



## 男たちが幻視する家系

——サム・シェパードからデイビッド・ヘンリー・ホワンへ——

森 本 道 孝

**概要** 本稿では、現代アメリカ劇作家サム・シェパードの『埋められた子供』と、デイビッド・ヘンリー・ホワンの『家族礼拝』に登場する男たちが、ガラスなどの表面に自身の祖先の姿を幻視することの意味を、彼らがアイデンティティに不安を感じており、自身のルーツをたどろうとしている証だととらえ、考察する。また、これら二つの劇の共通性や、白人とアジア系という出自の違う二人の作家間の影響関係についても考える。

**キーワード** サム・シェパード、デイビッド・ヘンリー・ホワン、家系、幻視、アイデンティティ

**原稿受理日** 2011年1月17日

**Abstract** The purpose of this paper is to examine the male characters in Sam Shepard's *Buried Child* and David Henry Hwang's *Family Devotions*. Since they have some anxiety about their own identities, they are haunted by the illusions of their own ancestors which are shown on the surface of the glass. They try to trace their own roots in order to relieve their anxieties. We see a similarity between these two plays and examine whether Shepard, a great white hope, had an influence on Hwang, an Asian American.

**Key words** Sam Shepard, David Henry Hwang, genealogy, illusion, identity

## 1. はじめに

本稿では、現代アメリカ演劇を代表する作家サム・シェパードの代表作で、ピューリッツァー賞も受賞したほど評価の高い『埋められた子供』と、彼の影響を多大に受けたとされるアジア系アメリカ人演劇作家デイビッド・ヘンリー・ホワンの『家族礼拝』との比較を通して、男性登場人物たちがいかに自身の家系に囚われているのかを考察することを目的とする。

シェパード作品の男たちは、一様に自身のアイデンティティに不安を抱え、特にその血縁関係にある他の男たちと反目し、争いを繰り広げる。『餓えた階級の呪い』や『フル・フォア・ラブ』における父親と息子の対立の問題など、その例は挙げればきりがない。特に、彼の劇中には互いをまるで鏡像であるかのように意識しあう男たちが出てくる。その代表的なものは、『本物の西部』に登場する兄弟、リーとオースティンである。作品冒頭部分では、自墮落で泥棒稼業に身を落としている兄リーと、映画シナリオライターとして身を立っている成功者としての弟オースティンという構図である。しかし、突如リーがシナリオ書きに目覚め、本来オースティンのプロデュースをしていた人物とやり取りを始めるや否や、この構図は逆転していく。二人の姿は合わせ鏡のように互いを映しだしたまま、徐々に反転していくのであるが、結末部分で彼らの対立は決定的なものとなり、お互いに微妙に距離を取りながら向き合い、今にも互いを殺さんばかりの緊張状態で幕が下りる。このシーンでの二人の間にはまるで鏡が置いているかのような印象を与えられる。彼らは、このように互いに自己を照らし出すための存在をあてがわれているが故に破滅の道に進んでいるともいえる。シェパードの関心の中心はここにあり、これは男たちが自身のアイデンティティに不安を覚えているさまを描写するための手法となっている。

このような作風の影響を受けているのが、1988年にアジア系として初めてトニー賞を受賞した『M・バタフライ』で有名となった中国系アメリカ人劇作家のデイビッド・ヘンリー・ホワンである。彼は大学時代に演劇祭でシェパードと出会って演劇の指導を受けており、演劇作成においてその影響を受けているのは間違いない<sup>(1)</sup>。特に今回取りあげている『家族礼拝』は「家族」というテーマの共通性のみならず、作品冒頭の献辞にホワンがシェパードの名前を挙げていることからすると、彼ら二人の影響関係について考察することには意

(1) Berson, 92-93.

味があるだろう。ホワンの関心の中心もシェパードと同様に、男性性の喪失やアイデンティティの不安の問題であるが、アジア系作家であるという分だけ、その問題はより複雑化する。特に、アメリカに移住したアジア系男性たちのイメージがいかに矮小化されているのかということをもっと描き出す作家であると言ってよい<sup>(2)</sup>。例えば、同じくシェパードに捧げられた、新米の移民を意味するタイトルのついた『FOB』という作品が端的にあらわす通り、中国からの移民たちがアメリカにおいてどのような状況におかれるのか、あるいは移民たち同士の間でどのような差異が生まれるのか、などということに彼は問題意識を持っている。例えば、ウォンはこの作品の男性登場人物を取り巻く現象の例として提示されているものとして、「アメリカ生まれの同化した自己、白人的な判断の内面化とアジア人としてのアイデンティティの放棄、『アジア人的』劣位の特質を体現する人物への肉体的かつ・あるいは精神的暴力」を挙げている<sup>(3)</sup>。これほどに、ホワンの作品の中にはアジア系であり、かつアメリカ在住であるという二重性によって生じうるアジア系男性たちのアイデンティティの不安定さに関する記述があふれているのである。

このような男たちの在り方やアイデンティティに関してよく似た視点を持った二人の作家の数多い作品の中で、本稿で検証する二つの作品における登場人物たちにとっては、誰か他の具体的な人物の存在が自己を投射する鏡としての存在となるというわけではない。しかし、両作品に共通してみられる鏡を思わせるようなガラスなどの表面に祖先の姿を幻視する男たちの姿こそが、自身の存在意義やルーツに対する不安をあぶり出す効果を持っていると考えることができる。このことを、彼ら二人の類似点や相違点に着目しながら、以下で検証していくことにする。

## 2. 男たちが幻視する祖先

まずは、これら二つの劇作品において、男たちが自身の家系を幻視している場面について、比較をしながら具体的に考察を進めていくことにする。まずは、サム・シェパードの『埋められた子供』の第3幕、劇のクライマックスともいえる最終場面を取り上げる。恋人ジェリーとともに、久しぶりに祖父母や父のいる実家を訪れたヴィンスは、当初は、家族のだれからも認知されないという奇妙な状態におかれる。彼が会おうと願っていた実の父

(2) このあたりのアジア系男性のマスキュリニティの不安については、Eng (2001) による *M. Butterfly* についての分析に詳しい。

(3) Wong, 109.

