目に見える今現在だけを生きようとしている。

このドッジと異なる非現実の世界を代表している登場人物が40代後半の長男ティルデンである。彼は作者の父である軍人のSamとは全く異なった、頭に障害があるらしい消極的な農夫になっているように、自伝的要素は創作のための材料として作りかえられている。言葉が子供のように未熟な彼は、ニューメキシコから盗みらしい罪で追い出され20年ぶりに家に帰ってきているが、彼の過去の体験は彼を無気力な人間とさせ、ドッジの支配する家の中には彼の居場所はない。彼は図で示したように屋外の人間であり、裏の土地が彼の世界である。そこで収穫され、彼が舞台上に持ち込むとうもろこしは、作品の農民家族の神話性を表す象徴的な小道具になっている。イリノイ州はアメリカの穀倉地帯であり、この家族はシェリーがいうようにNorman Rockwellの絵の典型的な田舎町のそれにみられるようなもので、とうもろこしはアメリカインディアン神話では人に生命を与える自然の生産力の象徴となっている。ドッジは産業社会を連想させる自動車の名であるが、ティルデンは土に関わる“tiller”(耕す人)、農民を連想させる。神話的な、非現実の世界にいるようなティルデンは、劇の筋には無関係に見える行動、パフォーマンスをみせる。父と母が1935年以来30年間不毛だという土地から収穫したとうもろこしを、ティルデンは父にみせに来る。それからその皮を突然に寝ている父の上に撒く埋葬の儀式をして家を出る。彼がとうもろこしを持ってくる行動は、2幕の孫ヴィンス出現、3幕『埋められた子供』の出現のそれぞれの予告になっているし、とうもろこしの埋葬の儀式は3幕にみられる父の死のそれになっているのだが、このことを観客は劇の最終幕まで解らない。一幕で、ティルデンのこのような

行動と、ブラッドレーが父の頭を剃るという去勢の儀式のパフォーマンスが表す意味は観客には不可解なままであり、彼らは現実的なドッジの世界以外の世界があるらしいとを感じるだけであろう。

3. 孫の登場

二幕では、ティルデンの息子ヴィンスが、突然に女友達シェリーと共に実家にやって来る。彼はニューメキシコにいるはずの父を訪ねる旅の途中である。祖父ドッジにも、人參を持って登場したティルデンにもヴィンスが誰かわからない。だが、ティルデンはシェリーに「息子がいたが埋めた」と言う。ヴィンスは祖父に昔の自分のいたずらを見せたりして、祖父や父に思い出してもらおうとするが失敗する。

彼がドッジのための酒を買いに出ると、シェリーは人參の皮むきを始める。ティルデンは彼女に、嘗てこの家には赤ん坊がいたがそれをドッジが溺れさせたと話すと、ソファから立ち上がったドッジは床に倒れて咳き込む。ブラッドレーが登場するとティルデンは脅えて駆け去る。ブラッドレーは恐怖で身体を強張らせたシェリーの口に指を突っ込み、衰弱して床にいるドッジに跨って立ち、シェリーのウサギ皮のコートを

