

## アメリカ演劇：21世紀への胎動

小池 美佐子

20世紀のアメリカは、よくもわるくも世界のリーダーとしての役を果たしてきた。演劇の分野では、ユージーン・オニール以来、やっと世界のレベルに達する作品が書かれるようになったのだが、1世紀たらずの間に、いまや、ニューヨークは、ブロードウェイを頂点として、世界の演劇の中心地になっている。つまり、ヨーロッパなどで始まった新しい試みや優れた作品は、必ずといってよいほど、ニューヨークに集まってくる。国内的には、オフ、オフオフ、そしてアメリカ各地の地域演劇もまた、優れた作はブロードウェイで上演される。ブロードウェイはその意味では、世界の演劇のショーケースとなっている。まだリーダーとは言えないだろう。だが、世界の演劇の動向を、ブロードウェイの演劇のなかに追うことができる、とは言えるだろう。

21世紀を間近にしたこの数年、未来を手繰り寄せるような、胎動とも言える動きが、いくつか現れている。それは一言でいえば、多文化主義と、テクノロジーがもたらしたものである。

テクノロジーに関しては本稿ではごく簡単に触れる程度になるが、多文化主義のもたらしたものとして、以下、とくに女性演劇に例を取り、また、女性の演出家の仕事を紹介しながら、21世紀を間近にしたアメリカ演劇の状況を述べ、胎動とも呼ぶべきものを探りつつ、21世紀への展望を試みたい。

多文化主義は、きわめて政治的な様相が強く、なぜアメリカ演劇に結びつくのか、と問われるかもしれない。そこには、アメリカならではの〈なまぐささ〉がある、と言っておこう。アメリカ演劇は、ヨーロッパ諸国の演劇と比べてとき、テキストの自律性のうすい、それだけ時の社会と強く密接にかかわった作品が目立っているのである。

### 1 アメリカ演劇の特性——序にかえて

アメリカ演劇の特徴は、商業的な企てであること、生活の一部であること、そして、社会性が強いこと、の3点にある。この考えのもとに、以下、序にかえて、アメリカ演劇の一般的な特性を簡単に説明しておきたい。

ヨーロッパと比べてみるとはっきりするが、国がいきなり〈近代〉から始まったアメリカでは、教会や貴族のサロンの後ろ盾の歴史もなく、国や州からの予算も少なく、国立劇場とよべるものもない。その代わりに民間の会社や団体、基金、個人からの寄付があるとはいえ、演劇に限らず音楽、ダンス、オペラなど舞台芸術は、はじめから、マーケットの論理に従わざるをえなかった。利潤追求を目的とするのではない、いわゆる〈非営利〉の団体の公演ですらそうなのであり、だからこそ、アート・マネジメントが世界に先駆けて重視され発展してきたのである。

しかしながら、アメリカ演劇の〈商業性〉は、日本で〈商業演劇〉という言葉が意味するような、たとえば宝塚レビューのような、お金をたっぷりかけて作られた〈とにかくお客を喜ばす娯楽〉、というのとは違う。演劇は、産業であるからこそ、厳しくプロとしての高水準が問われ、高度の芸術性が問われる。そして、その水準を支える構造が、街全体、生活の隅々にわたってできている。

ニューヨークなど特に、街全体が劇場を支えている構図となっている。ブロードウェイの40丁目から50丁目あたりに劇場が密集しているのだが、それはすなわち、レストラン、ホテル、バー、みやげもの屋など、劇場に来る客を目当てのサービス産業が密集しているということでもある。ニューヨーク近郊からは、バスが観劇ツアーを組んで客を送り込んでくる。バスとホテルを別にすれば、同様のサービスは、オフでもオフオフでも容易にえられる。観劇の前に食事をするなり、終わってからちょっと立ち寄り話す場所にはこと欠かない。

批評家やジャーナリストの存在も大きい。注目される公演が近づくと、まず、ジャーナリストがその公演に関する背後の情報を記事にする。それは単に、劇団側の宣伝パンフレットの受け売りではない。署名入りで、独自に調査したりインタビューして書く〈読み物〉である。劇作家、俳優、演出家、デザイナー、など人間が記事の目玉であることもある。読み物だから、評価めいたことはいっさい書かない。評価をするのは劇評家の仕事、と厳然と一線が引かれている。

批評家は、公演が始まると評を書く。評がわるければ、一晩で取りやめになる公演もある。そのかわり、ロングラン体制をとっているから、好評の公演については、客の口コミも手伝って、マーケットの論理にしたがい、つまり採算のとれる限り、劇場をかえてでも続演する。評がよければツアーの客を集めやすいから、

ロングランはさらに続行する。これまでのところ、ブロードウェイでのロングラン最長記録は、1996年5月末の、年刊による『ベストプレイズ1995-1996』(*The Best Plays of 1995-1996*, eds. O. Guernsey/B. Mantle) 記載の資料では、ミュージカルの『コーラスライン』(*A Chorus Line*, 1975) の6,137回だった。しかし、イギリス製のミュージカル『キャッツ』(*Cats*, 1982) は5,697回ながらまだ続演中だったから、1997年6月19日に記録は書き換えられた、と翌朝のニューヨークタイムズ紙で報じられニュースとなった。同じ資料によれば、これまでのところ、公演(続演)数が1,500回以上のものが38作ある。ちなみに、1960年以来、オフオフ・ブロードウェイで続演中のミュージカル『ファンタスティックス』(*The Fantastics*) は、1万4,938回公演の記録を誇る。同じ資料からの数字だから、記録はさらに更新され続けているはずだ。

製作費の高騰から、無名の作家がいきなりブロードウェイでヒット作をとばすことはますます少なくなっている。しかし、そのかわりに、ワークショップ・プロダクションが盛んに試みられ、それが好評だとすると、オフオフからオフへのぼり、そして、あるいは、地域演劇からブロードウェイへと、移植公演されることは珍しくない。数々の賞を受け記録を打ち立てた90年代の話題作『アメリカの天使』(*Angels in America*, 1991-93) も、もとはといえば、サンフランシスコに始まり、ニューヨーク・シアター・ワークショップで名を上げ、ついにオフの名門であるパブリックシアターをパスして一挙にブロードウェイで上演されたのだった。

批評は日刊紙、週刊誌にはじまり、専属の批評家が署名入りで書く。当然読者は読み比べたり、自分の評と比べたりなどして目が肥えていく。最近ではテレビの短評の影響力も無視できない。パーティーで、見てきた話題の公演の評を比べあうのは、楽しくにぎやかな日常の行事である。アメリカでは、全く見知らぬ人同士が顔を合わせ、会話をする機会が圧倒的に多い。というより、そういう機会でもって社会がまわっている。だから、話題の公演、話題の本、などに常に通じていることが必要になる。さもないと、なにも話すことがなくなって、一人、ぼつんと立って時間つぶしに苦労したり、着席ディナーでは、右の人とも左の人とも話が合わず、黙々と座ったきり、下を向いて食べ続けなければならなくなる。特に演劇好き、というのでなくても、時の話題のひとつとして、演劇は、演劇に

は縁もゆかりもないビジネスマンも、関心を持ち、生活の一部として、取り込んでいるのである。お金があればあるなりに、なくても安い、あるいは安く見られる公演がたくさんあるから、要は、演劇の、社会における位置づけが日本とは違う、ということになるのか。