親ティルデンさえもそうなのである。しかし、祖父ドッジの指示で酒を購入に出かけた彼が泥酔して帰宅してからは、突如この祖父によって認知され、家を相続させるという宣言さえされてしまう。実はヴィンス不在の間に、この家族が抱えていた過去の秘密が明かされており、家の中の状況は激変しているのである<sup>(4)</sup>。以下は、その直後の場面である。

ヴィンス。昨夜、一晩中車を走らせていた。……フロントガラスに俺自身の姿が見えていた。顔。両目。俺は自分の顔をしっかりと見た。何もかもすべてを。まるで、別の誰かの顔を見ているかのように。まるで、そいつの背後にいる人物たちの顔までも見るかのように。ミイラの顔のような。そいつは生きていると同時に死んでいるとわかるんだ。フロントガラスの中で、そいつはまるで時間の中に凍ってしまったかのようなのだが、呼吸はしている、そして呼吸ごとに、何かははっきりしてくる。……それから、そいつの顔が変わった。父親の顔になったんだ。骨格も、目も、鼻も、呼吸も同じ。そして、父親の顔は、祖父の顔に変わった。そんな風が続いていくんだ。変化し続ける。そうして、俺が見たこともない顔にまでたどり着くんだが、でもわかるんだ。その下にある骨格で分かるんだ。目でも、呼吸でも、口でも。……そうして、全部消えてしまった。(BC 130)<sup>(5)</sup>

この場面では、ヴィンスは家具を破壊しながら帰宅しており、かなりの酩酊状態にあることが明白である。ここで彼が語っている車のフロントガラスの中に自身の祖先の姿を見たという話は、このような酩酊状態が見せた幻覚であると言えるかもしれない。しかし、何より重要であるのは、彼が久しぶりに訪れたとはいえ、家族の誰にも認知されていないという特殊な状況下で、この幻視が起こっているということである。彼の心理としては、何とかして自身のルーツに関するよりどころを見つけなければならなかったのである。その際に見えてくるのが見たこともない人物にさかのぼるほどに次々と現れる先祖たちの姿であった。見えないはずの人物の姿までもが見えるというのは、それだけ血縁に関する彼の意識が高いということを示している。つまり、血縁関係にあると思っている人物たちから、そのつながりを認めてもらえないヴィンスがすぎるのもやはり自身の血縁でしかないのだ。しかも、ここでは女性たちに関する言及はなく、あくまで血縁のつながり、自身のルーツとして幻視されるのは男性たちの姿しかない。このような男性中心の描写は、シェ

(4) この点については次の章で詳しく検証する。

(5) 以降、『埋められた子供』(Buried Child)からの引用は、BCとページ数で表記する。

パードの家族演劇全体の特徴とも言える。

一方のデイビッド・ヘンリー・ホワンの作品『家族礼拝』では、中国からの移民である男性ディ＝ゴウが、ガラスではなく、甥のチェスターが持参したピカピカのバイオリンの背面に自身の顔を映し、そこに祖先を幻視させる。チェスターは家族と離れて暮らしたいという希望を話す、それを叔父のディ＝ゴウが説得している場面である。

ディ＝ゴウ、お前たちに見えるものよりもはるかに多くの顔がある。白人の宣教師たちが中国に到着するよりもはるかに昔の顔たちだ。（彼はチェスターのバイオリンを持ち、その背面を彼に見せ、鏡のように用いる。）ここを見るんだ。お前の顔を。顔をしっかりと見ろ。そうすると、自分の顔の形が、何世代も前の多くの顔と重なって見えるだろう。海を越えて、土地も変わって。お前は離れて暮らしたいと願う前に、家族と一つにならねばならんのだ。

チェスター、ああ、顔があるね。でも、ここではそんなことなんでもない。ここで意味があるのはシー＝ゴー＝ポーの顔だけだ。

ディ＝ゴウ、いや。お前の顔に刻まれた話だけを信じないといけない。(FD 126)<sup>(6)</sup>

すでにシェパードの作品における分析で見たのと同様に、ここでも過去のルーツを幻視するのは男性二人だけである。特に、ディ＝ゴウにとって、中国を離れた現状はかなり不安定なものであり、何とか自身の過去のルーツにすがりたいという気持ちが見て取れる。引用最後の「お前の顔に刻まれた話だけを信じないといけない」というセリフを彼はこの後も何度か繰り返し用いており、これこそが中国に根差す彼らのルーツの証であり、彼自身の拠り所であると言える。しかしながら、同じ男性であるにもかかわらず彼ら二人の見解は一致していない。若いチェスターの方が幻視するのは女性の姿であるというのである。ここでチェスターが言うシー＝ゴー＝ポーとは白人宣教師たちからキリスト教の伝道を引き継いだとされる大伯母であり、山本が分析する通り、このアメリカ在住の中国系の家族は女たちによって支配されているのだから、それさえあれば安泰だという意味が彼の発言の中には込められている<sup>(7)</sup>。ただし、チェスターが家族から離れて暮らしたいと思っていることを考えると、彼のこの発言は本心の裏返しであり、皮肉であると考えの方が自然である。かたや、ディ＝ゴウはアメリカに移住する以前の中国時代の家系を重んじるべきだ

(6) 以降、『家族礼拝』(Family Devotions)からの引用は、FDとページ数で表記する。

(7) 山本秀行, p.88.