第二幕終り

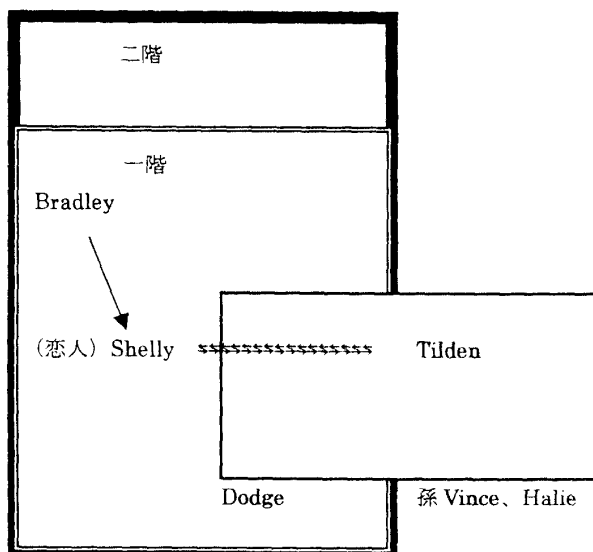


図2 家族構成と登場人物の配置

ドッジの顔に落とす。

図2で図1との大きな差はヴィンスとシェリーの存在である。雨の夜にこの家を訪れた二人はドッジと同じ世界に属し写實的に描かれている。ヴィンスのいでたちは、チェックのシャツにジーンズ、カーボーイブーツを履き、黒いサキソフォンケースを持っている。この姿はカウボーイとミュージシャンであり、前者はアメリカの西部神話を表しているし、後者は芸術で個人表現をするアメリカ的な個人主義を表しており、20代の作者の姿を反映している。6年前に家出して帰郷した彼は、この家族が否定しようとする過去を表すものだから、彼らに無視され落胆する。禁酒の監視をハリーに言い渡されているのでヴィンスが酒を買いに行く事を止める父ティルデンか、それを打ち消す祖父ドッジか、彼らのどちらを信用するかと、ドッジはヴィンスに選択をせまる。ヴィンスは祖父の世界を選び使いに出る。父と祖父は家の中と外という父と祖父は異なった世界を表現しているが、この幕では孫であるらしいヴィンスの居場所はまだ家の中にはない。

ドッジの世界をティルデンのそれが侵食する両者の力関係の変化を生み出すのがシェリーである。明るく若く美しい彼女に、女性の愛に飢えたこの家族の男全員が好意を持つ。ドッジは彼女に興味を持ち、裏庭から収穫した人參を持って来たティルデンも彼女には心を開き、彼の息子の過去を語るののでドッジは動揺する。またブラッドレーも指を彼女の口に入れる。図2にあるブラッドレーのシェリーへの矢印は彼の一方的な“rape”を示し、ティルデンと彼女の関係は双方向的な交流を表し、彼の世界がドッジのそれに影響を及ぼす状況を視覚化した。ティルデンが人參の調理を彼女に頼み、それを受け入れた彼女に、ティルデンはヴィンスの顔つきに見覚えがあると告白する。彼女のウサギのコートを気に入りそれを貸してもらった彼は、ドライブで冒険した青春の話やドッジに口止めされている赤ん坊をドッジが溺死させた話をしてしまう。それまでソファに座りテレビに夢中になっ

ていたドッジがその話の途中で慌ててティルデンを制止しようとするが手遅れである。ドッジがこの家族に強制した秘密を守るという掟を息子ティルデンが破り、ドッジの支配力はシェリーという女性の力で崩壊して、彼は家父長の座から転落する。

この幕では、観客にとって劇テキストの事件の情報として重要なティルデンの話については、詳細で合理的な説明が無く、それらの話の真偽は謎のままである。三幕になって現実世界の登場人物ドッジやヴィンスが語る台詞でそれが確認されるが、ここでは非現実の世界に生きるティルデンの話だけが示される。例えば、ティルデン以外の家族はヴィンスを認めないが、彼はシェリーとの断片的な会話の中で、“I saw a face inside his face”⁽¹³⁾ と言い、彼を漠然と彼の息子を判別できるらしいが、息子についての記憶はない。ここでは、観客はヴィンスが彼の息子であるとは判断できない。また、シェリーにティルデンは、彼の家族には赤ん坊がいて彼らがその子を埋めた事や、ドッジが赤ん坊を水死させた事を話すだけで、その子の父が誰か、ドッジの殺害の動機などは語られない。

