

アメリカ演劇の半世紀

川 野 美 智 子

【抄 録】

21世紀を目前にした今、アメリカ演劇は充実した半世紀を回顧することができる。その足跡を辿って、最新の五十年に光をあてることが本稿の目的である。

方法としてはほぼ年代順に、オニールの復興から各劇作家の特徴と具体的な作品を取り上げて論じる。論考のほぼ中程に、この時期の特筆すべき文化現象であったミュージカル作品について言及する。ミラー、ヘルマンらの社会悪と戦う劇作家と、サイモン及びミュージカル諸作品に見られる大衆の慰安者としての演劇の対比は興味深い。後半ではオールビーとシェパードという二人のオフ、オフオフ・ブロードウェイ出身の若い世代が実存的な人間の深層の在り方の表現に挑んだ。さらに新世代のマメットは、70年代の資本主義の墮落、倫理感の無気力化に戦いを仕掛ける。この世代の群雄割拠の現状は、二十世紀後半のアメリカ演劇の隆盛を次の世紀に連続させることを約束するかのようで、心強い。

キーワード アメリカ演劇、第二次大戦後、社会と個人、多様な価値観、群雄割拠

(一) 歴史の流れとともに ― その時代と劇の姿

1945年日本に投下された二発の原爆によって太平洋戦争は終わりを告げたが、六年間に及ぶ第二次世界大戦は、直接にはアメリカ演劇に爪跡を残してはいない。戦時中の少数の反ファシズム劇(リリアン・ヘルマン『ラインの監視』Lillian Hellman: *Watch on the Rhine*, 1941, シドニー・キングズリー『愛国者たち』Sidney Kingsley: *The Patriots*, 1943など)でさえ、目的のためには手段を選ばない暴力肯定の立場をとり、ナチズムの非人間性に対する省察を劇化したアーサー・ミラー(Arthur Miller, 1915～)の作品(『転落の後に』*After the Fall* 1964, 『ヴィシーでの出来事』*Incident at Vichy*, 1964, 『時をかなでて』*Playing for Time*, 1980)の出現は、もっと後になる。

これは、一つには第二次大戦でアメリカが果たした役割が無邪気な加害者のものであり、世界平和の大義の下に高揚した軍需景気に支えられて、経済成長・科学技術の開発もめざましく、豊かで明るい生活様式が庶民に浸透していたためである。また一つには、戦後すぐから意識され、五十年代にますます脅威となった共産主義への恐怖とこだわりが極めて大きかったためである。

戦に敗れたヨーロッパの国々や日本の再建に寛容に力を貸しながら、国内では病的なまでの排他性をあらわにしてまきおこったのが、マッカーシー旋風といわれる上院の非米活動調査委員会の活動であった。この公聴会で証言を拒否して有罪となった映画・演劇人は数多く、リリアン・ヘルマン『ならずもの時代』(*Scoundrel Time*, 1976) やアーサー・ミラー『節目』(*Timebends*, 1987) は、この悲劇の時代の生き証人の著作である。

経済的繁栄と裏腹な社会の虚偽性に幻滅した五十年代の人々は、大不況から大戦にかけて形成されてきた社会的連帯感と安定した価値観を喪失して、沈黙の世代と呼ばれるようになった。シリアス・ドラマの世界でも、作家の目はひたすら内面へ、個人の心の奥へと求心的に働いた。テネシー・ウィリアムズ (Tennessee Williams, 1911~83) の女性たちは余りに繊細であるために心に傷 (トラウマ) を負い、ウィリアム・インジ (William Inge, 1913~73) の人物たちもまた愛すべくかよわい敗残者であった。

五十年代半ばで特筆しなければならないのは、オニール (Eugene O'Neill, 1883~1953) の復興である。五十三年に亡くなったオニールの遺作『夜への長い旅路』(*Long Day's Journey into Night*, 1941) は、演劇史上稀に見る優れた自伝劇とされるが、暴露的要素を危惧した作者自身が、自分の死後二十五年は上演してはならないという保留条件を付けていたものである。しかし長男の死によりこの規制は緩和され、妻の依頼で五十六年に上演されて四度めのピューリッツア賞を受ける。これを契機に、特に晩年の諸作品 (『詩人氣質』*A Touch of a Poet*, 1957 上演、『より堂々たる邸宅』*More Stately Mansion*, 1962 上演、『ヒューイ』*Hughie*, 1964 上演) が次々に再評価され、1988年の生誕百周年の世界的なブームに連なることになった。アメリカ近代劇の父に向ける後世のこの敬意は、まことにふさわしいものというべきであろう。

燃える六十年代は、今世紀最大の社会変動の舞台であった。戦後のベビーブームで生まれた世代が成長し、若さとエネルギーが社会に満ち溢れた。ところが、世界の期待を荷なって登場したケネディ大統領の暗殺 (1963.11.22) で全米を覆った不信の暗雲は、ベトナム戦争の拡大、キング牧師とロバート・ケネディ上院議員の暗殺により更に圧倒的となり、長髪の若者たちは反乱のリズム——ロックに乗って狂乱する。不条理劇作家といわれたオールビー (Edward Albee, 1928~) の登場は、その破壊的なユーモアと鮮烈な文体でこの時代の旗手にふさわしいものであり、さらに人種差別撤廃の叫びに乗って隆盛となったアフリカ系アメリカ人の演劇、あるいは商業主義に毒されて漸く衰退を見せ始めたブロードウェイやオフ・ブロードウェイに対して発生したオフ・オフ・ブロードウェイの活動が目立った。アクション・パフォーマンス