と主張しており、旧世代の男性と女性の間の見解の相違が浮き彫りになる。女性の方は移住後の新世界（＝アメリカ）に比較的早く順応しており、男性はいまだに移住前の旧世界（＝中国）に囚われているという対照性がこの場面から見えてくるのである。

また、このような男女間の対照性は宗教の違いという形でも描写されていく。すでに述べた通り、シー＝ゴー＝ポーという女性は白人宣教師からキリスト教を伝えられ、それを家族の中に浸透させた。これをアマとポポというディ＝ゴウの姉二人が引き継ぎ、家族を支配しているといってもよい。中国からやってきたディ＝ゴウはこの二人によって改めてキリスト教への洗礼を勧められるが、彼はこの環境に耐えられない。ここでキリスト教洗礼が示すのは、中国からの移民にとってはアメリカ的価値観への順応、あるいは妥協というものであり、彼らがアイデンティティの所在をどこに求めるのかということにとって、非常に重要な意味を持つ。山本が引用しているインタビューによると、これは「再洗礼キリスト教徒」としてのバックグラウンドを持つホワンの家族に実際に起こった出来事に基づくエピソードで、ホワン自身はキリスト教信仰を途中で捨てているという<sup>(8)</sup>。このように自分の作品の中に自伝的要素を色濃く出すという特徴も、ホワンとシェパードの共通点の一つということができる<sup>(9)</sup>。シェパードもまた父親との関係に苦しみ、その葛藤ぶりが彼の作品に反映されているのは多くの批評家が指摘している。父親との関係でのシェパードの苦悩を最も端的に示すのは、代々受け継がれてきたサミュエルという名前をつけられた彼は、父親と同じ名を名乗ることが嫌だという理由でサムに改名したというエピソードである<sup>(10)</sup>。つまり、彼は何とかして父親という存在との差別化を図ろうとしたということになり、それほどに彼にとって血縁のつながり、特に同性である父親とのつながりによる影響は大きなものであったことが推測される。結局、この後も彼は自身の父親との関係を思わせる作品を書き続けているために、この影響からは逃れることができなかったのだともいえる。

さらに興味深いことには、先ほどのホワンからの引用のシーンのあとには、今度はチェスターがディ＝ゴウの顔をバイオリンに映させて、先ほどと同じことをやり返すのである。

チェスター、わかった。これを見て。(彼はバイオリンを反転させ、ディ＝ゴウに向

(8) 山本秀行, p.83.

(9) 例えば、2009年作の『イエロー・フェイス』には、自身と同じ名前の劇作家を登場させ、また自身でその役を演じるなど、自伝的要素を作品に取り入れている。

(10) Shewey, 13.

けて再びそれを鏡のように用いる。)見えるだろう。俺に見えるものがわかるだろう？ あなたの顔が変化し始めているの見えるんだ。それとともに、心も、意志も、顔と同じく変わってしまうよ。彼らと一緒にいたらあなたのこれまでの自己はどこかへ行ってしまって、その代わりに、新しく古い男、お祈りをするような男になってしまうよ。(FD 127)

この行動と発言も、先ほど確認したチェスターの本心を裏付けている。彼もやはり女性たちに支配されている家族の現状に危機感を持っていて、結局はディ＝ゴウと同じ男性側の考え方を持っていることが明らかになるわけである。引用から明らかであるように、このままでは家族全員がキリスト教に洗脳されてしまい、本来持っていたはずの中国人としてのアイデンティティが消滅してしまうことに不安を覚えているのである。

さらに注目すべきなのは、シェパード劇の人物が幻視するのは自身の過去のルーツのみであったのに対し、ここでのチェスターは未来に向かう視点を持ち込んでいることである。このままでは女たちの持ち込むキリスト教が代表するアメリカ的な物のせいで、ディ＝ゴウの顔が変わってしまうという。シェパード劇の人物が幻視する過去は、すでに自身のルーツとなっているためにアイデンティティの不安を和らげる効果を発揮するのに対し、チェスターがディ＝ゴウに見せるのは、今後の変化に関するものであり、彼らのアイデンティティについての不安はこれからも続きかねないことが暗示されている。これは、アメリカにおいて、アジア系の人々が白人に比べて難しい状況に置かれている現実と無関係ではない。

ここまで見てきたホワンの作品の中にある男たちの幻視場面の直後には、後で詳しく検証するような、ディ＝ゴウによる女たちの幻想打破のシーンが続く。つまり、秘密の暴露の後に幻視が起こるシェパードの場合とは順番が逆になるが、彼らの幻視シーンは秘密の暴露のための重要な布石の役割を果たしていると言えるのである。このように、シェパードとホワンの両作品に共通する男たちがガラスなどの表面に自分の祖先の姿を幻視する行動というのは、どちらも彼らの男性としてのアイデンティティの不安を端的に示す絶好のタイミングでなされているといってよく、作品全体の中で最も重要な場面となっているのである。