だが、この幕でのティルデンの話の謎は、ここでは彼自身のパフォーマンスが補っている。ティルデンはシェリーに、ドッジが赤ん坊を水死させたという事件を徐々に明らかにするが、それらの真相は観客には未だはっきり理解できない。だが、ティルデンが持ってきた人參は、地上に生えるとうもろこしよりも深いところにあり、筋の展開が地中に深く埋められた真実の暴きにむかっていることを示し、台詞で語られる劇テキストと彼のパフォーマンスが相互に補完し合っている。

観客と同じ立場で家族の事件を観察し、劇テキストの世界のシェリーが、演劇テキストのティルデンの世界に積極的に関わり、ティルデンは家族の過去を明らかにする。この幕では、シェリーのせいで双方の世界の関わりが深まり、ティルデンの世界がドッジのそれを脅かし、安定したドッジの世界が揺らいで見える。この揺らぎ

を強調するかのように、ブラッドレーがウサギのコートを床に倒れているドッジにかける埋葬の儀式を幕の最後で行う。

4. 複合体の家族

三幕は朝で雨は止んでいる。ソファに義足を立ててかけたままブラッドレーは寝ているが、シェリーは彼女の外套を肩にかけて床に座っているドッジに赤ん坊の話を出そうとする。そこへ黄色のドレスを着て黄色のバラを抱えたハリーが、ほろ苦い加減で彼女と意気投合したデュヴィス牧師と帰宅する。部屋の様子に驚いた彼女は、ドッジから外套を奪いそれを義足に被せ、ブラッドレーからドッジの毛布をとりそれをドッジに投げるとブラッドレーが目覚めます。ハリーは社会の墮落はシェリーのような若い女と麻薬のせいだといって、シェリーを侮辱し、毛布を被ったドッジにバラを落とす。

ハリーに存在を無視されて怒ったシェリーはスープのカップと受け皿を扉に投げつける。毛布をドッジから取り返してソファにいたブラッドレーから、シェリーが義足を奪うので彼は泣き出す。ハリーに頼まれて牧師はシェリーの乱暴を宥めようとするが彼女に無視される。ドッジは、家族の秘密を必死に守ろうとするブラッドレーを無視し、口止めしようとするハリーに反発して、農場経営が順調だった昔、ハリーがティルデンの子を産み、家族の秩序を保つためにドッジがその子を水死させたと言ってしまう。

その直後に、酔ったヴィンスが帰宅する。彼はこの家から逃げ出すつもりだったが、車のフロントガラスに写った彼の顔の骨相に先祖の遺伝の力に気が付き、家を継ぐ決心をしたのだ。彼は幻の敵をどなりつけポーチの壁に空のウイスキーの瓶を次々とぶつける。ヴィンスが居間とポーチの仕切りの金網をナイフで破って居間に入ってくると家族全員はたちまち孫として彼を認める。家族の騒動に巻き込まれることを恐れた牧師は、ブラッドレーの義足のそばにバラを捨てて、ハリーを連れて二階に逃れる。ドッジ

は彼に家屋敷の相続権を与える遺言をする。ヴィンスはバラを拾って香りを嗅ぎながらブラッドレーの義足を彼の手の届かないところへ押しやる。シェリーはこの家を出ようとヴィンスを誘うが、ヴィンスが顔の骨相の独白をすると、彼の決心が固いことを知ってこの家をひとりで出ていく。ヴィンスが舞台奥に義足を投げると、ブラッドレーはそれを追ってはって退場する。ハリーを二階の部屋に残して牧師も家を出る。ヴィンスは、この時まですでに死んでいるドッジに毛布をかけ、バラをその胸にのせる。それからソファに横たわり、頭の後ろで手を組んで天井をみつめ、その姿勢はドッジと同じになる。証明が徐々に暗くなり、二階からのハリーの声がして、裏庭はとうもろこしやにんじんの野菜でいっぱいだという。そこへ泥まみれのティルデンが小さな子供の死体を抱いて現れ、ゆっくりと二階へ上がっていく。すべてのことは太陽のせいだという彼女の声がして幕となる。

