

演劇のアメリカニズム

有 泉 学 宙

(1) 演劇文化としてのブロードウェイ

〈演劇のアメリカニズム〉という言葉ですが、ここではアメリカ特有の演劇状況といった程度の意味であります。各国にはその国が誇りとする〈国民演劇〉がありますが、アメリカの場合、それはミュージカルでしょう。ミュージカルはきわめてアメリカ的演劇なのです。一方、台詞劇(ストレートプレイ)の歴史を通観すると、アメリカ演劇の代表作が大抵〈家庭劇〉(ファミリープレイ)だということがわかります。〈演劇のアメリカニズム〉を裏打ちするもう一つの特徴がここにあります。また、今日のアメリカ演劇については、きわめてアメリカ的な社会問題との関わりにふれざるを得ません。ハムレットは「演劇は自然を写す鏡」と言いましたが、今日のアメリカ演劇もアメリカ社会をよく写しています。アメリカ演劇界では1980年代前半あたりからエイズ犠牲者が急増して、エイズを主題にした質のいい作品が数多く上演されているのです。これもきわめてアメリカ的現象です。ミュージカル、ファミリープレイ、そして今日的演劇のテーマとしてのエイズ。これらを材料にしてしばらくアメリカの演劇文化についてお話しさせていただきます。

ブロードウェイとは元々ニューヨーク、マンハッタン島を南北両端から斜めに貫いている道路の名前であり、その原形というべき道は、17世紀の初頭にオランダ人がアメリカインディアンと毛皮の交易をするためのものでした。つまり、200年以上も前のメインストリートが、いまもなおそのまま、コミュニティーの一番主要な通りとして存在しているわけです。しかしもちろん、ブロードウェイと言うと、戦後のアメリカ演劇を代表するミュージカルの本場〈ブロードウェイ〉のことであり、これはタイムズ・スクエアを含む南北十ブロックばかり、つまり長いブロードウェイのほんの一部の劇場街、34丁目から57丁目、6番街から8番街の間を指しています。

演劇プロデューサーで演劇評論家の大平和登氏のご指摘を参考にして、まず

ブロードウェイの現場をのぞいてみましょう。¹

①ブロードウェイの演劇人口ないし週平均の観客動員数は、20万人から25万人。年間1200万人位と言われています。演劇とは観客あつての芸術であり、このような膨大な演劇人口こそがブロードウェイのロングラン(長期公演)のもう一方の担い手なのです。因みに、私の単純計算からすると、東京の大手商業劇場が個々に週11回公演して、その都度いつも満席だとしても、動員数は週に約14万から15万人です。

②42丁目、57丁目という、ブロードウェイの入口に大きな地下鉄の駅があり、42丁目の大きなバス・ターミナルは地方から来る人にとってブロードウェイの玄関口で、どの劇場もこのバス・ターミナルから歩いて行ける場所に存在しています。また、ブロードウェイの地区には、ホテル90軒以上、ブロードウェイ劇場レストランと呼ばれるレストランは100軒以上。つまり、都市構造の機能からして、劇場と観客サービスが一体になっている。演劇と観客とのこのような一体感こそが、ブロードウェイの演劇文化を支えているのです。

③都市構造の機能性を物語るもう一つの例ですが、ブロードウェイの芝居の開演は、マチネーは2時、夜は8時に落ち着いていますが、これもあるとき、開演前に食事をする時間がないとの周辺のレストランから苦情がでて、そのような時間になりました。つまり、夜8時という時間は食事をすませ、無理せずに劇場に行ける時間です。しかも、芝居がはねると、一杯飲むための場所も食事を楽しむ場所もちゃんとあり、ダンスをする場所もある。バスや地下鉄は24時間営業だから帰りの足を心配する必要もない。演劇文化を中心にして、ここに豊かなナイトライフが発達しています。ナイトライフをとおして観客とコミュニティーとの一体感が育まれていく。これがブロードウェイの魅力なのであり、またひいてはアメリカという文化国家の魅力でもあるのです。

④ブロードウェイが演劇文化として成熟するとともに、ここは近代ビジネスの活発なフィールドになりました。そのビジネスの成功の鍵を握っているのがプロデューサー・システム。ブロードウェイの演劇はすべてプロデューサー・システムによって作られます。プロデューサーとしてとりわけ有名なのはシェーバード・オーガニゼーション。シェーバード三兄弟が作りあげたブロードウェイ最大の興行会社で、現在もブロードウェイに16軒、全米で23軒の劇場を所有しています。プロデューサーは<エンジェル>と呼ばれる大衆投資家(プロデューサーを信用するかぎり、だれでもなれ、儲かれば投資額に応じて配当金を得る)