### 3. 秘密の暴露と希薄化する父親の存在

シェパードの『埋められた子供』には、この他にもいろいろな仕掛けがある。先ほど言及した幻視の場面に至るまでに、この劇の中ではいろいろな事件が起こっている。その中でもこの劇の根幹とも言うべきとりわけ衝撃的なエピソードは、ヴィンスの父親であるティルデンとその母ハリーの間に近親相姦の関係があり、その結果として誕生した子供をハリーの夫ドッジが殺害し、家の裏庭に埋めたという過去の犯罪である。これは第二幕ですでに、過去の何らかの問題のせいで精神を病んでいるという設定であるティルデンが、シェリーに向かって徐々に話していたことである<sup>11)</sup>。彼ははっきりと「僕には息子がいたんだが、僕たちは彼を埋めてしまった」と言っている (BC 92)。彼によると、ある日突然自分の赤ん坊がいなくなり、警察も来て探したが行方が分からずドッジだけがどこに埋められているのかを知っているというのである。この段階ではドッジはこの事実を必死に否定していたが、第三幕の以下の場面では、家族にとって他人であるシェリーに対してまでも自分で秘密を暴露することになる。

ドッジ。ハリーが子供を産んだ。男の子を。……それはこの家族の中で育とうとした。それは俺たちみたいになろうとした。それは俺たちの一員になろうとした。それは俺が父親であるふりをすることを望んだ。彼女が俺がそう信じることを望んでいたんだ。周りのみんなが知っているというのに。みんな。息子たちもだ。ティルデンも知っている。ティルデンが知っているはずなんだ。俺たち他の誰よりもよく。(BC 124)

この後には自分が子供を水に沈めて殺害したことも明かしているが、彼はこの子どものことを一貫して「それ (it)」と呼び、人間扱いしない。これは父親であるティルデンは、同じ赤ん坊のことを「彼 (him)」としているのと好対照をなしている。タブも分析する通り、この暴露のシーンでは、聞きたくないときりに話を遮ろうとするハリーの動揺ぶりと、ティルデンが誰よりも一番よく知っているという発言から、二人の間に関係があったことはもはや疑いようがない<sup>12)</sup>。ティルデンがこの赤ん坊をかわいがっていた様子につい

(11) 劇中で明かされることはないものの、この問題こそがハリーとの近親相姦であったとする批評も少なくない。

(12) Tavv, 57.



での描写もこれに続く。また、ドッジが赤ん坊の父親のふりをするを期待されたが、みんなが真実を知っていたというのは、ハリーとティルデンの間の関係がいかにも不自然なものであったのかということの証ともなっている。作品のタイトルとリンクするこのエピソードが、この家族を身動きできない状態にとどめていると考えることができる。こういった後ろ暗い過去を持つ一家であるからこそ、身内とはいえ突然登場したヴィンスらに対して、当初はその存在を認知しないなどの奇妙な態度をとったのだとすると、とりあえず彼らの行動のつじつまは合う。実際、この秘密の暴露シーンの直後にヴィンスが帰宅すると家族たちは一転して彼の存在を認め、しきりに友好的にふるまおうとする。祖父ドッジは家を継がせると言いだし、祖母のハリーはかつてのヴィンスは天使みたいないい子だったと言い始める。そして、このあとに先ほどの引用のヴィンスが過去を幻視するシーンが続くのである。要するに、秘密の隠べいという重荷が取れた途端に、彼らは態度を豹変させ、ヴィンスの存在を受け入れているのである。

ホワンの『家族礼拝』における家族は、すでに検証したように、女性たちによって支配されている。第二幕に入ると、男性ディ＝ゴウは、彼女たちの手によって意思に沿わないキリスト教洗礼をされそうになる。これが作品タイトルの『家族礼拝 (family devotions)』の意味するところなのである。本来なら、家族全員で一つの宗教を信じ、一体感を持つために執り行われるべき儀式であるにもかかわらず、皮肉なことにここでは家族をばらばらにするきっかけをつくることになってしまう。この家を支配する象徴的代表であるアマとポポという姉妹は、半ば魔女的なまでの盲信さを見せて、弟ディ＝ゴウの洗礼を実行しようと躍起になる。しかし、それに耐えきれなくなったディ＝ゴウは、突然チェスターに掴みかかり、彼に意味不明の言葉を話し始め、チェスターはそれを翻訳する形で発表し始める。

チェスター、八歳のディ＝ゴウは、シー＝ゴー＝ポーとともに初めての福音伝道の旅に出かける。ディ＝ゴウとシー＝ゴー＝ポーは、夏の暑さの中を旅し、福建省の小さな村にたどり着いた。シー＝ゴー＝ポーの隣で寝ていると、ある音が聞こえた。……顔をあげて、炎を見た。炎とシー＝ゴー＝ポーの姿を。裸だった。裸で叫んでいた。両足を大きく広げて叫んでいた。……血がどんどん出ていた。シー＝ゴー＝ポーの両手は血の中から赤ん坊を取りだした。シー＝ゴー＝ポーが血まみれの赤ん坊を叩くと、赤ん坊は泣き出した。(FD 145)

ここでチェスターの口を通してディ＝ゴウが語るのは、この家の女性たちが信仰のよりどころにしているキリスト教の伝道士となった女性シー＝ゴー＝ポーの真実である。アマやポポによれば、シー＝ゴー＝ポーはキリスト教布教のために旅に出たはずであったが、同行していた幼いディ＝ゴウの記憶によると、彼女はそこで望まれなかった子供を出産していたことになる。しかも、出産を望んでいなかったのが他ならぬアマとポポという女性二人であるということも、この後に正気を取り戻して、自身の口で話し始めたディ＝ゴウによって明かされる。