三幕では図3で示されるように、二幕まで並置されていたドッジの世界とティルデンのそれがかかなり重なり、外部の者が排除され、新たな血族中心の家族の複合体が生まれる。まず、現実の世界に即ち観客に理解できる劇テキストの世界に属しているドッジやヴィンスが語る台詞が、二幕のティルデンが語った家族の秘密の話の補完し、ドッジの罪の告白と彼の死による贖罪、孫による世代交代が完結する。これが、この幕での複合体の生成の第一段階であろう。二幕でシェリーはティルデンに家族の赤ん坊をドッジが水死された話をさせるが、ここで彼女はドッジ自身に妻と長男の近親相姦で生まれた子の殺害を告白させ、秘密の詳細が明らかになる。観客は殺害され埋められた子の父親がティルデンだという重要な事実を知るが、その殺害の時期や、近親相姦の事件の詳細は解らない。

すでにティルデンから王座を追われ床に座っていた瀕死のドッジは、彼の告白で死を受け入

第三幕終り

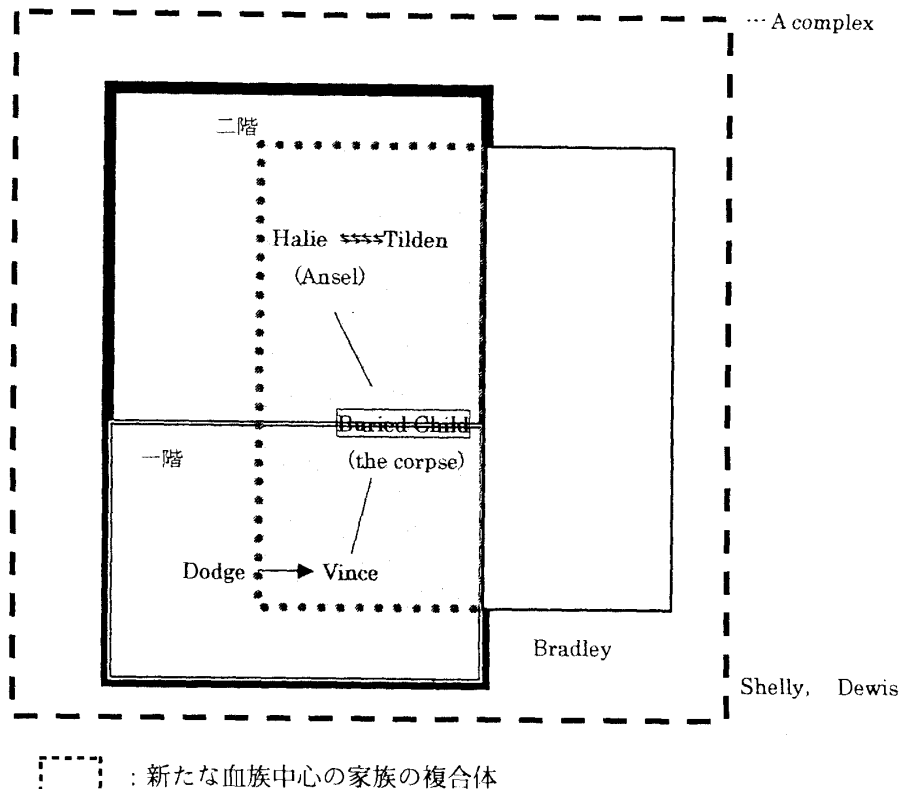


図3 家族構成と登場人物の配置

れる。彼が家族全員にこの秘密を守らせることで維持して来た家父長制的家族は彼自身の告白で完全に崩壊する。

だが、図の矢印が表しているように長男でなく孫のヴィンスが後継ぎになりこの家父長制的家族は存続し、居間という現実世界で、従来の家族劇の原型にある罪の贖罪と家族の再生という神話を踏襲しているように見える。ヴィンスが家を継ぐ事を決めた契機は、彼が彼の顔の骨相に先祖の遺伝を認めた事を観客に語りかける独白で表される。ここで、二幕のティルデンのヴィンスを息子と認める極めて曖昧な話が補われ、観客はヴィンスとティルデンの血の繋がりに気付く。ドッジが作者の自伝的要素が濃厚なように、彼と同様に写實的に描かれているヴィンスにもそれが見られ、彼の骨相の話がその例である。作者シェパードは祖父の家で、多くの叔父の写真を見て彼らが祖父の骨相を受け継いでいることに気が付き、ヴィンスのように遺伝の力を確認したらしい。この幕でのヴィンスの帰宅は、海兵隊の歌を歌い暴力的な兵士になった彼が、ドッジの家を敵地と見立て、家の象徴である玄関でなく、金網を破って侵入してくる。家父長ドッジは妻を自らの世界の秩序を侵すものとして欲望を感じながらも疎外しているが、同じようにヴィンスもシェリーを排除して受け入れない。彼の男性性と若さは、家父長ドッジの後継ぎにふさわしいものなのである。