が、従来の作劇術にとって代わろうとしていた。

1973年にヴェトナム戦争は終わったが、その傷跡はどの戦争よりも深かった。続くオイル・ショック、ウォーターゲイト事件、債権国から債務国への転落なども、アメリカ人の自信喪失の原因であった。麻薬、貧困、犯罪、エイズなど八十年代にはいっても、社会を悩ませる問題は限りない。しかし、東ベルリンの壁の崩壊とソヴィエト連邦の解体は、世界の緊張に安らぎと希望を与えた。宗教心と組織に対する信頼感が蘇り始めた。

七十年代の舞台では、耳よりも目が、言葉の芝居ではなくイメージの劇が優勢であったが、八十年代にはふたりの劇作家がことばの復権に力を尽くした。シェパード (Sam Shepard, 1943～) とマメット (David Mamet, 1947～) である。そして、もうひとつの夢の世界ミュージカルにおいても、ことばの復権と物語の蘇生が果たされる時、観客の心には健康な満足感と十分な栄養が与えられるにちがいない。二十一世紀を目前に、超大国の文化の衰退が取り沙汰されるけれども、目白押しの若い世代の劇作家の潜在力には、アメリカ演劇界もまだまだ捨てたものではないと感じさせられる。

(二) 孤独地獄のなかで——テネシー・ウィリアムズ (1911～1983)

1911年ミシシッピ州コロンバスに生まれたウィリアムズは、美しい南部で満ち足りた幼年時代を過ごした後、中西部の大都会セントルイスに移り、暗く醜い現実と直面する。このことが、無垢と経験の相反する美学を彼に与え、作品を貫く二者の戦いの源となった。死と欲望、現実と理想、人生への愛とどうしようもなく自己破滅へと突き進む衝動が登場人物の心の中でせめぎあったのも、このためであった。

出世作『ガラスの動物園』(*The Glass Menagerie*, 1944) は、セントルイス時代の虚しい青春と精神障害のため破滅してゆく姉への愛と悔恨を語って瑞々しいが、この身に合わない社会の罅からの逃避の態度は、作品を追うにつれますます度を強めてゆく。

ニューオリンズを舞台とする『欲望という名の電車』(*A Streetcar Named Desire*, 1947) のヒロイン・ブランチは、アメリカ演劇のなかでも最も忘れ難い人物像のひとりである。生まれ育った南部貴族社会の美しい夢を失い、彼女はそこでは生きてゆくことのできない異質な世界に流れてきてしまった。仲間の人間との意味深い繋がりを求めながら、美と欲望がしばしば破滅に至ることを認識せず、彼女は欲望に身を委ねる。欲望は、人間一人ひとりに付きまとう孤独からの解放、連帯への切望に深く根をおろすものなのだが、『焼けたトタン屋根の上の猫』(*Cat on a Hot Tin Roof*, 1955) や、『青春の美しい小鳥』(*Sweet Bird of Youth*, 1959) のヒロインたちも、愛を求めて得られず、生きることと夢見ることの裂け目に落ち込んで苦しむ。金銭欲や、人を無残に老いさせる「時」の残忍さや、圧倒的な男の暴力などの泥沼を描きつつ、そこで悶える失われた魂たちの暗く激しい情念を彩るのに、ウィリアム

ズは美しい詩情と深遠な象徴性をもってする。そしてその関心は、人間の霊的生活と死へと急速に傾いてゆく。

『この夏突然に』(*Suddenly Last Summer*, 1958) は、オフ・ブロードウェイで初演された一幕物で、短時間でぐんぐん観客を引き込んでゆく求心的な力強さを持っている。主人公はついに姿を現さず、母と従妹の口から語られる全く異なった二つの話が、登場人物の正体と事件の真相をあばいてゆく。それは、狂気の枠組みの中で語られる背徳と死の物語であり、その上天を覆うものは、神なき時代の残酷きわまりない絶対者である。南海の孤島で海亀の子を襲う食肉鳥の描写に表現されるカンニバリズムによって、作者は生贄を貪り食う現代文明という絶対者のあざとさと、生贄としての詩人の運命を自嘲している。

さらに、『イグアナの夜』(*The Night of the Iguana*, 1961) で、私たちは人類の苦悩をまっすぐ見つめる作者に出会う。人間のもろさは絶望のどん底を経て新しく鋼鉄のような強さに変わり、中心人物たちは人間の可能性を見つけ、安らぎの瞬間を獲得する。タイトルのイグアナのように、我々はみな皮膚という牢獄の中に孤独に監禁されているという冷徹な認識は、初期の作品から変わりはないが、ここに窺える東洋的な忍耐と諦観は、日本への関心と無縁ではなかったろう。三島文学の美学を、彼はよく理解したという。