さらに興味深いのは、この話をディ＝ゴウは自分の口を通してではなく、同じ男性のチェスターに翻訳させるという形を取って発表させているということである。ディ＝ゴウが自身の口調に戻る場面では、「ディ＝ゴウの言葉はゆっくりと英語になり、初めはチェスターの翻訳に重なり、それからそれを凌駕し始める」と描写され、彼ら二人の声が重ねる様子が示される (FD 146)。この意味するところは何なのだろうか。同じ男性であるチェスターの口を通して語ることによって、単に自分の洗礼拒否のための言い訳としてだけではなく、中国系の男性側の意見を一般化して表現することに成功しているのである。これも一種の投影現象だと考えることができるであろう。というのも、ここでディ＝ゴウが語る意味不明の言葉については、ト書きに「礼拝中に意味不明の言葉を話す (speak in tongue)」と書かれているだけである (FD 145)。つまり、例えば中国語であるなどという言語に関する指定は全くなく、文字通り「意味不明」の言葉なのである。しかし、それにもかかわらず、チェスターはこれを「翻訳する (interpreting)」ことが可能なのだという (FD 145)。これは、この奇妙な投影方式で明かされる発言こそが、男性二人の間にある共通の認識を発露しているのだという解釈が可能であろう。つまり、たとえ同じ言語を用いなくても彼ら二人の間には暗黙のうちに互いに了解し合えるほどに、男性たちの中には共通の認識が出来上がっているということを表現するための有効な手法となっているのである。

そしてこの結果、男性たちは、虚構を信じて支配的にふるまう女たちに対して決定的な打撃を与えることに成功するのである。ディ＝ゴウによってシー＝ゴー＝ポーの過去にかかわる真実が明るみに出され、それを抛り所にしていた女性たちはこれを必死に否定をし、抵抗を試みるのだが、旅に出た時期や同行者に関する矛盾などを彼に指摘され、論理的に追い詰められていく。女性たちの側は彼の質問に対して、言い淀み、ほとんどまともに応答することができない。その中では、キリスト教布教こそが彼女の存在意義の根幹であったはずであるのに、実は洗礼さえも受けていないという指摘さえもなされ、女たちは

いよいよ行き場を失う。そして、この暴露が決定的な力を発揮するのは、シー＝ゴー＝ポーが埋葬されている場所についてのやり取りにおいてである。ディ＝ゴウによると、「彼女は人生の最後の瞬間に、キリスト教の土にはなく、中国の土に埋葬されることを望んだ。」のだという（FD 148）。ここで言うキリスト教の土とは、アメリカの土を象徴していることは明らかであり、アマとポボの思惑とは違って、シー＝ゴー＝ポーは中国に埋葬されていることがわかる。彼女は、アメリカではなく中国の「土に還る」ことを望んだのである。つまり、シー＝ゴー＝ポーは女性でありながら、もはやアマとポボ姉妹とは決別し、ディ＝ゴウをはじめとする男性側が帰属を主張している中国に思いを馳せていたことになる。アジア系アメリカ人という表現そのものが象徴するように、彼らのアイデンティティはその存在の瞬間から二つが併存していることになる。彼らにとって、自分たちが、何に、どこに、どちらに、属しているのかということは重要な問題意識となる。もちろん、両者がうまく「共存」することが理想であるのだが、往々にしてどちらに帰属するのが問題となる。特に、家族内部という狭い範囲において、各メンバーの見解に相違が生じてしまうと、根の深いトラブルにつながってしまう。作者ホワン自身がこれを体験していることにより、劇中の人物たちのせめぎ合いは迫力のあるものになっている。

結局、この一連の秘密の暴露に衝撃を受けたアマとポボ姉妹は、この直後に死んでしまう。つまり、自分たちがシー＝ゴー＝ポーという存在の中に見ていたキリスト教伝道に勤しむ理想的な姿は、ただのまやかしてしかなかったことが暴露され、彼女たちは抛り所を失い、もはや存在し続けることすらできなくなってしまう。しかも、すでに言及した通り、ディ＝ゴウによると、そもそもシー＝ゴー＝ポーの出産を望んでいなかったのが他ならぬこの二人であったというのであるから、彼女らがシー＝ゴー＝ポーを勝手に神格化し、家を支配するのに利用していたことになる。すなわち、彼女らは明かされた真実そのものにショックを受けたのではなく、自分たちが知りながら隠してきた秘密を暴露されたことによって、死ぬしかなくなってしまうのである。彼女たちは自分たちの意志で、中国とのつながりを断ち、シー＝ゴー＝ポーの存在を理由にキリスト教に改宗し、アメリカへの帰属を図ってきたのだが、その根幹が崩れたこの瞬間、もはやもともと中国側に再帰属をすることさえもかなわない。

また、このようにシー＝ゴー＝ポーが埋められた場所についての言及があることは、シェパードの『埋められた子供』において近親相姦の結果として望まれずに生まれ、ドッジによって殺害された子供が家の裏庭に埋められていたという事実を容易に想起させる。しかも、ホワンの作品の子供は埋められたという言及があるわけではないものの、どちら

の子供も出産を「望まれなかった」という点までもが共通しているのである。さらに言えば、両作品においては各家族が抱える「望まれずに産まれた子供」をめぐる秘密が核となっていて、それが暴露されることこそがプロットの展開における重要な役割を果たしているという共通点がある。