アメリカ演劇の特性の3点目の、社会性に関して言えば、演劇が知的芸術でありまたエンターテインメントであることには、イギリスはじめヨーロッパと変わりはない。だが、同時に、人と人とを結びつけるコミュニケーションの形の一つであること、つまり、社会的活動であること、この点が、イギリスとかヨーロッパの演劇と比べてみたときの、アメリカ演劇の著しい特徴のように思われる。具体的にどのような活動が行われているのかについては、さまざまな模索も含めて、あとで作品を取り上げながら論じることにした。いまはただ、アメリカ演劇が、なまのアメリカの現実と密接につながり、社会に揺さぶりをかける傾向を強く持ち、それゆえに、特有の〈なまぐささ〉をもっている、ということだけを述べておく。

## 2 多文化主義とアメリカ演劇

多文化主義(“multiculturalism”)についてはこのところ、各方面でさまざまなことが言われているが、どのような立場をとるにせよ、ひとつだけ、確かなことがある。それは、もう、否定できない原則であり事実として、この3、40年のアメリカを、根底から変えた(あるいは変えつつある)ということだ。たがいに差異を認めあい、認めることで自らを豊かにし、差異の中での共存を目指そうという、多文化主義の主張は、それまでの、ヨーロッパ系の白人男性中心の価値観を、“DWEM(“Dead White European Male”)"として、根本的な価値の転換を迫るものである。

月刊誌『アメリカ演劇』(*American Theatre*)はすでに1991年10月号で、「多文化主義を再考する」と題した特集を組み、劇作家、演出家、劇評家、劇団運営者などに、それぞれの立場から、アメリカ演劇の状況を語らせている。もともと演劇は、劇作家、演出家、俳優、デザイナーなど多種、多様な才能を集めてひとつの舞台を創り、劇場という公共の空間で、関係者でも何でもない他人に見せてはじめて成立する芸術である。創り手たちの多様性(“diversity”)は前提

条件であって、異質の才能のぶつかりあうさまを見せる、というのが原型である。差異（“difference”）の間で緊張が高くなければよい作品が生まれる可能性は薄い。差異の〈部分〉が才能を競い合い貢献するところから、一つのすぐれた〈全体〉が生み出されるのだから、多文化主義にはうってつけの芸術である。その演劇の現場で、多文化主義は、すでに「再考」の段階に入っている、ということは、ここでしっかり銘記しておく必要がある。

本題に入るまえに、1991年の「再考」にいたる背後の状況を簡単に3点から確認しておこう。第一に、60年代以来の社会運動との絡みがある。すべての市民が人種、エスニシティ、性別、宗教、などの差異にかかわらず憲法の保障する権利をあずかり持つ、という〈事実上の平等〉に向けて、法律を中心に変革が重ねられてきた、その延長に多文化主義があるのであり、最近つまり90年代に入ってから、性の志向も含み、差別をやめ、差異を尊重しよう、という社会運動であることが、第一に指摘されねばならない事実である。

第二としては、人口動態の大きな変化がある。ヨーロッパ系の白人男性のプロテスタントがいまや少数派となり、代わって、ヒスパニック系、黒人、アジア系が多数派になりつつある。だからこそ、多様性の尊重と共存が、多文化主義として、アメリカの原則である〈多様のなかの統一〉として、全社会的な課題となってくるのである。

第三に、60年代以来ヨーロッパから移入されアメリカナイズされて急成長してきたデコンストラクション、ポスト構造主義、ポストモダニズム、ポスト植民地主義などの思想・批評理論との関わりにも目を向けておきたい。とくに、差異、権力、支配、中心と周縁、主体、他者、サバルタン、境界線、侵入、などの言葉をめぐって、演劇の世界ばかりでなくアメリカ文学及び文学批評には、久々の活気と新たな展開とがもたらされている、という事実がある。人々は、すべての分野で、みずからの〈感性〉（“sensitivity”）を問われているのであり、〈再考〉（“rethinking”）を求められている。その結果、主張が多文化主義の原則にのっとっていれば世の中で〈可〉（“politically correct” 略してPC）とされ、〈不可〉であれば“politically incorrect”となじられるようになった。

現実問題としては、人口構成の大変化をふまえた社会運動であり、社会の構造と意識の根底での変革を迫る大問題であるからには、当然のこととして、あちこ

ちで衝突が起きる。また、ひろく人文・社会科学系の学問の〈再考〉を促すものということで、教育の現場では切迫した課題となっている。一例が、教科書の必読書リストとして何を入れるか入れないかをめぐる〈キャンオン〉論争だが、人事が絡んで熾烈な闘いを生んでいる。しかし、この多文化主義の理念そのものを否定するのはもはや不可能であり、だからこそ、PC論争が起き、感情的な極論が出て、互いに自分の主張をがなり立て相手をなじることに急な、程度の低い論議がジャーナリズムの注目を集めた時期もあった。しかし、差異、とか、感性、という言葉が定着するにつれ、PC論議はかげをひそめ、共存の理念をどう実現させるかが、いまは真剣に模索されている。それだけをとっていても、〈共存〉が、90年代のアメリカでいかにのっぴきならない切実な課題として受けとめられているかが理解されよう。

さて、本題に戻って、『アメリカ演劇』の多文化主義特集号では、寄せられた現場からの発言の中では、ワシントンDCのすぐれた地域演劇を長年にわたって支えてきたアリーナ劇団の元責任者、ゼルダ・ファイチャンドラー（Zelda Fichandler）の発言が、実績の裏打ちを持つ説得力ある総括になっている。彼女は言う——「文化の多様性というのは、演劇を認識（“perception”）の導き手とし、われわれの時代の最前線におくものなのです」と。演劇は、高尚なる、浮き世離れた芸術などではない。先にもアメリカ演劇の特性のところでみたように、生活の中にある、見て楽しい〈知的娯楽〉なのであり、〈教育し楽しませる〉という、演劇が本来的にもつ二重の機能を、「認識の導き手」という言葉で語っていると思われる。

ところで、〈長年の実績〉というのは時に曲者である。ヨーロッパ系白人の男性の批評家であり、エリート大学の教育者として、いわば二重の特権を長らく享受してきたR. ブルースティン（Robert Brustein）による、アフリカ系アメリカ人作家オーガスト・ウィルソン（彼については後ほど作品名をあげてかんたんに述べる）の作品に関しての「白人たちによって理解されない——批評されえないとすら言ってもよい——ものなど、確実に、何一つないのである」という発言は、人種をめぐるアメリカの歴史と現実への、控えめに言ってもアフリカ系アメリカ人の文化の伝統の置かれてきた位置への、〈感性〉と〈認識〉を欠くものであった、と言わざるをえない。そこには、G. スピヴァク（Gayatri Spivak）の言葉

を借りれば、「自分たちの持っている特権を、自らの損失として、学んだものを捨ててしまう (“un-learning our privilege as our loss”）」(The Post Colonial Critic, 1990) という発想は見られない。ブルースティンの発言は、歴史家の A. シュレジンジャー (Arthur Schlesinger, Jr.) の著作『アメリカの分裂』(The Disuniting of America, 1992) と同じに、彼らの言うところの「狂徒たち」や「エスニックの狂信主義者たち」など狂信的な人々を、敵に見立てて熱弁をふるうという愚を犯し、多文化主義の本質を取り違えてしまっている。〈リベラルを自認する誇り高い戦闘的なヨーロッパ系の白人男性〉というのが、さしあたり、図式的には、PC 論義上、一番危なっかしい位置にある、と言えるだろう。