六十年代後半は、ウィリアムズにとっても悲劇の時代であった。『牛乳列車はもう止まらない』(*The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*, 1963)、『どたばた悲劇』(*Slapstick Tragedy*, 1965)、『地上の王国』(*Kingdom of Earth*, 1968)、『東京のホテルのバーにて』(*In the Bar of a Tokyo Hotel*, 1969) など作品の殆どを死の影が覆い、心身共に地獄の底を這いまわりながら、七十年代には再び旺盛な筆力を蘇らせ、一年一作の多作ぶりを示した。最晩年の諸作『小舟注意報』(*Small Craft Warning*, 1972)、『ヴィュー・カレー』(*Vieux Carre*, 1979)、『クレーヴクールに麗しき日曜日』(*A lovely Sunday for Creve Coeur*, 1978)、『夏のホテルのためのドレス』(*Clothes for a Summer Hotel*, 1980) では、主題は再び「孤独」であり、古き良き時代への追憶の静けさが蘇ったようであった。しかし、1983年ショッキングなニュースが世界を駆けめぐった。ウィリアムズの、ホテルの一室でのひとりぼっちの事故死は、悲惨な人間の条件を自ら体現したもので痛ましい限りであったと言える。

(三) 外なる悪と内なる悪 — アーサー・ミラー (1915～)

ほぼ同じ時代に活躍したテネシー・ウィリアムズとアーサー・ミラーはその作品世界が対照的であると論じられることが多いようである。即ち女性的対男性的、柔軟な詩的感性と硬質な知的論理性、現実から逃避し内面にこもって傷ついてゆく魂に対して、社会と明確な相関関係を保ちながらそのために破局を迎える個人、などの点である。

『セールスマンの死』(*Death of a Salesman*, 1949) は以前の社会劇の伝統を受け継いでい

るが、疎外と破滅の原因を「アメリカの夢」の矛盾を一身に担う平凡な庶民の意識にも認め、過去と現在、幻想と現実を共存させながら、詩的リアリズムを実現した作品である。個人と社会の接点である家庭に視点を据え、家族のために成功を求め苦闘する悲しき父の姿は、『みんな我が子』(*All My Sons*, 1947) や、少し形を変えては『るつぼ』(*The Crucible*, 1953) 『橋からの眺め』(*A View from the Bridge*, 1955) にも出現する。作者は更に、家族を越えたより広い社会との生きた関係を説き、他人に対する責任の認識の必要性を強調する。ヒーローたちは、あるときは破局に臨み、あるときは若い世代に促されて、外の世界との関係に目覚め、社会との道徳的連帯に自己のアイデンティティを賭ける。モラルによる個人の尊厳の追求は止揚されて『ヴィシーでの出来事』(*Incident at Vichy*, 1965) に結実する。ナチスのホロコーストに脅える囚人たちを初めは傍観していたオーストリア貴族が人間の運命に対する連帯感を持つに到り、最後の犠牲者の身代わりとなるという筋で、生々しい人間関係の網の目を奪われた裸の個人が非情の運命に直面する緊迫感と寓意性は、仄かな希望とともにこの作の特長である。

ミラーにとって、大不況と第二次大戦は社会の個人に対する暴虐であり、私利私欲や本能的な情欲のために掟を破ることは社会に対する個人の罪である。外なる悪と内なる悪は、作品によってはっきりと分かれ、また交錯してきたが、自伝劇『転落の後に』(*After the Fall*, 1964) では、この二者が混然一体となる。ナチスの強制収容所にそびえ立つ「原罪の塔」は、全ての人間関係で愛の死を経験した主人公の心の中の悪をも象徴する。社会のモラルの死は、その中に生きる人間全てを共犯者とせずにはおかない。この原罪の認識は冷厳だが、これこそモラリスト・ミラーが過去一切の自分を総括するのにふさわしい主題であった。ここで用いられた意識の流れ的な表現主義の技法もすぐれたものである。

『天地創造とその他のこと』(*The Creation of the World and Other Business*, 1973) は哲学的喜劇とも呼ばれ、ミュージカルにもなったが、主題はカインとアベルの物語、つまり人間の心に内在する殺人願望である。『代価』(*The Price*, 1968) でも、葛藤は互いに異なった人生行路を辿った兄弟の父への思いに終始するが、設定は再び三十年代の不況下の家族であった。時を経て書かれた『アメリカの時計』(*The American Clock*, 1980) も同じ設定、同じ主題であることに世間は驚いたが、その最後で七十才を越える語り手は言う。「この国はまちがいなくわしらのものだ——その信念がアメリカを救った」。アメリカの良心といわれたミラーその人の肉声を聞く思いがしないだろうか。

1991年にはロンドンで『モルガン山を下る』(*Ride Down Mt. Morgan*) を上演、モラルはもたないが完全なアイデンティティを持つと自ら考えている主人公は、『セールスマン』の皮肉なこだまであった。また93年冬オフ・ブロードウェイで好評と伝えられた『最後のヤンキー』(*The Last Yankee*) の病める社会に対する静かな問いかけは、不死鳥ミラーの健在を証してくれているようである。その翌年の『壊れたガラス』(*The Broken Glass*) では主題

はふたたびホロコーストの後遺症であった。

(四) 怒りと哀愁——リリアン・ヘルマン (1905~1984) とウィリアム・インジ (1913~1973)