ヴィンスが家父長となって新しい家族が生まれると、家族の部外者が、図の点線の枠外へ排除される。これが複合体生成の第二段階である。血の繋がりはあるらしいブラッドレーは、ドッジの髪を刈る役目を母から命令されている。しかしドッジは家のものでないといって彼を遠ざける。ドッジの跡取りヴィンスもブラッドレーを屋外に追い出す。当然のことだが、血族でない部外者も家を出る。シェリーはこの家族の最も重要な秘密、ティルデンの近親相姦を明らかにするが、血のつながりの無い彼女は、ドッジの財産も継承できずこの家をでる。彼女はあくまでも外の人物である。もう一人の部外者は現

代アメリカ社会の家族に対する宗教の役割を演じている牧師である。彼は飲酒をしてハリーの妄想に荷担し不倫をしている。倫理観のない彼は、この家族のようにめいめいが孤立して機能不全に陥っている彼らを救うどころか、シェリーやヴィンスの乱暴さやハリーの家族の混乱状態に恐怖するだけで、保身のためにこの家から逃げ出す。伝統的な家父長的な家族は、現代では家の中にも外にも救いを求めることはできないのだろうか。

新たなる複合体が現れる最終段階は、パフォーマンスの世界が優勢となり、それと劇テキストの世界との重なりが増大し、それぞれの観客がそれぞれにその複合体を完成することであろう。まず劇テキストのドッジの死と埋葬の儀式のパフォーマンスが重なりあう。王座のソファから下りて床で毛頭から布を被っているドッジに、ハリーが埋葬の儀式を行う。彼女は何かを信じることの大切さを牧師に語りながら、彼女を無視して床に座っているドッジに一本のバラを落とし、彼の死を予告する。次に終幕近く、ブラッドレーも、牧師もいなくなった居間で、ヴィンスが死んでいるドッジにバラを落として埋葬が完結する。ドッジの臨終の瞬間を家族の誰も気付かないが、家族のそれぞれにとっては埋葬の儀式がドッジの死の時である。一幕ではティルデンが、二幕ではブラッドレーが、三幕ではハリーとヴィンスが儀式を行い、家族全員がドッジの死を体験しそれが観客にも認められる。また劇テキストのヴィンスの世代交代は、彼がドッジと同じ姿で王座であるソファに横たわるパフォーマンスと重なる。劇テキストの物語はここで完結する。が、ドッジが妻を物理的に排除したように、シェリーを一方的に排除してしまったヴィンスによる世代交代は、ドッジの家父長制の単なる繰り返しを意味している。

最後に、ティルデンの『埋められた子供』の死体を抱いてハリーのいる二階へあがるパフォーマンスが、居間で起きた家族の罪の贖罪と再生と言う物語、即ち劇テキストの完結性を否定し劇の終末を解放構造にして、観客のそれぞれに