それとは対照的に、おなじヨーロッパ系白人男性ではあるが、R. シェクナー (Richard Schechner) は、多文化主義は国内向けのものであり、〈るつぼ論〉を逆にしただけのもの、自分はそれとはちがう「インター・カルチュラリズム」でいく、と言う。国内のもろもろの「境界線」を「侵犯」したところに自分の位置を見極め、国際的な場での他者との共存を計ろうとする。

中国系の劇作家で 20 年の実績をもつ P. チョン (Ping Chong) はさらにすすんで、いかなる意味でも中心的な位置に身を置くことを拒み、自分を「アウトサイダー」と規定する。しかし「アジア系」というゲッターに閉じ込められる〈周縁性〉をも拒絶する。そうして「自分はアメリカのアーティストだ」と述べ、人種やエスニシティの〈境界線〉を超えている。マイノリティの背景をもつチョンは、多文化主義の時代の寵児としてもはやされても不思議はない。だが、「いまごろさわいでくれておかしいやね (“amusing”）」と冷静に受けとめているのは、彼のめざす多文化主義が、単なる多様性の並列的な共存を超えた、多様でユニークな、真の〈多様のなかの統一〉 (“e pluribus unum”) の芸術の創造にあるからなのである。これについてはあとでまたふれることにして、いまは同じ特集からもうひとつ、中国系の作家 D. H. フワン (David Henry Hwang) の発言を取り上げたい。

フワンはブロードウェイで大ヒットしたニー賞も受けたせりふ劇『エム・バタフライ』(M. Butterfly, 1988) の中で、サイード (Edward Said) の『オリエンタリズム』(Orientalism, 1978) を適用し、プッチーニのオペラ『マダム・バタフライ』(Madame Butterfly) を一部デコンストラクトして見せた。フワン

は特集号のなかでこう述べている——「論議の焦点は“why”ではなく“how”だ。有色人種の作家たちは生き延びるための必要から、アングロの権力構造を理解しなければならなかったが、この伝統的な支配体制が崩れつつあるとき、感性の重荷はより平等になられるべきなのだ。芸術は、その移行をはじめの絶好の場所である。人種がアングロ系にとっても苦痛にみちた問題となったときはじめて、われわれの間の本質的な共通性が見出されるようになるであろう。」

多文化主義は社会運動であり、人口動態であり、批評理論であるとしても、このフワンのいう「痛み」への「感性」を欠くと、現実認識も狂ってくる、その意味では多文化主義で問われているのは、まさに、先に見たファイチャンドラーの言う「認識 (“perception”）」のちがいをめぐって闘われた、1991年のアメリカを大きく揺さぶったアニタ・ヒル対クラレンス・トマス事件についての論文集 (*Race-ing Justice, En-gendering Power*, 1992) を編纂し、その序文で、「求められているのはパースペクティヴでありコンテキストであり分析なのだ。無視され軽視され知られずにきた歴史に焦点をあて、言語 (“language”) そのものを批評していくことが必要なのである」と述べている。

さて、認識の差とは、立場が変わると別のものが見えてくる、あるいは同じものがちがって見える、ということである。演劇の分野でこれがどう作用しているかの問題を、以下、実際に作品にあたって考察してみたい。

多文化主義が演劇にもたらしたのは、1) 女性の活躍、2) 黒人の進出、そして少し遅れて3) アジア系及びゲイなどほかのマイノリティの進出、の3点であろう。それぞれの分野で、すぐれた作品を一、二とりあげて考えてみたいところであるが、本稿では、1) にしぼって考察し、2) と3) については軽くふれるにとどめたい。主にとりあげるのは、女性演劇であり、マーシャ・ノーマン (*Marsha Norman*) の、結婚しこどもを生んで母となる、といういわば〈ふつうの女〉の人生の意味を、衝撃的に問い直した『おやすみ、母さん』 (*Night, Mother*, 1983) と、アンナ・D. スミス (*Anna Deavere Smith*) の『鏡のなかの火』 (*Fires in the Mirror: Crown Heights, Brooklyn and Other Identities*, 1992) を取り上げたい。そのあとで、演出家ジョアン・アカライティス (*JoAnne Akalaitis*) の仕事を紹介する。

2) の黒人に関しては、先に名前だけ挙げた劇作家オーガスト・ウィルソン (August Wilson) の作品『七つのギター』(Seven Guitars, 1996) と、サイモン・グローヴァーとジョージ・C. ウルフ (Simon Glover & George C. Wolfe) 作のタップを主としたミュージカル『ノイズ・ファンク』(Bring in de Noise, Bring in de Funk, 1996)、それと再演の例として、アメリカのミュージカルの古典、なかでもミシシッピ川を上下する旅芸人一家3代の話を中心に据えた『ショー・ボート』(Show Boat, 1994) の、黒人を大きく前面に押し出した演出、などをあげなければなるまい。3) のゲイおよびほかのマイノリティからは、トニー・クシュナー (Tony Kushner) の、いろいろな職業の4人のゲイの男たちを取り巻く人間関係を通して現代アメリカの状況をパノラマ的に描いた『アメリカの天使』(Angels in America, 1991-93) と、同じくゲイの、テレンス・マクナリー (Terrence McNally) の『愛! 勇気! 共感!』(Love! Valor! Compassion!, 1994) もさりながら、ジョナサン・ラーソン (Jonathan Larson) の、ピューリッツァ賞受賞作『レント』(Rent, 1996) についてだけは、21世紀への胎動をもっとも強く感じさせる作なので、おわりにあたり考察する。

### 3 女性演劇のもたらしたもの

昔から演劇では、女優、衣裳係、など女性の存在がなかったわけではない。19世紀アメリカで、女優から転じて劇作家となったアンナ・モワット (Anna Cora Mowatt) や、20世紀初頭には、スーザン・グラスペル (Susan Glaspell) やソフィー・トレドウェル (Sophie Treadwell) らの活躍があった。1934年『子供の時間』(The Children's Hour) で一躍ブロードウェイにデビューした劇作家リアン・ヘルマン (Lillian Hellman) の存在も大きい。

しかし、60年代から70年代にかけての女性運動 (Women's Movement) と連動して起こった女性演劇 (Women's Theatre) のもたらしたものの大きさは、計り知れないものがある。とくに80年代以降、ベス・ヘンリー (Beth Henley)、マーシャ・ノーマン、ウェンディー・ワッサスタイン (Wendy Wasserstein) など、続々と劇作家が誕生し、ピューリッツァ賞、ニューヨーク劇評家賞などを受賞するなどして注目を集めた。彼女らは、それまで男の視点から男を中心に書かれてきた人間関係に異論を出し、女の視点を打ち出したばかりでなく、いままで

書かれなかった母と娘、姉妹などの関係を取り上げ、それらにも声を与えたのである。

たとえば、1981年のベス・ヘンリー作『心の罪』(*Crimes of the Heart*)ピューリッツァ賞受賞に引き続いて、1983年にまたもや女性劇作家がピューリッツァ賞を受賞して話題を呼んだマーシャ・ノーマンのヒット作『おやすみ、母さん』は、さきほど述べたように、アメリカのどこにでもいそうな母と娘の二人芝居である。休憩なしの90分、二人はこれまでの人生、今の暮らし、それぞれの夫のこと、息子のこと、などを語り合う。舞台は台所と隣接したリビングルームのみ。セットは変わらない。ただし、舞台正面には、「今夜、これから自殺します」と開幕早々に宣言した娘のジェシーが、出たり入ったりするドアが不気味な雰囲気漂わせて見えている。彼女がそのドアの向こうに行き行ってドアを閉めれば、自殺するということだ、と、観客にはわかっているからである。つまり、一見どこにでもある何気ない会話の一つ一つには、これが最期かも、というスリルがこもっていて、凡庸なりアリズム劇とは本質的に異なる象徴性をもっている。言うなれば、このドアは、人間を生と死とに決定的に隔てる、何かはわからない条理あるいは不条理なものの象徴なのである。