「怒りはリリアンの本質であった。」と、一九八四年に亡くなったヘルマンへの弔辞のひとつは言っている。彼女の気性の核であり文学の芯でもあった怒りは、まず他人の生活を心なく破滅させる虚偽と無知に、次いで金銭至上の非人間的な悪に、そして欧州を黒くぬりこめ始めたナチズムに向けられた。『子供の時間』(*Children's Hour*, 1934) 『来たるべき日』(*Days to Come*, 1936), 『小狐たち』(*The Little Foxes*, 1939), 『ラインの監視』(*Watch on the Rhine*, 1941) の主題である。

戦後になってヘルマンの劇は、イプセン的なプロット中心からチェホフ的なムード尊重へと大きな転換を果たすが、『秋の園』(*The Autumn Garden*, 1951) と『屋根裏の玩具』(*Toys in the Attic*, 1960) では作者の怒りは登場人物たちの感傷性と自己欺瞞に向けられている。彼らは、自分自身の偽りの犠牲者なのだ。前者は香気と情感を、後者はダーク・コメディを装いながら、作者は幻想を剥ぎ取られた人間の失意と挫折を厳しく睨み据えている。

晩年の三編のメモワール類『未完のおんな』(*An Unfinished Woman*, 1969), 『ペンテメント』(*Pentimento*, 1973), 『ならずもの時代』(*Scoundrel Time*, 1976) では、前半生の人間形成に寄与した人々との交流や五十年代のマッカーシイズムと戦った経緯を詳述しており、ナチズムや反共主義などの不正にたいする断固とした糾弾に満ち溢れている。

ウィリアム・インジ (William Inge) はテネシー・ウィリアムズに傾倒して劇作の道に入り、やがてブロードウェイの寵児となったが、その特徴はヘルマンとは対照的に小市民の日常を情感を込めて描く穏やかな哀愁、そして弱さである。

『シバよ、帰っておいで』(*Come Back, Little Sheba*, 1950) は返らぬ青春と可能性を悼む中年夫婦の惨憺たる日常をしみじみと写し、『ピクニック』(*Picnic*, 1953), 『バス停留所』(*Bus Stop*, 1955) では中西部の田舎町を通りすぎる若者たちの挫折感と焦燥を描く。

『階段の上の暗がり』(*The Dark at the Top of the Stairs*, 1957) は、中流家庭の日常に潜む崩壊の予兆を親と子の両世代の立場から描き、孤独をみつめたあとの和解を女たちに見出させる。どこにも悪人は一人もいない。みんな寂しいだけなのだ。こんな認識の優しさがむしろ仇となり、中途半端な楽観となって現実凝視の厳しさを欠き、構成の緊密を乱すと批判を集めた。

この後に続く『失われたバラ』(*A Lost of Roses*, 1959), 『自然な愛情』(*Natural Affection*, 1963), 『パパはどこ?』(*Where's Daddy?*, 1966) は、プロットの必然性を欠きメロドラマ的であるために失敗作とされ、インジは七十三年失意のうちに自殺した。冷たい戦争によるアメリカ社会の軋轢に背を向け、現状肯定に終始した善良な田舎紳士の悲劇であった。

(五) 面白うてやがてかなしき —— ニール・サイモン (Neil Simon, 1927～)

ニューヨークに生まれ育ち、この演劇的風土をまさに生きるサイモンは、第一作『角笛を吹き鳴らせ』(*Come Blow Your Horn*, 1961)の初演以来三十年を越える息の長さでブロードウェイに君臨している。多くの劇が賞を受け、ロングランを続け、上演千回を越えるものも幾つかある。'93年のシーズンには二つの劇『ヨンカーズに迷う』(*Lost in Yonkers*, 1991)『ジェイクと七人の女たち』(*Jake's Women*, 1992)が同時にブロードウェイにかかっている。学者・批評家に余り重視されないにもかかわらず、この息の長い熱狂的な人気の秘密は何なのか、興味深い問題である。

サイモンは意味をジョークのために犠牲にしたと非難されたが、どんなに軽い喜劇にも真剣さが見受けられる。悲劇と喜劇は混じり合わないという考えを彼は拒否する。人生は楽しいことと悲しいことの混合であり、劇はそんな人生の反映でなければならない。人は悲しみや苦しみに耐えるために笑いを必要とする。ユーモアは防禦の、また逃避の武器なのだ。しかも現代生活への知的で敏感な批評精神と共存しているのが、彼の劇の哲学性である。華麗にジョークをちりばめたその裏に現代人の疎外と孤独が投影され、しかもそんな悲しい人間への共感と愛がしみじみと湧き出してくるところに、彼の作品の秘密がある。語呂合わせ、警句、巧みな冗談が余りに華麗であるために、その本質が見落とされることもあったにちがいない。

『浮気の終着駅』(*Last of the Red Hot Lovers*, 1969)では人生の苦悩と不安を思慮深くまた滑稽に処理し、『二番街の囚人』(*The Prisoner of Second Avenue*, 1971)では現代社会の投げ遣りと無関心を深く気遣い、『サンシャイン・ボーイズ』(*The Sunshine Boys*, 1972)では老いと終末に対する優しい受容の姿勢が真のペースを醸し出す。