からお金を集めて、プロダクションを作ります。プロデューサーは演出家を指名し、演出家が俳優を選定し、俳優はたいていの場合オーディションによって選ばれる。このように、一つの作品ができるまでには、さまざまな段階の競争原理が支配します。ブロードウェイはまさしく厳しい生存競争の世界です。

⑤現代、ブロードウェイでミュージカルを上演しようとする、約500万ドル—今のレートでは6億円—を越える製作費がかかるそうです。80年代では、普通の芝居で100万ドル、ミュージカルは500万ドル。金をかけないとお客さんが満足する舞台ができないわけで、その意味でも、ブロードウェイの舞台はみな一流の商品です。そのかわり、それが金になりそうもないと判断されると、それはたったの一日で下ろされてしまいます。

⑥ブロードウェイは、外国よりも製作コストが割高である半面、組合(ユニオン)の力が強く、労働条件はきびしく規制されています。映画・演劇人は組合に加入しないと仕事できません。職能別に組合があって、演劇俳優は“Actor’s Equity Association”に所属します。いずれにせよ、プロデューサーや劇場側も組合側の要求を入れなければ芝居が作れないことになっています。俳優サイドの主体性が堅持されているわけです。

⑦オフ・ブロードウェイ(以下、オフと略す)とは、ブロードウェイ地区の外部に所在する客席数300未満の劇場をいいます。本来は商業主義から解放された実験的演劇をやる劇場でしたが、インフレの進行とともに俳優組合の出演料やその他の諸経費が高騰して、いつの間にか小型ブロードウェイ並みの状態になってきました。このことが、オフ・オフ・ブロードウェイ(オフ・オフ)の台頭を促進させることになりました。俗にオフ・オフとは、オフよりもさらにブロードウェイから離れたところにある、前衛劇を建前とし、商業主義とは完全に一線を画した、小劇場とその演劇活動そのものを指しています。今日では、オフはオフ・オフや地方演劇の優秀作品を再上演して、それをブロードウェイに取り次ぐというような、仲介的役割が目立っています。ブロードウェイ予備軍とでもいったところでしょうか。

ブロードウェイが老化したと思われればオフの運動が始まり、オフが頼みにならないとなればオフ・オフの運動が発生する。しかも、その背後には地方演劇があり、大学演劇があり、膨大な演劇人口がひかえています。それらは互いに交流し、ブロードウェイにも少しずつ新鮮な血液が輸血されて、若返りの現象がたえることなく繰り返されているのです。アメリカ演劇の魅力はたえざる

革新の伝統にあると言っていいでしょう。²

ブロードウェイとは、都市構造的な機能性、観客とともにあるという旺盛なコミュニティ精神、質のいい完成品しかあつかわないという徹底した商業主義、そしてアメリカ全土におよぶ層の厚い演劇文化ネットワークの集積地。豊かなく演劇文化の拠点。だからこそ、ここではいい芝居を観ることができるのであり、いい芝居を観たあとの幸福感はかけがえのないものになるのだと思います。

(2) ミュージカルの発展

「ミュージカルはさまざまなものを取り入れた共和国」と言われます。つまり、ミュージカルはさまざまな人種と文化が集まって成り立っている共和国アメリカで生まれるべくして生まれたマルチカルチュラル(多文化主義的)な芸術です。アメリカ生まれのミュージカルの歴史を見ると、それが今日のような大衆的なミュージカルになるまでには、いろんな音楽形式、舞台芸能の手法が取り入れられてきたことがわかります。ヨーロッパからやって来たオペレッタがあります。アメリカで生まれたボードヴィルやバーレスクといった寄席演芸があります。そしてアメリカ南部の黒人奴隷たちの民族舞踏から発展し、白人が黒人のように顔を黒く塗って黒人のまねをして滑稽な寸劇をする minstrel・show があります。これらがいっしょになってミュージカルの原形であるミュージカル・バラエティー・show が生まれました。重要なことは、今日のポピュラー音楽もそうですが、大衆的ミュージカルは黒人と黒人音楽なしでは存在しえなかったということです。もちろん黒人ばかりではありません。20世紀の大衆ミュージカルの有名な作曲家と作詞家の圧倒的な部分はユダヤ人です。劇場主も、演出家も、映画産業の基礎を築いた人々もユダヤ人でした。また、ポピュラー音楽と大衆的ミュージカルに影響をあたえ、人々の間にダンス熱をもたらした「アレキサンダーズ・ラグタイム・バンド」の作曲家で、＜アメリカのシューベルト＞と言われたアーヴィング・バーリン。彼はロシア系移民でした。言ってみれば、ミュージカルの基礎は＜人種のるつぼ＞アメリカから生まれるべくして生まれたのでした。