離婚して母のところに戻ってきたジェシーはもう40を越している。前夫との間に生まれた息子は感化院行きか所在不明である。パートの仕事に出てみたこともあるが、ジェシーには、これ、といて彼女を生に引き留めるものが何もない。癲癇の発作持ちだが、薬で最近はずっかりコントロール出来るようになり自信もついた。そしていま、彼女は、〈自信を持って〉、自分で自分の生をコントロールする権利を行使しようとしている。劇は、ジェシーが、予告したとおりに自殺するピストルの音が聞こえ、ジェシーから言い含められたとおりに母が、ふるえながら、近所に住む息子に急を告げる電話をかけるところで終わる。

選んだのが、生でなく死であったというのは、皮肉と言うよりあまりにもむごい、悲しい事態である。〈選択としての生〉がジェシーにも可能となったわけなのだが、それが実は〈死〉であったのだから。しかし、これが、むごいとはいえ、1983年のアメリカの〈ふつうの〉女たちに許されていた状況なのであった。

『おやすみ、母さん』では、娘は唯一自信を持って自分に出来ること、として、自死を選択した。ところで、母と娘は、夫なし、息子あり、という意味では同格

の女たちである。それが、一方は死に、もう一方は生き続ける。その違いはなにか。大きく見ると、実は、劇中間われ疑問を投げかけられているのは、母の生き方である。これという考えもなく、働きもせず、無為の人生を送る伝統的な母の生き方である。つまり、娘は自死を選択することで、母の生き方に「否」を突きつけた、と言いかえてもよい。その問いは、もちろん、女性運動が、1960年代後半以来、意識向上運動（“consciousness raising”）など草の根の、日常の、地道な活動をとおして、あるいは華々しい法廷闘争や政治運動をとおして、積み重ねてきた行動にまっすぐにつながるものであることは言うまでもない。

次に紹介するスミスの『鏡のなかの火』（1992）は、スミスの自作自演の休憩なしの一幕劇である。ニューヨーク市ブルックリン区の住宅地クラウンハイツで、1991年8月に起きた黒人とユダヤ人との間の暴動をめぐり、彼女がその前後にインタビューした人々の言葉からコラージュしたものである。アメリカ史のひとつの証言としてのドキュメンタリということでは、エリック・ベントリ（Eric Bentley）が1972年に、赤狩りの時代に非米活動委員会に喚問されたハリウッドの映画関係者の証言をコラージュした『ハリウッドの反逆』（*Are You Now Or Have You Ever Been*）と共通である。しかしスミスのは一人芝居であり、そのことの意味合いを少し詳しく考えてみたい。

スミス自身はアフリカ系アメリカ人の女性であるが、黒人、ユダヤ人、メキシコ人、オーストラリア人など、性別、人種、エスニシティ、国籍、職業、年齢、社会的地位、などさまざまに26人を一人で演じわけた。そうすると観客は、3種類の現実に気づかされることになる。1）スミスによって演じられている、劇場の外のどこかで現実に暮らしている人々；2）スミスが舞台上で演じている、実名の登場人物たち；そして、これが画期的なのだが、3）舞台上で演じているスミスという俳優。1）と2）との相違は、演じられる人物の中には頻りにテレビに登場するアル・シャープトン牧師やレナード・ジェフリーズ教授はじめ有名人・時の人も含まれているし、観客の記憶に新しいまなましく身近な暴動事件でもある。だから、似ているとかいないとか、あるいはまた、観客がそれぞれにもっている人種、性別、エスニシティなどの、固定観念や類型化されたイメージとの対比で、容易に比較され意識されうるであろう。3）は、スミス一人で、ちょっとした小道具、つまり帽子とか、メガネ、ペン、上着くらいを取り替えるだけで、

しかもほんの短時間に舞台上で変身してみせる。

さまざまな組み合わせの差異をきわめてリアルに、インテンシヴに演じてみせるわけだから、スミスの演じる26人の〈登場人物〉を次々と見ていくうちに、性別、人種、エスニシティ、等々の差異が、その個性を失うことなく、しかし、ここが重要な点なのだが、〈個性の基盤をはく奪されて〉、抽象化されてしまう。それによって、観客にとっては、黒人、とか、ユダヤ人、とか、性別、階級、などなど、登場人物のそれぞれの差異に対する、自分の固有の感情の正当性までもを奪われてしまう。その結果、すべてが、差異であって差異ではなく、スミスという一人の女優の、身体と声によって再現される、という〈一律性〉を獲得する。つまり、人種に関する、ともするときわめてインティメトでエモーショナルな発言が、リアルでヴィヴィッドなままに、スミスの肉体という共通の〈広場〉を得て、拮抗ではなく同列に置かれうるものとして、観客に提示されることになる。

観客は、それらの次々と繰り出される発言を、じっくりと聞く機会を得るばかりではない。対話として成立しうる〈公共の場〉に立ち会う次第となる。つまり言ってみれば、スミスはこの作品を、時代を写す鏡であるドキュメントとして創ったばかりではない。言語と肉体でもって、スミス自身の肉体をコンテクストに仕立て、そうすることで、人種の差異の共存という、多文化主義の理念そのものを表象化することに成功した。劇場はこのとき、スミスによって、人種間の対話の可能性をはらむ空間にと変えられたのであった。

26のナラティブのなかに、個別の、あるいは通底するなにかの、意味(“significance”)を読み取るのは、観客である。スミスはこれという彼女自身のナラティブを提示はしない。いわゆる、作品のメッセージなるものが、登場人物とか語り手とか、誰かによって直接に、観客めがけて投げ付けられることはない。にもかかわらず、スミスは大胆にも、人種間に対話が可能であり、人はそれを等距離から、客観的に聞くことができる、という、まことにシンプルでしかし現実社会には見出しがたい主張を、この作品で実演して見せたのであった。

人種問題がポリティクスとまっすぐに結びつき、パーソナルでポリティカルな時限爆弾と化している今のアメリカで、このスミスが『鏡のなかの火』でしたことの意味合いの大きさは、どんなに力説しても足りないだろう。プレヴューのときスミスは、彼女の演じる登場人物である実在の人々を招待し、終演後、話し合

いの時間をもったという。これは、アメリカの人種間抗争の場でのきびしい拮抗の構図（“polarization”）とポリティクスとを考えると、現実社会ではほとんど不可能かつ危険な企てであって、演劇という虚構の形式を借りてはじめて成立し得たと言ってよい。何しろ、いがみ合い、殺しあっている黒人たちとユダヤ人たちとを、一堂に会させたのだから、まさに大胆不敵な企てであった。