『第二章』(*Chapter Two*, 1977)は自伝劇の最初のものだが、妻との死別、離婚、再婚をテーマとしながら明るい希望を予感させる。八十年代のBB三部作も自伝的であるが、『思い出のブライトン・ビーチ』(*Brighton Beach Memoir*, 1983)は三十年代のユダヤ人の家族愛と質朴な少年の目を、『ピロクシー・ブルース』(*Biloxi Blues*, 1985)は兵役に就いた苦い青春の軌跡を、更に『ブロードウェイめざして』(*Broadway Bound*, 1986)は七年を経て再び立ち戻った家庭の変化と崩壊を描く。ここで見事に示されるのが主人公の母へのいたわりに満ちた眼差しで、『映画に出たい』(*I Ought to be in Pictures*, 1980)での父と娘の葛藤と和解と並んで、サイモン作品の中でも最も感動的な場面である。笑いとの涙の美しい交錯がここにある。

(六) 歓楽の都、魅惑の夜 —— ミュージカル

元来オペラ・ブッファとして十九世紀初頭にヨーロッパに誕生した大衆音楽劇がニューヨー

クに到り、世界のミュージカルとして一大発展を遂げたのは今世紀に入ってからである。1940年代、ロジャーズ (Richard Rogers作曲) とハマースタイン (Oscar Hammerstein II作詞) による『オクラホマ』(Oklahoma!, 1943) と『回転木馬』(Carousel, 1945) は、歌詞、台本、物語が舞台上の動きや音楽と見事に融合し、ミュージカルのベル・エポックを画する傑作とされた。『南太平洋』(South Pacific, 1949ロジャーズ曲, ハマースタイン詞) は、戦時の南の島を舞台に愛の葛藤を人種問題もからめてリアルに描く叙情的なものである。

英国婦人のタイでの奮闘を描いた『王様と私』(King and I, 1951 曲・詞 上に同じ) の成功で幕を開けた五十年代は、後半で『マイ・フェア・レディ』(My Fair Lady, 1956フレデリック・ロウ曲, アラン・ジェイ・ラーナー詞) と『ウェストサイド物語』(Westside Story, 1957レナード・バーンスタイン曲, スティーヴン・ソンドハイム詞) の傑作を生んだ。前者の原作はバーナード・ショーの『ピグマリオン』(George Bernard Shaw: Pygmalion, 1916) で、着想の聡明さと洒脱さが評判を高めた。後者はニューヨークの「ロミオとジュリエット」の悲恋と情熱の醸し出す感動が、音楽と振り付けの新しさとともに新しい世代にも迎えられた。

社会的にも文化史的にも大きな変動を経験した六十年代は、前半に二つの傑作を持つ。『ハロー、ドーリー』(Hello, Dolly!, 1963 ジェリー・ハーマン曲, 詞) はワイルダーの戯曲 (Thornton Wilder: The Matchmaker, 1954) を原作とするが、心暖かなヒロインの物語を中心に舞台芸術としても優れた技巧を示す。『屋根の上のヴァイオリン弾き』(Fiddler on the Roof, 1964 ジェリー・ボック曲, シェルダン・ハーニック詞, ジョゼフ・スタイン台本) はロシアの寒村を追われるユダヤ人一家の話だが、異国情緒をたたえながら普遍的な人間性にユーモアをちりばめ思いやりに溢れ、創造性に富んだ感動的な作品である。

だが、反乱の時代にふさわしい革新的な作品は68年の『ヘアー』(Hair, ゴルト・マクダーマット曲, ジェローム・ラーニ, ジェイムズ・ラドウ詞, 台本) まで待たねばならない。もとはオフ・ブロードウェイで始まったが、ブロードウェイで1700回以上、ロンドンではあと二回で2000回に達するほどの人気となった。明確な筋を持たず、新しいアイディアで反復する呪文のような歌を多用し、ヴェトナム戦争に反対する長髪の若者たちの心を捉えるロックを活用した。

『コーラス・ライン』(Chorus line, 1975, マーヴィン・ハムリッシュ曲, エドワード・クレバン詞, ジェイムズ・カークウッド, ニコラス・ダンテ台本) は、政府と国家に対する幻滅の時代を反映してか、地味で内省的な内容である。演出家による質問に答えて、ステージに立つことに命を賭けてきた応募者たちは思い思いに赤裸々な人生を開陳する。ビートの利いた音楽とともに新しい演劇的体験として受け取られた。

'71年にブロードウェイに登場した『イエス・キリスト・スーパースター』(Jesus Christ Superstar) はイギリス人ウェッバー (Andrew Lloyd Webber曲) とライス (Tim Rice詞) に

よるもので、このペアはその後『エヴィータ』(Evita, 1979)でも人気を博した。いずれも民衆のために己を滅却する主人公の自己犠牲を豊かなメロディで語っている。世界の各地で圧倒的なロングランの記録を更新しつつある『キャッツ』(Cats, 1982)『レ・ミゼラブル』(Les Miserable, 1987)、『オペラ座の怪人』(Phantom of the Opera, 1988)、『ミス・サイゴン』(Miss Saigon, 1990)など多くの大作がロンドン発の現況だが、また『ママ、私歌いたい』(Mama, I Want to Sing, 1982 ウェズリー・ネイラー曲、ヴァイ・ヒギンセン他詞)などのアフリカン・アメリカン主導のものや、『スウィーニー・トッド』(Sweeney Todd, 1979)、『日曜日には公園でジョージと』(On Sunday in the Park with George, 1984)など、五十年代から現在まで作曲と作詞両面で活躍したソンドハイム (Steven Sondheim, 1930～)の輝かしい貢献も見落とすことはできない。