新たな家族の複合体形成させる。ヴィンスの世代交代が成された後に、劇の終末で、ティルデンはヴィンスを無視しているし、天井を見つめたままのヴィンスも彼の登場には気付かない。このティルデンの行為で、二幕の彼の告白や三幕におけるドッジのその確かさが表され、観客にとって家族の最も根源的な罪であるハリーとティルデンの近親相姦がいっそう明らかになる。

図3の直線で示したように、掘り出されたいしい子供の死体はハリーとティルデンの子でドッジが水死させた子らしいが、居間では、それは突然に帰郷したソファに寝ているヴィンスの姿に重なり、ハリーのいる二階に持っていかれるそれは彼女の語ったアンセルの姿に重なる。ハリーが劇の最後で家族の再生をもたらしいものは“Maybe it's the sun.”⁽¹⁴⁾ というが、この太陽は“son”にも聞こえ、それはティルデンの抱えた子として、ヴィンスそしてアンセルとも考えられる。劇の最後で、ハリーの独白はこの三つの像が重なる。

だが、観客にとって埋められた子供の父がティルデンである事だけは明白だが、埋められた子の殺害の時期、ヴィンスの生まれた時期や彼の母が誰であるのか、アンセルの実在性など不明な事があまりにも多い。だから、三つの像はそれぞれが完全には重ならず、互いにずれを多く残したままで劇が終わる。劇テキスト世界での『埋められた子供』のヴィンスと、パフォーマンスの世界でのそれである子供の死体とアンセルは一つの像に一致しない。ティルデンのパフォーマンスは伝統的家族劇の閉じた構造を否定して、その不明な点の問題解決をすべて観客に委ねている。

この家族では、ハリーの部屋に向かうティルデンだけが女性を排除していない。ドッジは、ハリーが男を誘惑し危険に陥れるものとして彼女を側に寄せつけず物理的に排除しようとする。だから、愛に飢えた彼女は近親相姦を起こし、牧師と浮気をしてしまう。ヴィンスはシェリーの気持ちを考えず彼の所有物のように扱うし、

ブラッドレーも彼女を娼婦としてしか見ることができない。彼らは暴力的な男性性を強調し、全人的な女性を受け入れられないから子供のできない不毛な家族を作り出す。結局、若さに満ちたヴィンスもこのような家族の家父長になってしまう。ティルデンは女性を受け入れるから、ハリーとの関係を持ち、シェリーとも互いに心の交流を持つことができ、家族の秘密を告白し、それがドッジの家父長制家族の転覆につながる。近親相姦によってドッジの支配する世界から疎外された彼には、直接的に父を暴力的に復讐するような攻撃性はないが、女性を否定しない彼にはドッジの支配する世界を転覆させる危険性がある。ドッジの死体、そしてやがては彼ようになるだろうヴィンスの寝姿は、居間を、家父長制家族が、死が支配していることを暗示している。これは二階で、雨や太陽の大自然の恵みが豊作を、命をもたらした賛美するハリーの言葉とは対象的である。ハリーという女性を受け入れたティルデンがドッジの支配する世界の劇テキストの完全さを壊し、そして点線で示したある複合体、新たな家族像を形成して劇が終わる。

結 び

『埋められた子供』のヴィンスの王位継承をヒューベルは“the Pyrrhic victory of patriarchy and textuality”⁽¹³⁾ と言い、この劇にはその男性中心のアメリカの家父長的な家族を脅かす破壊力の可能性をもつ存在として女性を受け入れたティルデンの世界がある。彼のパフォーマンスの世界が伝統的家族劇を読み替え、個々の観客が劇テキストとパフォーマンスの複合体の生成を作り上げる。このようなノヴァ・リアリズムの家族劇としてこの作品を見てきたが、最後に、家族劇群全体の中におけるこの作品の位置付けを考え結びとしたい。