どうしてそれが可能となったのか。それを考えるには、ここでスミスの歴史認識のありよう（“positionality”）について考えてみたい。公正とか、中立、客観的とはどういうことか、それはありうるのか、という問題でもある。そしてそれは、アメリカの多文化主義をどう考えるか、という問題にもつながってくる。スミスは『鏡のなかの火』の背後にあるものについてこう語っている——「人種というのはわたしの課題なんです。わたしは子どものころからずっとアウトサイダーで、人種統合主義者のグループにも、分離主義者のグループにも、どこにも属してなくて気はしなかったから、自分がどこにいるのか、そのことを現実的に考えられるような方法を、なんとか見つけなければならなかった。」そこで見つけたのが「ことば」（“language”）であった、というのが、スミスのポジショナリティの特徴の第1点である。彼女は『鏡のなかの火』を「ことばおよび、ことばの、性格との関係」（“language and its relationship to character”）の実験（“an experiment”）と呼んでいる。

第2点は、黒人として、「自分たちの経験」（“our experience”）を語るのだという意識と社会に対する責任感。

第3点は、人種問題に関して、スミスは、危険を犯しても、モノローグでなくダイアログを持つとうとする。そのためには「すき間となっている場所」（“in the gaps between the places”）とか、「これから発語されようとする過程」（“in the process of being articulated”）に目を向ける。ポスト構造主義的に言えば、「異なる境界へと侵入する」（“transgress”）、その境目で、何が起きるかを、スミスは“language”をもって、肉体で語り演じようとするのである。それは、先に見たように、きわめて“political”な行為であり、いわゆる日本人好みの「厳正中立」などというわけのわからぬものではありえない。彼女が意識の内部ではアウトサイダーであったとしても、みるからに黒人であり白人ではないのであってみれば、トニ・モリスンのいえば、「ものごとすべてが人種化されているア

メリカ」(“racialized America”)にあっては、けっして「中立」ということはありえないのである。さらに、この点で、黒人は、アジア系も同じだが、名前を変えるとか顔を整形するとかで別のエスニシティを選び取りうる、たとえば白人のユダヤ系との、決定的な違いを持つ。人種に関して抽象的でありうる領域が、黒人およびアジア系には許されていないという圧倒的な厳然たる事実を、無視することはできないのである。

スミスは、出版された『鏡のなかの火』への序文でこう述べている——「人をユニークな存在にするものには、身体のとじように、言語学的な細かい事実があります。自己同一性というのは、実は、人が完璧なる英語から離脱し、個人的な何ものかを創り出す、その際のユニークな方法のなかに存在しているんです。ブルックリン区のクラウンハイツは、わたしがこれまで目撃した限りでは、自己同一性がいかにして形成されるのかを、もっとも鮮やかに、目に見える形で見せてくれました。」同じ序文で、アメリカ的性格に関して、彼女はこう語る——「わたしの感じでは、アメリカ的性格というのは、どこか一つの場所あるいは別の場所、にあるのではなく、いろんな場所のすき間となっている場所に存在しているんです。そしてまた、我々が差異を持ちつつ一緒であろうとするその苦闘のなかにも存在しています。それは、十分に発語されたもののなかにではなく、これから発語されようとする過程のなかに生きているんです。」

スミスの言おうとしているのは、差異のなかに、これまで見落とされがちであった動作とかことばづかいとか声とかに、もう一度、新たな目を向け「再考」してみよう、ということではないだろうか。彼女が強調したいのは、差異そのものではなく、「差異を持ちつつ」共存する、という方向性ではなからうか。そのことは、彼女の友人であるアフリカ系アメリカ人作家、ツラニ・デイヴィスとの対談に明らかである——「わたし、みんながやってみるところを見たいな。塹壕に飛び込んで行くのよ。わたしたちは、交渉のテーブルにつく気でないくは。建設現場を歩く気でないければ。わたしたちみんな、ノミを持ち、現場用のヘルメットをかぶって行くの。ヘルメットなしに建設現場を歩くことは、誰にも出来ないことよ。誰にも。そういう風にわたしは考えてる。固い帽子もね。」

スミスの言うように、「固い帽子」を着けて「建設現場」へ入っていき、そこでこれまでなかったような作品を創っているアーティストたちにとって、デモク

ラシーをかかげる国の当然の帰結として、ようやく多文化主義の理念が方向として是認されるようになってきた、というのが現状であろう。そのようなアーティストが、それ以来、続々と出ているのであって、スミスの作品を見ていると、女性演劇は、女性のために始まったとはいうものの、もうすでに、女性であって女性を超えた、と言うべきであるように思われる。

これまで女性劇作家のもたらしたものの、到達した地点をみてきたが、ここで、数少ない女性演出家の仕事を一つだけとりあげたい。すぐれた女性演出家にも仕事の機会が与えられるようになったおかげで、アメリカ演劇は、アメリカのみならず世界の演劇を見直し「再考する」目を持つにいたったからである。

#### 4 女性演出家の登場

ジョアン・アカライティスは、オフブロードウェイを代表する非営利の劇団、ニューヨーク・シェイクスピア・フェスティバル (NYSF)・パブリックシアターの芸術監督として、劇団の創業者であるジョーゼフ・パップの指名を受けて



JoAnne Akalaitis, Artistic Director of the NEW YORK SHAKESPEARE FESTIVAL. PHOTO CREDIT: MARTHA SWOPE

1991年に後継者となった。アカライティス体制への移行の前後しばらくは、怪情報がまことしやかに横行して多難な出発であったが、パップ亡きあと一年余で、ひとまずの展望は安定した。パブリックシアターでは、演劇のほかに映画、文学はじめ以前はなかった催しが次々に開かれ、人で賑わい活気も出た。財政難と観客確保で非営利の劇団がどこも苦境にあるとき、そして演劇がエンターテインメントとして生き残りを真剣に問われている時代に、NYSFの活力の秘密はなにか。どんな体制が、どういう才能が、彼女の打ち出した方向とヴィジョンを裏で支えているのか。それを知りたくて、1992年12月のある日、ダウントウンのアスター・プレイスにある劇団の事務所を訪ねて彼女から話を聞いてみた。

アカライティスはジョーゼフ・パップ・パブリックシアターを本拠とする、NYSFの長であるとともに演出家であり、1992-93年のシーズンは、11月から1月初めまで上演の『ヴォイツェク』(Woyzeck, 1879年出版; 1913年初演)を、春には『あわれ、彼女は娼婦』('Tis Pity She's a Whore, 1627)を演出して好評であった。かたや早逝した19世紀ドイツの作家、ゲオルク・ビューヒナーの未完の劇、かたや17世紀初めのイギリスの劇作家、ジョン・フォードによるイタリア貴族の復讐劇、と、いずれも古典といわれる劇だが、時代を1930年代のドイツあるいはイタリアに移し、歌と踊りを織り込んで、大胆にヴィジュアル化した舞台づくりであった。両公演とも、一人の女が惨殺される、そのいきさつがヴィヴィッドに描き出されていた。

『ヴォイツェク』は前から気になっていた作、とアカライティスは語った。ビューヒナーの劇については、87年に『レオンスとレナ』(1850年出版; 1895年初演)をミネアポリスのガスリー劇団に招かれて演出しており、その際、同じビューヒナーによる散文、『レンズ』を白黒で映像化し、複数の俳優がナレーションして劇の随所に組み込んだ。『レンズ』からの映像は、今回の『ヴォイツェク』でも使われた。「ビューヒナーの書いたダントンもレオンもレンズもヴォイツェクもみな同一の人」と考え、アカライティスは、見方によってはかなり自由に上演台本を作っている、と思われた。出演者たちの好演が成功をもたらしたのはまちがいないとしても、テキストの厳密な読みが古典を現代に蘇らせる、演出家アカライティスの卓越した目と耳は、一方でドラマターグとデザイナーたちの才能によっても支えられているようであった。