ひとときのエンターテインメントに陶醉し、明日への活力を養う深い喜びに人々は身を委ねる。この半世紀間の豊かなレパートリーは、ミュージカルにもアメリカ文学史の数ページを割く大義名分を与えることになる。

(七) 深層の戯画化 — エドワード・オールビー (Edward Albee, 1928～)

五十年代も終わり近く、アメリカ演劇界は疲れていた。オニール復興も一段落し、ミラー、ウィリアムズ共に全盛期を過ぎたとみなされたとき、オフ・ブロードウェイ出身のオールビーの屈折した作品が歓呼をもって迎えられた。が、それさえもヨーロッパで注目されたあとのことである。

オールビーは生後二か月で富豪の養子となったが、素朴な家族愛には飢えていたようで、気難しい少年はやがて大学も中退し、フリーターとしてグリニッチ・ヴィレッジ界限で日を送る。この間の作家修業で、ジュネ (Jean Genet)、ベケット (Samuel Beckett)、イヨネスコ (Eugene Ionesco)、ブレヒト (Bertolt Brecht) らの洗礼を受け、彼自身の作風の不条理的傾向を強めていった。他方ウィリアムズに心酔し、ワイルダーを直接の先輩として彼の劇作の勧めに従った。不条理作家だという世間のレッテルに対しオールビー自身は、「現代のリアリズム」だと自分の作風を規定している。

『動物園物語』(The Zoo Story, 1958)は、温厚な中年紳士ピーターと絶望と孤独に苦しむ若者ジェリーとの間の「対話」をめぐる戦いである。通じ合うことを厳しく求めるジェリーと日常性に甘んじてそれを忌避するピーターと。暴力的なまでに対話によって幻想破壊を意図するジェリーは、最後にピーターのナイフに突進して死ぬ。真のコミュニケーションは死を媒介にしてでなければ成就しないというのだろうか。

『アメリカの夢』(The American Dream 1961)では、母さん、父さん、おばあちゃんに美貌の青年が加わって登場する。この図式は前作『砂場』(The Sandbox, 1960)でも同じで

あったが、そこで死の天使であった青年は、今度は人間の心を失った機械人間であり、「アメリカの夢」の役割を与えられる。彼を養子に迎え入れることの喜びは何なのか。アメリカの病根は物質のみの追求によるという作者の主張を、おばあちゃんは皮肉な形で代弁している。

『ヴァージニア・ウルフなんか怖くない』(*Who's Afraid of Virginia Woolf?*, 1962) は大学助教授夫妻の猛烈な喧嘩が衝撃的であったが、ここでオールビーは大学という権威の城と夫婦という社会的に認定された制度に攻撃を加え、それらの欺瞞を痛烈に暴いてみせた。ふたりは幻の息子を殺す。つまり幻想の死によって生の復活が成就する、そのかすかな希望が結末には僅かに感じ取れる。

『小さなアリス』(*Tiny Alice*, 1964) で、観客の多くは当惑と混乱に陥ったが、それは無意識の深層への作者の挑戦と実験によるものであった。オールビー自身も、性的ヒステリーと宗教的エクスタシーの関係をひとつのテーマとし、終末部の解釈を次のいずれかとする。「抽象としての神が現実となるのか、それとも死に臨む者が存在しない幻影を信ずるのか」

『微妙な均衡』(*A Delicate Balance*, 1966) を転回点として、作品は不条理劇により接近してゆく。一見リアリズムの風習喜劇調でいながら、実は客観化、パロディ化、象徴の傾向が強まる。ここでの愛に対する懐疑は『臨終』(*All Over*, 1971) では死という冷厳な事実による愛の崩壊となる。そして更に『海辺の風景』(*Seascape*, 1975) では、原始生命体との相互理解によって蘇ったかに見えた愛は実は幻想に過ぎなかったことが分かり、オールビー劇の最初の主題「幻想の破壊」へと循環してゆく。

『花占い』(*Counting the Ways*, 1976) では愛の確認はゲームとなり、『ダビュークから来た婦人』(*The Lady from Dubuque*, 1980) では、夫婦の結びつきをも全て無に帰してしまう死の現実が立ち塞がる。

(八) 荒野で見る夢——サム・シェパード (Sam Shepard 1940～)

オールビーとは十二年の世代の差を持ち、第一作が世に出たのは僅か六年の差であったが、オールビーがオフ・ブロードウェイの出身であったのに対し、シェパードがオフ・オフ育ちであったことは興味深い。五十年代のビート世代と六十年代のサイケデリックの文化の狭間で書かれた『ロック・ガーデン』(*The Rock Garden*, 1964) は、現代の家庭の不毛を描く。カリフォルニアの田舎から父に背いてニューヨークに旅立ち、強烈な自意識をもって自己確立を果たそうとする青年シェパードは、やがて反体制の旗手として名声を得るようになる。

彼をオフ・オフ・ブロードウェイの寵児にしたのは、『シカゴ』(*Chicago*, 1965)、『赤十字』(*Red Cross*, 1966)、『メロドラマ』(*Melodrama Play*, 1967) など多くの初期の一幕劇で、幻想が幻想を生んでゆく視覚による実験は麻薬のトリップを思わせ、意識と無意識の間を自在に行き来する自動記録に似た彼の創作法は、黙示録的な破滅への共感とともに自発性、自在性