本格的なアメリカンミュージカルの代表を挙げると、『ショウボート』(1927)から始まり、『オクラホマ』(43)、『南太平洋』(49)、『ウェスト・サイド物語』

(57)、『サウンド・オブ・ミュージック』(1959)、『屋根の上のヴァイオリン弾き』(64)、『ラ・マンチャの男』(65)、『コーラスライン』(75)などです。これらの中にはその内容がシリアス過ぎて商業的成功が危ぶまれたものもありましたが、シリアスで社会性が強いことこそアメリカンミュージカルの特色なのです。

①『ショーボート』(*Show Boat*)は、作詞オスカー・ハマスタイン2世、作曲ジェローム・カーン。ショー的要素の強かったアメリカのミュージカルが、大きな一步を踏み出した記念碑的名作です。ミュージカルに社会性あるドラマが与えられ、ミュージカルは一夜で消えてゆくような単なる娯楽作品ではなくなりました。多くの芸人たちを乗せてミシシッピー河を往来するショーボート。船長の娘と波止場のギャンブラーとの恋愛、州の人種差別法によって船上から追われた黒人主演女優の愛の挫折とその後の悲惨な人生、などが描かれます。映画化もすでに三度あり、最初にこの映画に出演した黒人歌手ポール・ロブソンの歌った「オルマン・リヴァー」(“Ol’ Man River”)は、大河ミシシッピーを情感込めて讃えつつ、黒人の苦しみを吐露しています。「何から何までアメリカ的な最初のオペレッタであり、アメリカ的情感をアメリカンのミュージカルの言葉で歌ったアメリカ的作品」と言われるように、³ これは現代のアメリカンミュージカルの原点です。

②『ウエスト・サイド物語』(*West Side Story*)。原作アーサー・ローレンツ、演出・振付けジェローム・カーン、作曲バーンスタイン、作詞スティーヴン・ソンドハイム。ソンドハイムのブロードウェイ、デビュー作です。ダンスが重要な働きをします。ダンスでドラマをこれほど面白く語ったミュージカルはいままでありませんでした。内容は周知のとおり、シェイクスピアの『ロメオとジュリエット』を下敷きにして、プエルトリコ人の不良グループ(シャーク団)と、いろんな国の移民からなる白人の不良グループ(ジェット団)の対立という、アメリカ的人種問題をからませたラブストーリーです。

③『サウンド・オブ・ミュージック』(*The Sound of Music*)。ミュージカルの第二の黄金時代を築いた名コンビ、ロジャースとハマスタイン2世の最後の作品。ミュージカルは夢を作るものです。ミュージカルによって暗い世相は救われました。ナチス・ドイツに追われ、オーストリアからスイスへと逃れるトラップ大佐一家の歴史的な悪夢のエピソードを、音楽の優しさで、ポジティブな未来の夢につなぎ、人々の暗いところに明るい糧を与えました。ミュージカルの社会性の特性がよく現れた名作です。