アカライティスは入念にテキストを定めると、今度はそれを読み込むのに、6月から10月まで3ヶ月余をかけた、とドラマターグのビル・ココ（Bill Coco）は語った。作品および背後の事実を調べて演出家を助けるのはドラマターグの仕事のひとつだが、ココは、コロンビア大学演劇科で芸術修士号を、英文科で博士号を取得したのち同大学で教えた経験を持つ学者である。ただし彼は「学問上の訓練と知識を劇場内で生かすのがぼくの仕事なんです。学者と呼ばれてはナーバスになる」と笑って言った。ドイツ語とフランス語を解する彼は、11月のNYSFのベケット劇の公演でもドラマターグをつとめた。次の仕事はJ. チェイキン演出のモリエールの『ドン・ファン』とのことだった。アカライティスの仕事ぶりを尋ねると、「この公演のために集められたキャストなのに、リハーサルに入って一週間で、劇団らしいまとまりが自然とできてきました。ビュッヒナーの書いたとおりの劇を忠実に舞台化する、という演出家アカライティスの信条からのことであり、トガキにないタップダンスも、幕切れに窓ガラスをうつ雨も、デザイナーたちとの共同作業のなかで生み出されたものなんです。演劇の、総合芸術としてのトータリティを作り出せる人ですね」と語った。

『ヴォイツェク』の立ち回りを振り付けたのは、ファイト・ディレクターの肩書きを持つ中国系アメリカ人、デイヴィッド・リオン（David Leong）である。彼にも会って話を聞くと、すでに150作以上の振り付けのキャリアを持ち、ジュリアードの芸術学科でも教えた経験を持つ。アカライティスとは『あわれ』を含めて6作品で仕事をした。彼女がNYSFで90年春に演出した『ヘンリー四世』では、「第一部」の幕切れのたっぷり15分間、30人を超す戦闘シーンがあり、その振り付けが彼の里程標のひとつになった。今回、ヴォイツェクが、逃げるマリアを追ってナイフで滅多打ちに刺し殺す場面は、あまりにもリアルで惨たらしく、しかもダンスのように様式化されて、壮絶な残酷美を放っていた。フィリップ・グラスの乾いた叙情の音楽が途中から消され、せりふも消えて、強烈な白色光のもと、スローモーションで演じられる立ち回りは、リハーサルの中から試行錯誤で生み出されたという。リオンは学生時代は体操競技の選手で、子どもの頃からのチャンバラ好き。日本のサムライ映画をよく見たほか、歌舞伎の様式美にあこがれて大学院でも研究したとのこと。歌舞伎だけでなく文楽、能、狂言もつとめて見るようにしているという。暴力の場面は、同じ作品でも、演出家の意図に応

じて、俳優の体格や力量も考慮しつつデザインする。俳優が基本の技術をもっていない場合には、1分間の殺陣の稽古にすくなくとも10時間をかけるということだった。

アカライティスは、ゆるやかな組織を持つ演劇集団、マブ・マインズの、1960年代の創立以来のメンバーで、その民主的で階層化せず権威化せず、あくまでも平であり、時間をかけての話し合いを重視する体制から得た経験を、NYSFの長となった今、十二分に生かしているのであろうか。「劇場は外の世界に向かって開かれた公の場所でなければいけないし、観客もアーティストも、外の世界の多様性を代表するよう構成されているべきです」と語る彼女は、夏の名物、セントラルパークの無料シェイクスピア劇公演の行われる、野外のデラコルト劇場と、トラックの移動劇場を除いても、常設の劇場を5つ持つパブリックシアター内のスペースを、新人のアーティストとパーフォーマーたちにも積極的に開放した。92年のシーズンからは21人の劇作家、演出家、デザイナー、俳優らを芸術顧問に擁し、知恵を借り、企画を練っている段階、とのこと。演劇人だけでなく、内外の社会思想家と文芸批評家たちにも呼びかけつつ、週1回、ギリシャ悲劇の専門家を囲んで勉強会をもち、自由に討論する。いずれも「劇団と観客と芸術上のコミュニティの、変わり行くニーズに応える」、「多元的で、エンターテインしかつチャレンジする」演劇を目指して生まれた企画であるという。中産階級の枠格からも無秩序からも、性と人種の差別からも自由であろうとする創造の集団をめざして、アカライティスのもとに、演劇の可能性は更に拡大しつつあるように見受けられた。

アカライティス演出の『ヴォイツェク』は、男女の対立する構図の中で行われる暴力を舞台化して見せた。人種間の暴動とならんで、性の暴力が激しく陰惨に続発するアメリカではあるが、映画と違って舞台の観客は、これまでリアリズムに慣らされ、むき出しの力の激突となると、遠慮がちにしか振付けられてこなかった。殺しの所作も、また、男による、無抵抗の女を相手の暴力も、歌舞伎なら見せ場のひとつとなるところである。だが、アカライティスの演出は、リアリズムを基底とした様式化であり、新鮮で、衝撃的で、おもわず面を伏せる女客もみかけられた。貧困と無知の犠牲者であるヴォイツェクが、加害者となって愛するマリアに襲いかかり、逃げるのを追ってめった打ちに惨殺する場面である。その後

半は、先に述べたように、強烈な白光の中、せりふも音楽もなく、スローモーションで、まるでダンスのように演じられた。マリアは、首を切られて倒れる前にヴォイツェクと向き合い、差し伸べた右手でナイフをつかもうとする、そのナイフを、彼は力一杯に引き抜く。アカライティスの演出は異例であるばかりか、そのヴィジュアル化された暴力が、何のためにそこにあるのかを考え合わせるとき、演出家からのメッセージとして十二分の効果を発していた。アメリカの現実を、アカライティスは、よその国、よその時代にたくして観客のために暴いて見せていたのであった。こうして、このゲオルク・ビュッヒナー作の近代劇の古典は、ホットな政治劇にもひとしい扱いを受けているのだった。アメリカ演劇の持っている〈なまぐささ〉に相通じるものが、ここには確実に見受けられた。

アカライティスは劇作家・演出家・デザイナーとして、1960年代からアメリカ演劇の前衛に立ってきた。彼女の出発点は、そういうことでは、女性演劇にあったわけではない。しかし、女性演劇のうねりに幸運にも乗ったとは言えるだろう。

ジョン・フォード作の『あわれ』は1930年代のイタリアの話に変え、黒を基



Left to Right: JESSE BORREGO is Woyzeck, SHEILA TOUSEY is Marie in a scene from *Woyzeck* by Georg Buchner, Directed by JoAnne Akalaitis. Opens at The Joseph Papp Public/Newman Theater on Sunday, December 6. PHOTO CREDIT: MARTHA SWOPE

調とした暗い舞台に黄色がかったレタス・グリーンの照明で、男たちの激情を演出した。ソランゾがやっと妻にしたアナベラに暴力を振るうシーンでは、まったく無抵抗の彼女の髪の毛をつかんで引き回し、床に倒れたところを蹴り、引き立てて壁に打ち付ける。彼女がタブーを犯して兄の愛を受け入れすでに妊娠し、神への帰依を誓っている、と知る観客たちには、その〈不義〉なるものが、目の前で行われる激しい暴行に値する、と断じるのは難しい。『あわれ』という作品の根底にある価値の錯乱を、見事にヴィジュアル化した場面なのであった。