となってロックの世代の心をゆさぶった。

処女作で明らかにされた父と母を捨てるという意図は父と子の相剋のテーマとして定着し、その後『ホーリー・ゴーストリー』(*Holy Ghostly*, 1970)の象徴的父親殺しを経て後半の家族劇へと結晶してゆく。

『沼沢地の怪獣』(*Back Bog Beast Bait*, 1971)では迫ってくる老いを前に夢と絶望の間に苦しむ主人公を描く。名声が高まるにつれ保守化に悩むシェパードは、現実にはここで四年間のロンドン生活を決行するが、滞英中に書かれた『罪の歯』(*The Tooth of Crime*, 1972)は、あの父親殺しが自分自身のなかで行われること、つまり世代交代の認識とそれを克服する道の探究の物語であった。

『エンジェル・シティ』(*Angel City*, 1976)は、死と再生を賭けた心の深層のドラマであるが、これはむしろ初期の系列に属する。家庭劇の系列に戻って『飢えた階級の呪い』(*Curse of the Starving Class*, 1976)では、閉塞状況は父母兄妹全員のものである。僅かに子供たちの世代に希望が仄見えはしたが、事態は変わらない。家族の解体はアメリカの夢の崩壊であり、同時に人類の遺伝、文明の過度な進歩という呪いから来るのである。『埋められた子供』(*Buried Child*, 1978)では、母子相姦の罪の子を家長が殺して庭に埋めるが、一家の再生を果たすのはこの罪の認識と、女性原理を伴った若い力の帰郷による国譲りの儀式であった。

『ほんものの西部』(*True West*, 1980)の題名は逆説的である。知的な都会人である弟と盗みを業とする野人の兄は争いながら互いに相手になりたい願望を潜ませている。屈折した父との憎しみの体験と、いつとき現れながら兄弟の関係に何の機能も果たさない母の存在に、生命力に満ちたほんものの西部など無いという苦い認識を携えて、二人は砂漠の中で次の一步を踏み出そうとする。

『恋狂い』(*Fool for Love*, 1983)の舞台はモハヴィ砂漠に近い荒涼としたモーテルで、近親相姦の黒い罪の意識に塗り込められた異母兄妹の語る共通の父とそれぞれの母への思いと、それを荷なった二人の激しい情念と行動が描かれる。地獄の劫火が窓ガラスに映るなかを、ふたりは別々にそれぞれの新しい愛を捜して歩み出そうとする。『心の嘘』(*A Lie of the Mind*, 1986)では、自伝的事実を暗示しながら、前作で始まった女性原理の積極的認識がなされる。夫の暴力で頭に傷を受けた妻は、日々の逃避と欺瞞の下に実在する情緒を次のように確言する。「愛って何なのか、私にはわかるわ」

湾岸戦争の間に書かれた『ショック状態』(*States of Shock*, 1991)は、反戦劇でも郷愁劇でもない。それは暴力と愛の喪失のために亀裂をあらわにしたアメリカ、そして再び父と子の物語である。性の不毛と文化的に荒野と化したアメリカ社会で、充足した愛とモラルを追求するシェパードの旅は続くことだろう。彼は映画の分野ではシナリオ・ライター、監督・俳優として着々と業績を残しつつある。

(九) 明日への架橋 — デイヴィッド・マメット (David Mamet, 1947~)

「アメリカなどどこにある？そんなものは存在しない。存在したこともない。それは神話にすぎない。強欲の大きな夢だ。」と、マメット作『ウォーター・エンジン』(Water-Engine, 1977)の一人物と言う。七十年代、「宴の後」のミーイズムの世代に登場したマメットは、裏切りに失われた信頼、連携への憧れとその可能性の宣明のために書き始めた。『レイクボート』(Lakeboat, 1970)『カモをめぐる変奏』(Duck Variations, 1972)には、断片的な挿話の寄せ集めのなかから、文明批判が顔を覗かせる。

かつては個人のアイデンティティと国家的大事業の両方を支えていた精神的な自信は、資本主義の神話とともに行き場を失った。都会は荒涼とした砂漠へと変わってしまった。シェパードが荒野に魅せられ、アメリカの神秘世界に文化の夢を託したのに対し、マメットは資本主義の墮落を描く。倫理感の停止と心の無政府化を救おうとする。『シカゴの性倒錯』(Sexual Perversity in Chicago, 1972)の倒錯者、『アメリカン・バッファロー』(American Buffalo, 1975)の犯罪者、『グレンギャリー・グレン・ロス』(Glengarry Glen Ross, 1983)におけるセールスマン、『役者人生』(A Life in the Theater, 1977)の俳優、『スピード・ザ・プラウ』(Speed the Plow, 1988)の映画製作者らの狂おしい生の舞踏のどこかに、混沌から意味を構築しようとする欲求がある。目的と価値の墮落に対する痛烈な分析、正確で鋭敏な言語感覚、強い倫理性などのマメット劇の特質は、アメリカ演劇の生き残りに明るい希望を与えた。最近作の映画『スパニッシュ・プリズナー』(The Spanish Prisoner, 1998)は、金銭欲と愛情の葛藤に巻き込まれた男の心の深淵を描く興味深い脚本で、自ら監督としてメガホンをとった力作である。