この二つの劇には、もう一つ重要だと思われる共通点がある。それは血縁関係にある男たちのかかわりにおいて、父親の存在感が希薄であることである。特に結末部分の彼らの行動パターンやその構図において、二つの劇における共通性が明らかである。まず、『埋められた子供』の結末部分では、死んだ祖父ドッジから家を相続したことに満足げに浸るヴィンスがソファに座っている背後で、ドッジによって殺害され、裏庭に埋められていた子供の父親のティルデンがその遺体の残骸を掘り起こし、胸に抱きかかえて家の中に登場し、近親相姦の相手であったハリーのいる二階へと階段を上っていく。この場面のヴィンスはそれまでドッジが占有していたソファを独占するが、これについてウェイドは「ヴィンスがこの位置にいることは、象徴的な意味で、そのミイラ化した遺体が家族の罪と墮落をすべて明かしてしまう埋められた子供の帰宅に取って代わられる」<sup>③</sup>と分析している。確かに遺体を抱えて登場するさまが衝撃的であるために、ヴィンスの相続のインパクトは弱まり、埋められた子供の方に注目が向くのは当然である。しかし、ここからさらに考察を深めると、このラストシーンでは文字通り地中に「埋められていた」子供の遺体と、家族の記憶から意図的に抹消され、いわば家族の歴史の中に埋没させられていたはずが、祖父ドッジの死の直前の急な相続宣言により掘り起こされたヴィンスという存在の二つが、舞台上に同時に並んでいる象徴的な場面なのである。さらには、ティルデンは埋められた子供の父親であると同時にヴィンスの父親でもあるはずなのである。これは劇の冒頭からヴィンス自身がティルデンのことを何度も父親だと呼んでいることから明らかである。ティルデンは過去の問題のせいで精神を病んでいるという設定であることもあり、ヴィンスを息子だと認めることはない。しかし、第二幕においてシェリーからヴィンスの父親であるのかと尋ねられた際には、「彼のことを知っている気がする。彼の何かを知っている気がする。彼の顔の中に顔が見える気がする。(BC 100)」と、まるですでに分析したヴィンスによる幻視の場面を思わせるような暗示的な発言をしているのである。顔の中に顔が見えるということは、この劇中世界においては、幻視の状況と同じく自身の血縁関係にあることの証となりうる。つまり、ティルデンはヴィンスの父親だと考えてよい。しかし、これ以外にその証拠となる言及は一切ない。また、すでに引用したように、ティルデンは

③ Wade, 102.

「自分には息子（a son）がいたが埋めてしまった」という発言をするが、単数形からわかるとおりここで言及される息子は一人であり、ヴィンスがこの計算に入る余地がない。それにもかかわらず、祖父ドッジによって孫として認知され、家を相続させるといわれているのであるから、祖父ドッジ、父ティルデン、孫ヴィンスという三世代の男たちの中で、ティルデンの発言だけがどうにもおさまりが悪い。この奇妙なエンディングのせいで、観客は再びヴィンスの存在に対して疑いを向けなければならない。ドッジから家を受け継ぐにふさわしい人物であったのかという問題に直面してしまうのであるが、劇はこのまま終わってしまい、あとは観客の想像力次第とされてしまうのである。

また、ドッジからすると、長男であるティルデンを飛び越えて孫ヴィンスに家を相続させるというのも、この構図においてはティルデンの存在の希薄さを示すことになっている。シェパードの他の家族劇においては、父親と息子の関係というのが軸となっているものが多いだけに、この祖父と孫を重視する劇は特異な印象を与える。これとよく似た現象が、『家族礼拝』においても起こる。祖父世代のディ＝ゴウと、孫世代のチェスターの間に、チェスターの父親であるロバートがいる<sup>14)</sup>。彼は男性であるのだが、アメリカで成功し、富を得ていることもあって中国に思いを馳せる男たちとは一線を画した行動をとる。彼は自分がアメリカに順応していることをディ＝ゴウに示すために、バーベキュー用に準備された中国を思わせる餃子を地面に投げつけてふみつぶし、またアメリカにおいて成功した自身の栄光を自慢することに没頭するなど、明らかに反中国の姿勢を表明する（FD 120）。また、すでに見た引用から明らかなように、幻視の場面に彼は一切登場しない。これに加えて、結末部分における彼の存在はかなり希薄なものにとどまっている。彼は息子であるチェスターにしきりに話しかけるのであるが、有益な返答はなされず沈黙が続く。そして、決定的なのは最後のト書きにある描写である。ラストシーンでチェスターは家の外にあるテニスコートへ出て、ある地点に立つ。ここが劇の冒頭でディ＝ゴウが立っていた位置であると指定されている。同じ位置に立たされていることが象徴している通り、この劇においてもやはり、ディ＝ゴウの思いを受け継いでいくのは、その息子世代のロバートを飛ばして、孫世代のチェスターとされるのである。そして、劇は「チェスターの顔の形が変化し始める」という言葉で劇が締めくくられている（FD 150）。この変化は、幻視の場面でチェスターが危機感を示していたようなキリスト教的アメリカに順応してしまう変化であるはずはない。シー＝ゴー＝ポーの幻想が消え、支配的であったアマとポポ姉妹が死