『飢えた階級の呪い』とその連作といわれる『埋められた子供』は、作品の題材とポストモダニズムというその創作意識の姿勢は共通して

いる。共に、遺伝の力が支配する家父長制的家族の世代交代という題材を取り上げ、両者の作者の創作姿勢はポストモダニズム的である。ポストモダニズムをレオタールのいう大きな物語の破壊と転覆を考えれば、これらの家族劇での大きな物語は家父長的家族への信頼といえる。

前者の遺伝の力は自己破壊的な暴力性とされ、信頼される家父長が不在の核家族では、家族のそれぞれが生き残りをかけて敵対しあう恐るべき共生を表す。このような遺伝の宿命に囚われた家庭では、家族のそれぞれが自己主張のパフォーマンスを演じる劇場となっている。そのパフォーマンス性がアメリカの家父長的家族の状況をパロディ化して、劇の終末は破産という根源的な家族の問題は解決されないままの解放構造となっている。これが作者の『飢えた階級の呪い』の創作姿勢に見えるポストモダニズム性ある。

『埋められた子供』でも、近親相姦という家族の問題は合理的には解決されないまま劇が終る解放構造となっており、女性を排除した男性側の血縁という遺伝の宿命が家父長制継承を繰り返す状況だけが描かれる。劇テキストの表すドッジとヴィンスの家父長制家族の絶対性は、女性的なるものを受け入れたティルデンのパフォーマンスで壊され、この破壊の過程を示すのがノヴァ・リアリズムと名づけたポストモダニズム的な表現様式である。

だが、ドッジとヴィンスが示す暴力と不毛を表す家父長制家族と並置されるハリーとティルデンの近親相姦で示される複雑な女性の世界は『飢えた階級の呪い』にも、『埋められた子供』の直後に書かれた、兄弟の対立を扱った『本当の西部』も現れていない。家族劇群の中で初めて、男性性のジェンダーイメージが支配的な家父長的家族に対抗するものとしての女性性がティルデンのパフォーマンスで暗示され、それと劇テキストが相互に影響しあう有機的な複合体を作り出している。シェパードは、この作品の後、男女の恋愛を題材にした『恋の道化』や『心の嘘』と次々と家族劇を上演する。『恋の道化』では彼の劇では初めて女性が男性と同じく重要

な登場人物となり、そして彼の家族劇の集大成といわれる『心の嘘』では両性具有的な女性が描かれ、男性の絶対性が否定され、既存のジェンダーのイメージからの解放が示される。『埋められた子供』は家父長制家族以外の家族のあり方としての可能性を女性性に与えているように見え、それをノヴァ・リアリズムという均衡のとれた劇構造で表現していることから、家族劇群の一つの頂点でもあり、後の作品への転換点でもあろう。このような位置にあるこの作品は彼の家族劇の代表作であることは確かであろう。

〈註〉

- (1) 坂本和男, 来住正三編『イギリス・アメリカ演劇辞典』(新水社, 1999) p.258.
- (2) 古山みゆき「ポストモダニズム的家族劇」『共栄短期大学研究紀要』15号, 1999年, p.43-54.
- (3) Michael Vanden Heuvel, *Performing Drama/Dramatizing Performance* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1991), p.214.
- (4) Laura J. Graham, *Sam Shepard* (New York: Peter Lang Publishing, Inc., 1995), p.59.
- (5) M. V. Heuvel, *Performing Drama/Dramatizing Performance*, p.212.
- (6) Ibid., p.212.
- (7) L. T. Graham, *Sam Shepard*, p.79.
- (8) Ibid., p.79.
- (9) M. V. Heuvel, *Performing Drama/Dramatizing Performance*, p.212.
- (10) Ibid., p.218.
- (11) L. T. Graham, *Sam Shepard*, p.79.
- (12) Sam Shepard, *Motel Chronicles* (San Francisco: City Lights Book, 1982), p.43.
- (13) M. V. Heuvel, *Performing Drama/Dramatizing Performance*, p.221.