(十) 群雄割拠 — 同世代の劇作家たち

終わりに、オールビーとマメットの間世代に生まれた劇作家たちを概観しておきたい。多様な価値観を併呑する新世紀のアメリカ劇壇に彼らがなす寄与は大きいと思われる。

1) メガン・テリー (Megan Terry, 1932~)

六十三年チェイキン (Joseph Chaikin) らとオープン・シアターを創立、実験的な作品から『ヴィエト・ロック』(Viet Rock, 1966)のような反戦劇を書き、さらに息の長いフェミニスト作家として活躍した。家族間の通い合いを強調する最近作『家族の会話』(Family-Talk, 1986)や『夕食時の一家団欒』(Dinner's in the Blender, 1987)まで、多作でヴァリエティに富んでいる。

2) エド・プリンズ (Ed Bullins, 1935~)

アフリカ系アメリカ人の特異性を認識し、アフリカ系ゆえの疎外感をもつ若者と彼をめぐる

否定的環境を憤りをもって描く。『紳士の訪問客』(*The Gentleman Caller*, 1970) や『処刑リスト』(*Death List*, 1970) は、黒人蜂起を促すプロパガンダに見えて白人社会や急進的暴力主義に疑問を投じている。

3) ジャン・クロード・ヴァン・イタリー (Jean-Claude Van Itallie, 1936~)

独特の歴史感覚により、非情な社会を陰喩的・象徴的に描く『アメリカ万歳』(*America Hurrah*, 1966) や不条理劇ふうの『蛇』(*The Serpent*, 1968) などで、オフ・オフ・ブロードウェイを代表するひとりである。

4) アーサー・コーピット (Arthur Kopit, 1937~)

不条理演劇とパロディの手法を取り入れた『ああ父さん、かわいそうな父さん、母さんが父さんを洋服ダンスの中にぶらさげてるんだもの、ぼくは悲しいよ』(*Oh Dad, Poor Dad, Mama's Hung You in the Closet, and I'm Feelin' So Sad*, 1960) から、表現主義的実験劇、ファルスを経て、『インディアン』(*Indians*, 1968) はヴェトナム戦争の惨劇を反映する。『翼』(*Wings*, 1978) は、脳障害を克服しようとする人間の勇気への讃歌である。

5) ランフォード・ウィルソン (Lanford Wilson, 1937~)

実験的な構成を試みながら、登場人物たちは暴力や奇癖に陥ることなく着実に魅力を増してゆく。作者の態度は優しく叙情的で、その底では社会の対立する関係を鋭く捉えた。『遺跡を残した人々』(*The Mound Builders*, 1975) では先史時代からあった思考の対立に、タリー一家三部作と言われる『七月五日』『タリーの阿呆宮』『タリー親子会社』(*Fifth of July*, 1978; *Talley's Folly*, 1979; *Talley & Son*, 1980) では喪失に無感覚になった現代人に、光をあてている。

6) マーク・メドフ (Mark Medoff, 1940~)

心理的なストレスと情熱的暴力を描く作品の特異性が、彼の現代劇での地位を確立した。自己疎外の人物たちの問題を今後も訴え続けるだろう。『賭事師』(*The Wager*, 1973) 『小さき神の子ら』(*Children of a Lesser God*, 1979) など、コミュニケーションを求めるひとびとの呻きを描いて秀作とされる。

7) デイヴィッド・レイブ (David Rabe, 1940~)

伝統的なりアリズムの手法で若者たちの不安と恐怖を描いたヴェトナム三部作『パブロ・ハメル的基础訓練』(*The Basic Training of Pavlo Hummel*, 1971) 『棒切れと骨』(*Sticks and Bones*, 1971) 『ストリーマーズ』(*Streamers*, 1976) をはじめ、社会が個人に強制する規範、文化に問いを発し、ダイナミックな社会批評を試みる。

8) オーガスト・ウィルソン (August Wilson, 1945~)

アフリカ系ブルース歌手が差別的なアメリカ社会で生きることの苦しみを描いた作品『レイニーかあちゃんの黒いボトム』(*Ma Rainey's Black Bottom*, 1984) は、暖かな共感とユーモアと透徹した知性で書く作者の能力を例証した。『垣』(*Fences*, 1985) はピューリッツァ賞

を受け、「作者は素晴らしい詩人である」と言われた。

9) マーシャ・ノーマン (Marsha Norman, 1947~)

彼女は普通の人々が異常な状況に直面して起こる悲劇を展開する。『母さん、おやすみ』 (*Night, Mother*, 1982) は、死を賭けた母娘の問題を掘り下げ、愛と人生の意味を鋭く問うて、観客の心を高揚感で満たした。サスペンスの才能と対話の処理の巧みさも、大型劇作家の登場を予感させる。

これらコンテンポラリーな劇作家たちの作品は追々に日本でも上演される機会が増えて来ようし、彼らが映画脚本にも活躍してきていることから、私達が近い未来にその全貌を知ることにも夢ではない。二十世紀後半のアメリカ演劇の隆盛を次の世紀への連続の相において捉え得ることは喜ばしいことである。

(かわの みちこ 英文学科)

1999年10月15日受理