<sup>14)</sup> 厳密に言えば、チェスターはディ＝ゴウの姉ポポの孫であるが、ここでは世代の差を重視することとする。

去した後であるが、まだその名残のある家の内部ではなく、戸外のテニスコートにおいて彼の顔が変化していることに注目しなければならない。また、この場面での父親ロバートの存在は、息子に半ば無視されるほどに軽視される程度のものでしかない。しかも、彼は男性であるにもかかわらず、幻視には加わらず、女性たちの支配下にあった家から出ることさえできないままなのである。つまり、ディ=ゴウとチェスターのいる男性側、中国側の仲間に入ることはないのである。彼がアメリカに執着しているのは、自身の経済的な成功のせいであるため、中国への帰属を求めるディ=ゴウたちの側に付かなくても生きていくことはできるだろう。しかしながら、家族の中にあつたシー=ゴー=ポーを中心とする幻想なき後のこの家に取り残されてしまったという印象は拭えない。『埋められた子供』のティルデンは劇のプロットの展開のうえで重要な近親相姦という事件を起こしており、劇における役割としては重要なものを与えられているが、この結末部分でのロバートは積極性に欠け、もはやただそこに存在するだけの一登場人物の役割を超えることはない。つまり、これら二つの劇における父親という存在は、相当に希薄なものにとどまっているのである。

#### 4. シェパードからアジア系作家ホワンへ

ここまでは、二人の作家の共通点や、作品の類似性に注目して分析をしてきたが、彼らの間の影響関係を見ていくうえで、何よりも興味深いのはその出自の差異である。シェパードは、批評家の間でしばしば現代アメリカ劇作家の期待の白人 (white hope) であると評される通り、白人を代表する作家である。また、彼自身も、白人男性であることを意識した作品を多く発表している<sup>(15)</sup>。つまりは、白人男性であるということこそが、自他共に認める「サム・シェパード」という人物像なのであることは疑いない。また、登場人物について考えてみても、数多い彼の作品群を見渡しても、例えば、メキシコが舞台とされる『コンスエラのための眼』や、『見えざる手』のように宇宙人と思われる人物の登場する例外的な劇はあるものの、アメリカにおける白人以外の人種を思わせる人物が登場する作品はほぼ見当たらない。というよりも、そもそも彼の劇作品の登場人物紹介欄には、性別や年齢に関する大まかな記載はあるものの、人種に関する記述はほとんどない<sup>(16)</sup>。つま

(15) 彼の『コンスエラのための眼』という作品において、白人の登場人物の青い眼が危機に晒されることが示すアメリカにおける白人たちの危機感については、Morimoto (2008) に詳しい。

(16) ただし、初期作品などにおいては、例外的にホビ族などのネイティブアメリカンの部族に関する記述はある。しかし、これらはいわゆる人種のるつぼとしてのアメリカという今回の視点からは外れるものとする。

り、彼の作品の登場人物は暗黙のうちにほぼすべてが白人であることが前提になっているのである。これは、人種のるつぼといわれるほどにアジア系をはじめ多種多様な人々が混在するアメリカにおいて生活し、そこで演劇作品を発表している作家としてはかなり特異なことであろう。ただし、これは彼の視野の狭さを示すという訳ではない。むしろ、このような人種に関する記述を敢えて除いている節があるからである。彼は敢えて、白人たちの世界における問題点のみを劇の中心にして、家族の問題に焦点を絞っているのである。そうすることで、人種の差異などの問題が劇中に侵入し、視点が拡散してしまうことを防いでいるのだとも考えられる。

これに対し、ホワンは父親が上海生まれで、母親はフィリピン生まれという中国系アメリカ人であり、アジア系の作家であるという評価を背負っていく運命にある人物である。ブッチーニのオペラ『蝶々夫人』をもとに、男性であることに気がつかずに元京劇女形のスパイとの関係が続けたフランス人外交官にまつわる実話から作り上げた彼の代表作『M・バタフライ』を見ても明らかであるが、彼の劇中で常に問題になるのは、アジア系男性の矮小化されたイメージである。つまり、彼は演劇を書く上でアジア系アメリカ人であることを避けて通るわけにはいかないのである。この点と同じ男性作家であるシェパードと大きく異なる点であり、これが今回の両作品の違いとして如実に現れるのである。彼の場合は、シェパードと同じように家族について書こうとするだけで、そこにアジア系であることとアメリカ人であることとの間の葛藤という問題がどうしても生じてしまう。この証拠として、彼は自身の多くの演劇の中で、白人と中国系の差異を何とか埋めようという試みを行っている。例えば1992年初演の『フェイス・ヴァリュール』では、劇中で演じられるミュージカルの中国人の役を白人の役者が演じるが、白人を装った中国人がこれを妨害しようとし、さらには中国人役の白人役者をアジア系だと錯覚した白人至上主義者が彼を誘拐するという、人種と役柄の入り混じった複雑な設定を取ったために評価はされなかったが、ここに示されている彼の態度は彼のアジア系アメリカ人としての立ち位置を確認する上で重要である。つまり、これは白人とアジア系の中にはこのような錯覚が起こるほどに外見の近いものもいながら、その実態の差は歴然としているということに対する抗議なのである。すなわち、アジア系アメリカ人であるホワンの作品は、一家族の中のある男性のアイデンティティの不安について書こうとしても、その問題は結局のところ、人種の間におけるアイデンティティの葛藤というより拡散した問題に読みかえられざるを得ないのである。これは、同じテーマを扱いつつも作者の出自の異なる今回の二つの作品の比較を通すことによって、最も明確に見えてくる問題だと言うことができよう。