『ヴォイツェク』の舞台は暗いうえに、後方の空間は小さく区切られ、天井も低い。冒頭で、15人ほどの男女がいっせいに靴音高く床を踏みならし、一団となって、「苦痛のみがわれわれの報酬」と固い表情で歌い踊る。まもなく、石とセメントの壁に閉じ込められ、陽光さえ灰色に濁った屋内で、白い裸身の男たちが、湯けむりをたててシャワーを浴びるのが見える。その手前に置かれた椅子では、太った大尉がヴォイツェクに髭をあたらせている。剃刀を研ぐ音も、流れ出る湯気も、肉体の白さも、ヴィヴィッドで生々しく、貧しい都会暮らしの日常の



Left to Right: JESSE BORREGO is Woyzeck, ZACH GRENIER is The Captain in a scene from *Woyzeck* by Georg Buchner, Directed by JoAnne Akalaitis. Opens at The Joseph Papp Public/Newman Theater on Sunday, December 6. PHOTO CREDIT: MARTHA SWOPE

断片である。抽象的、観念的になることなく、人間が、軍隊なり都市なり科学なり、自らの作りだした抑圧の制度のもとで、ときに意図せず加害者となる、そのような人間の営みの構図が明示されているのだ。殺しの場面はそのクライマクスであり、ぼろ屑のように倒れて動かないマリアを、ただ見おろすばかりで手を貸さない群衆は、それぞれが、単なる被抑圧者でも傍観者でもなく、無知と狂暴な激情に駆られて動いたヴォイツェクの、同類なのだ、と語っている演出なのであった。

マリアは、多情で宝石に目のない娼婦、との通俗的な配役を避け、端正な顔立ちの、情熱を秘めたクールな感じの女優が起用されていた。人間の隠しもつ暴力を、より普遍的に現出させたかったからだろうか。その2年余まえのリチャード・フォアマン演出の『ヴォイツェク』では、丁寧に作られ、総じて達者に演じられていたにもかかわらず、マリアはステレオタイプの娼婦像で、しかもあっけなく殺されていた。全体に盛り上がりに欠けたのは、この、人間の狂暴性という、今日的な問いかけが、希薄だったからだろう。それと、アカライティスの演出では、さきほど述べたビュッヒナー作の短編『レンズ』から借用した白黒の映像が、劇場の内外の人間たちをとりまく自然界を暗示するかのようにより、開幕前と終わりとに、サイレントで数コマ映写され、屋内劇『ヴォイツェク』に、もう一つの視座を与えていた。それらの場面で岩山をよじ登り、草地を歩き、クロスアップで恐怖と不安に戦くレンズ役は、ヴォイツェクと同じ俳優、ジェッシー・ボレゴが演じていた。

性衝動や強姦は『オクラホマ!』(Oklahoma!, 1943)、『ウエストサイド物語』(West Side Story, 1957)、『ラマンチャの男』(Man of La Mancha, 1965) など、ブロードウェイ・ミュージカルが早くからダンス・ナンバーとして振付けている。劇では、テネシー・ウィリアムズの『欲望という名の電車』(A Streetcar Named Desire, 1947) に曖昧化された一場面がある。若手の黒人劇作家・演出家のジョージ・C・ウルフはその作品『カラード・ミュージアム』(The Colored Museum, 1986) のなかで、複数のナレーターが替わり合って事件の進行を報じる形式で、軽妙に饒舌に、黒人たちの受けた人種差別の暴虐の数々を語らせた。アカライティスの功績は、様式化とリアリズムの結合を試みつつ、暴力の支配下に置かれた一組の男女を通して、現代人の置かれている暴力的な状況を提示した点にある、と

言えよう。

アカライティスのように才能のある女性演出家が NYSF・パブリックシアターの芸術監督に起用された、というところにすでに、この3、40年の女性の活躍ぶりが、如実に示されていると言えるだろう。彼女もまた、女性であって〈女性〉を超えた、一人の〈演出家〉として起用され評価されている、と考えるべきである。誤解のないように繰り返しておくが、〈女性演劇〉は出るべくして出てきたものであり、ノーマンもスミスもアカライティスも、そして、名を挙げられなかったほかの多くの劇作家、演出家たちは、その感性も認識も視点も、〈女性〉であったからこそそのものであったのだが、90年代にはいると、もはや〈女性〉とカッコでくくられてもよい、才能ある女性たちが、自然体で活躍し始めている、ということなのである。

アカライティスに限って言えば、彼女は、せっかく継いだ芸術監督の座を、演劇界のポリティクスに巻き込まれて去ることになった。そのあとを継いだのが、先ほどから名前の挙がっているジョージ・C・ウルフであった。ウルフはアフリカ系黒人の演出家で、喋らせたなら相当な饒舌家でもある。ポリティクスにもたけている。重要なことは、スミスの『鏡のなかの火』に次ぐ力作の一人芝居で、1992年のロサンジェルス黒人暴動に題材をとった『トワイライト：ロサンジェルス1992』(*Twilight: Los Angeles, 1992*, 1994)をパブリックシアターからブロードウェイへと押し上げたのも、トニー・クッシュナーの『アメリカの天使』をブロードウェイ用に急速創り変えさせ、第一部、第二部あわせて上演時間が七時間近い大作にもかかわらずヒットさせたのも、すべて、ウルフの演出の賜物であった、ということであろう。さらに、アフリカ系ばかりでなく、若い無名のヒスパニック系、アジア系の劇作家やデザイナーを積極的に起用した。そのうえ、これまで演劇に縁の薄かった観客層を動員して、シアターに一層の活気を呼びこみ続けている、という事実である。

## 5 テクノロジーとアメリカ演劇の現在——まとめにかえて

1996年はブロードウェイの優秀な作品や才能に与えられるトニー賞50周年にあたった。その授賞式で注目を集めた受賞作は、アフリカ系であったり、ゲイであったり、エイズに題材をとった劇でありミュージカルであった。そのどれもが、

とくに舞台の転換や照明効果及び音響効果において、テクノロジーのもたらしたものの大きさを感じさせた。今や、ブロードウェイのミュージカルは、コンピュータの使用なしには公演が成立しない。

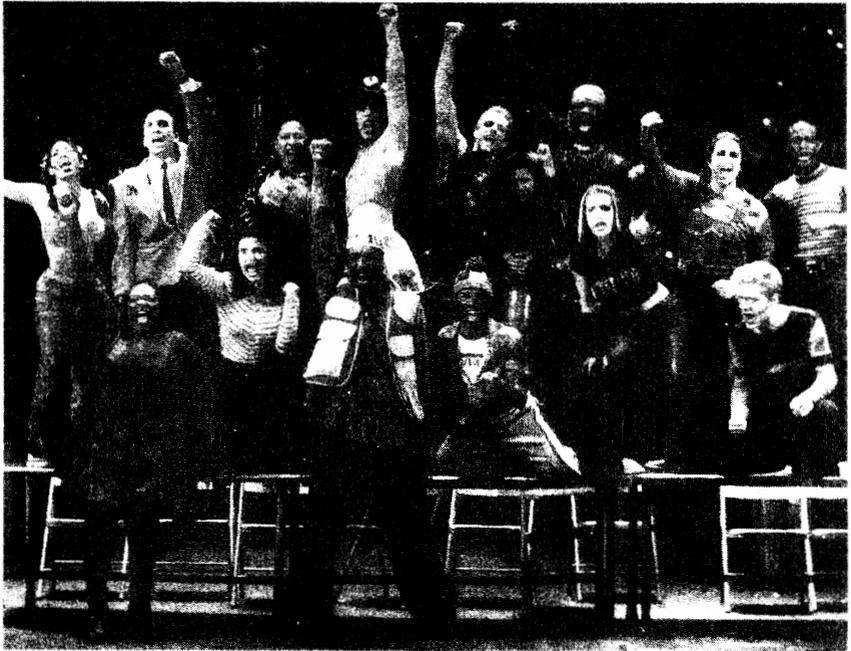
はじめは、イギリス製のミュージカル『ミス・サイゴン』(*Miss Saigon*, 1991)が舞台の上にヘリコプターを置き、実際に爆音とともに飛び立たせたとき以来、と断言してもよい。94年版の、草分けミュージカル『ショウボート』(1927)のブロードウェイの大舞台での再演は、絵巻物のようにゆったりと、アメリカの夢のファミリーを、随所に無言の黒人奴隷を配置しながら演じて見せた。そこにも、すばやい装置の転換、照明効果など、テクノロジーの恩恵なしには公演はあり得なかっただろう。同じ94年には、テクノロジーを駆使したミュージカル『美女と野獣』(*Beauty and the Beast*)を持って、ディズニー・プロダクションがブロードウェイに乗り込んできた。97-98年の今シーズンには、アニメ映画をミュージカルに仕立てた『ライオン・キング』(*Lion King*)が『美女と野獣』をしのぐ出来映え、との前評判で話題をさらっている。