## 5. 終わりに

ここまで見てきたように、シェパードとホワンは、その出自の差異とともに人種に関するアプローチの全く違う二人であることは明らかになった。そうすればなぜ、ホワンは作品の献辞に名前を挙げるほどにシェパードに惹かれたのであろうか？ 単に劇作のワークショップで出会ったからというだけではないだろう。それは、人種や民族の差はあれども、男性性・マスキュリティの表象の仕方や考え方に共通するものを感じているからだと考えることができる。

シェパードの作品では、ヴィンスが家族から自身の存在を認知してもらえないという特殊な状況下において、見たこともない祖先の姿を見たと言張する。これは、それをよりどころにしないと自身の存在が喪失してしまうというアイデンティティに対する危機感が見せた幻覚であると言える。この幻視の発表の後、結局彼は祖父から認知され、家を相続しているので、彼自身のアイデンティティの危機は回避されてと言ってよい。ただし、すでに分析した通り、父親であるティルデンからはその存在を認知させることはなかったので、この点に関しては不安が残るのは確かである<sup>17)</sup>。しかし、ラストシーンでのヴィンスはもはや相続した家のことに夢中で、ティルデンやハリーのことは全く頭がない様子であり、自身のアイデンティティの危機に関する意識は完全に消えていると考えてよいだろう。

ホワンの作品では、バイオリンの表面に顔を映し、自身の祖先の顔を確認したディ=ゴウとチェスターという男性二人が、女性たちに強要される意思に沿わないキリスト教洗礼が象徴する中国人としてのアイデンティティの危機を回避するために、ディ=ゴウがチェスターに憑依するような形で自身の考えを投影することで一体となって中国系の男性としてのアイデンティティの回復と確保に成功していると考えられる。しかしながら、ロバートという人物が象徴的にあらず通りに、アジア系男性でありながらアメリカに取り込まれてしまうものもいるという問題が残されたままであるというのも事実である。

自分の祖先の姿を幻視する男たちというよく似たテーマを用いて演劇を作っているこれら二人の男性作家たちの分析を通して明らかになるのは、男たちが抱えるアイデンティティの不安に関する問題は普遍的であるということである。彼らは常に、自分たちが何者

(17) さらに、彼女シェリーは去ってしまった上に、埋められていた子供の暴露や、さまざまな問題を抱える家族の存在など、家長としての前途は多難であることは暗示されている。



であるのか、どこに帰属すべきなのかということに不安を感じ、それを意識しながら生きているということなのである。白人としてのアイデンティティにこだわりを見せ、あくまで家族の範囲内におけるアイデンティティの表象にこだわりを見せたシェパードの視点は、同じく家族を扱いつつもアジア系アメリカ人という出自を持つという事実そのものによってその対象範囲を人種の問題にまで拡大せざるを得ないホワンというフィルターを通すことによって、複雑化し、広がりを見せている。劇作においてシェパードの影響を受けたホワンの作品との比較を通すことで、シェパードが扱ったテーマの普遍性が改めて浮き彫りになるわけで、ここではホワンの演劇がシェパードに影響を与え返していると結論付けることができる。

### 参 考 文 献

- [1] Berson, Misha, ed. *Between Worlds: Contemporary Asian-American Plays*. New York: Theatre Communications Group, 1990.
- [2] Bigsby, C. W. E. *Modern American Drama, 1945-2000*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.
- [3] Eng, David L., *Racial Castration: Managing Masculinity in Asian America*. Durham and London: Duke UP, 2001.
- [4] Hwang, David Henry. *Family Devotions (1981) in Trying to Find Chinatown: The Selected Plays of David Henry Hwang*, Theatre Communications Group, Inc., New York, 2000.
- [5] ——. *M. Butterfly (1986)*. New York: A Plume Book, 1989.
- [6] ——. *Yellow Face (2009)*. New York: Theatre Communications Group, Inc., 2009.
- [7] Michitaka, Morimoto. "The Crisis of the Man with Blue Eyes in Sam Shepard's *Eyes for Consuela and The Late Henry Moss*", *Osaka Literary Review* Vol. 47, pp.119-137, 2008.
- [8] Rosen, Carol. *Sam Shepard: A 'Poetic Rodeo'*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- [9] Shewey, Don. *Sam Shepard*. 2nd ed. New York: Da Capo, 1997.
- [10] Shepard, Sam. *A Lie of the Mind and The War in Heaven*. New York: New American Library, 1987.
- [11] ——. *Buried Child (1978) in Seven Plays*, Bantam Books, New York, 1981.
- [12] ——. *The God of Hell*. New York: Vintage, 2005.
- [13] ——. *The Late Henry Moss, Eyes for Consuela, When the World Was Green*. New York: Random House, 2002.
- [14] ——. *Motel Chronicles*. San Francisco: City Lights Books, 1982.
- [15] ——. *Seven Plays*. 1981. New York: Bantam, 1984.
- [16] ——. *States of Shock, Far North, Silent Tongue*. New York: Vintage, 1993.
- [17] ——. *The Unseen Hand and Other Plays*. 1972. 4th ed. New York: Vintage, 1996.
- [18] Taav, Michael. *A Body Across the Map: The Father-Son Plays of Sam Shepard*.

- New York: Peter Lang, 2000.
- [19] Wade, Leslie A. *Sam Shepard and American Theatre*. London: Praeger, 1997.
- [20] Wong, Sau-ling Cynthia, *Reading Asian American Literature: From Necessity to Extravagance*. Princeton: Princeton UP, 1993.
- [21] 山本秀行 (2008) 『アジア系アメリカ演劇：マスキュリニティの演劇表象』世界思想社，京都。