それでは、テクノロジーがアメリカ演劇を制覇してしまったのか、と問うならば、答えは即座に「否」である。せりふ劇もミュージカルも、大なり小なり、よくも悪くも、テクノロジーとの関わりを無視しては成り立たない。とは言え、アメリカ演劇の〈主役〉は、あくまでも人間でありその創造性なのである。例を挙げればきりが無いが、たとえば、先に名を挙げた『ノイズ・ファンク』は、ウルフの演出で、アイデアは、若くて全く無名ながら天才的な振り付け師、サイモン・グローヴァーとウルフの二人のもの。全編を、アフリカのドラムのリズムにのせて、タップダンスで、アフリカ系アメリカ人の、アフリカから船でアメリカ大陸に運ばれるところから始まって、現在までの歴史をたどろうとするミュージカルである。アメリカ人が、全くアフリカ系の感性で、キャストもアフリカ系で、アフリカ系であることを珍奇な見せ物にするのではなく、その〈エキゾチシズム〉を売るのではなく、アフリカ系の感性に誇りを持って、しかも力まず淡々と、ときにユーモラスに、作品を創ったのは、ほとんど初めてのこと、と言ってもよい、画期的な、活力に満ちた作品である。

同様の感性で、先に名をあげたオーガスト・ウィルソンが、『レイニー・ママの黒い尻』(*Ma Rainey's Black Bottom*, 1984)にはじまって、『垣根』(*Fences*,

1985)、『ピアノの教え』(*The Piano Lesson*, 1990)、『汽車が2本走ってる』(*Two Trains Running*, 1992)、そして96年の『七つのギター』など、アフリカ系アメリカ人の生活を、1920年代から50年代末まで、ゆったりと、アフリカ系の〈感性〉と〈認識〉をもって、力強く時にユーモラスに、叙事詩風にたどりつつ、せりふ劇を書いている。その語り口は、アフリカ系黒人の以外の何物でもない。

96年のトニー賞受賞作で、ピューリッツァ賞受賞作でもある『レント』もまた、ニューヨークのイーストヴィレッジに住む一群の、アーティストを自称する若者たちのエネルギーではちきれそうなミュージカルである。「レント」には、家賃という意味のほか、〈引き裂かれて〉という意味が込められていると思われる。プッチーニのオペラ、『ラ・ボエーム』の現代版、というふれこみながら、ロマンスがないわけではないが、観客の胸を強く打つのは、犯罪、麻薬、エイズ、などに苦しめられながらも、必死で明るく、カッコよく、精いっぱい〈いま〉を生きようとしている一群の、若く名もなく金もない男女の姿である。ロックのミュージカルのブロードウェイ上演は、『ヘアー』(*Hair*, 1968)以来久しぶりの



“La Vie Boheme,” a scene from *Rent*. PHOTO CREDIT: JOAN MARCUS

ことになる。だが、パンチの効いた、時に切なくメロディーにも流される、若者たちの絶唱は、『ヘアー』よりもっと切実で圧倒的でありながらも、いかにも寂しげで、しかもエネルギーである。舞台向かって右半分あたりのところに置かれたジャンクで創ったような何とも説明しがたいオブジェが、折々に変わる照明のカラフルな光を受けて、それぞれの場面の雰囲気や絶妙の効果で表現していた。麻薬中毒患者であり、HIVにも感染している女主人公は死ななければならないが、すぐにまた息を吹き返す。そして、その死の意味を問いつつ、彼女を含めて残された若者たち、そして観客は、21世紀をどう生きていくのであろうか、と考えさせる、余韻に満ちた作なのであった。

こうして、観客たちの日常と、登場人物たちの日常と、劇場の外の現実という、三つが、重なり合い、つながって一つになる、そこにアメリカ演劇が、先に述べた〈なまぐささ〉を発揮する。そして、三つが一つになったときヒット作が生まれ、〈いま〉の地点から観客を〈明日〉へと誘い、変化への移行の時を表象しようとするのだ、とは言えまいか。

『レント』に登場する若者たちの身なりがたとえ汚らしげで、挙動は粗暴、そして反社会的のように見えたとしても、それは見かけだけのことである。その〈反社会的〉すらも見かけだけで、彼らは、考えやフィーリングを同じくするもの同士が集まって集団を作り、廃屋のような空間で時間を過ごしつっお互いの存在を確かめあい、自らの生を問うている以上、かれらもまた、きわめて〈社会的〉な存在であり、ありたいと願っていることを、疑うことは出来ない。

〈引き裂かれて〉いるのは、登場人物ばかりでなく、観客の心と日常のなかにもあるのである。だからこそそのヒット作なのである。あるいはもしかして、〈多様ななかの統一〉を標榜するアメリカが共有する状況として、想定されているのかもしれない。作者のラーソンは、公演の開始される日を待たずに、大動脈瘤ゆえに世を去った。

テクノロジーの威力は無視できないとしても、他方、オーガスト・ウィルソンのような、基本的には伝統的なリアリズムのせりふ劇を見ていると、たとえ公演の舞台の背後にテクノロジーの存在を感じさせられるとしても、訓練された俳優の口について発語されるせりふの力の大きさには、圧倒されるものがある。先に見た、マーシャ・ノーマンの女の二人芝居や、アンナ・スミスの一人芝居がプロ

ドウェイにまであがりうるところにも、せりふ劇の強さを感じさせられる。

こう見てくると、21世紀の演劇を展望するならば、せりふ劇に見られる人間同士の共存の模索と、いまひとつ、人間の、だれにも予測しがたい進歩を見せ続けるテクノロジーとの共存と、にかかっているように思われるが、どうであろうか。オフオフなどの、客席数が100に満たない小さな劇場で活動する演劇人たちには、いよいよ厳しい決断と、明快なヴィジョンとを迫られる時代が待っている、と言えるだろう。

---

本稿は、立教大学アメリカ研究所における1997年11月21日の講演原稿をもとに、一部、筑波大学における1995年5月21日の日本英文学会第67回全国大会シンポジウム「マルチカルチュラルイズム・PC・アメリカ文学」における発表原稿を大幅に加筆して付け加えた。