④『コーラス・ライン』(*A Chorus Line*)。演出・振付マイケル・ベネット。1975年の初演から15年間上演され、上演回数6,137回というブロードウェイ史上最高のロングランを続け、1990年終演。収益五千万ドル。これという特別のストーリーはありません。オーディションで芝居のためのプロダクションを構成していくプロデューサー・システムの舞台裏を見せるミュージカルです(「バックステージ」物)。劇作家ジェームズ・カークウッドとニコラス・ダンテが、マイクとテープレコーダーを手に、踊り子たちの楽屋やロフトを訪れ、ナマの声を収録し、それをノンフィクショナルな台本にまとめたものです。演出家の質問に答える形で、オーディションの最終選考に残された男8人、女9人の踊り子たち(その人種構成も様々、イタリア系、プエルトリコ系、黒人、中国人、ユダヤ人)が自分の生活や考えをつぎつぎに語り踊ります。例えば、息の詰まりそうな家庭から逃げ出してきた者、両親がけんかばかりしている家庭で育った者、自分がホモであると知って絶望した者、体の整形手術をして得をした女、女性的な容姿のためいつも女役ばかりやらされた者、ハリウッドで中堅女優まで行きながら踊り子になりたくてブロードウェイに戻ってきたキャシー等、多様な人生が紹介されます。ダンサーたちの話が作り話でなく事実であるがゆえに、これを観た当時のアメリカの観客だれもが、新鮮な戦慄を覚えたに違いありません。この作品が誕生した1975年と言えば、アメリカはベトナム戦争に負け、ウォーターゲート事件が起き、オイルショックで景気が悪いという、アメリカにとってはどん底の時代でした。アメリカ人にとっては、そうした荒廃の中から夢を抱いて立ち上がってゆく自分たちの姿が、ダンサーたちの姿と重なります。ダンサーたちの裸からの出発、ダンサーたちの素朴さ、誠実さ、真剣さ、立ち上がっていく人間のエネルギー。これらが多くのアメリカ人の心を捉えたのでした。その意味でこれはアメリカンドリーム再生のミュージカルです。

「ワン」という曲は、コーラスダンサーたちの合言葉であるとともに、ばらばらになったアメリカ人たちの気持ちを「ワン」にする、「一つ」にする、そのような力強さがあったと思われます。またオリジナルでキャシーを演じたドンナ・マケクニーと演出家・振付けのマイケル・ベネットは、この舞台の成功とともに結婚しました。しかし、舞台の成功のように二人の結婚はうまくゆかず、すぐ離婚。マケクニーはオリジナルの舞台から去り、ベネットはやがてエイズでなくなります。このようなアメリカの現実もこのミュージカルを一層有名にしました。

(3) アメリカの〈家庭劇〉

アメリカ演劇の代表作がほとんど〈家庭劇〉だというのは一体なぜでしょうか。トム・スカンランは、この問題をアメリカにおける家族変容の歴史と関連させています。彼によるとアメリカの歴史の出発は西欧の近代家族制度の台頭と符合し、しかもアメリカの家族の諸々の経験は西欧の社会的変容をピュアーに反映しています。アメリカの家族はいわば近代社会の変容のバロメーターだということでしょう。ここで彼の論理を詳述することはできませんが、次の指摘には注意する必要があると思います。

「明らかなことは、アメリカ人が家庭劇を書くということだけでなく、アメリカ人は家庭劇以外の劇をほとんど書かないということである。ヨーロッパでは、イプセンもストリンドベリもチェーホフも写実的な家族劇を書き、それらはみな重要なのだが、彼らは近代劇の可能性をそれだけで終わらせることはなかった。ヨーロッパには新形式の演劇もある。未来主義・未来派、お芝居派、詩的演劇、象徴主義演劇、叙事演劇など。アメリカにはそれに匹敵するような歴史がない。表現主義との戯れはあった一家族生活の情感を強く出そうとして一、またもっと最近には、不条理主義との戯れもある。前衛劇も活発である。しかし、成就されたものを基準にするかぎり、われわれアメリカ人の意にかなうのは写実的な家族劇である。第一、アメリカのピランデルロというような存在が考えられるだろうか」。⁴ つまり、アメリカ演劇はやはりリアリズムが本流で、例えば、エドワード・オールビーの一部の作品がヨーロッパ流の不条理主義と関わり合っているとしても、それすらリアリズムの手法を完全には脱却していません。

このアメリカの家族劇の特徴について、スカンランはこう言っています。

アメリカ家庭劇の世界は家族の失敗や崩壊ということに関心を示す。その迫力はまさにこのような関心の強さに由来しているのだ。⁵

すでに紹介したように、戦後のアメリカ演劇を代表する劇作家と言えば、テネシー・ウィリアムズとアーサー・ミラーです。この二人の代表作である『欲望という名の電車』(*A Streetcar Named Desire*, 1947)と『セールスマンの死』(*Death of a Salesman*, 1949)は、今も世界中で上演されており、すでに世界演劇の古典になりました。この二人はある意味で対照的です。ウィリアムズは

現代人の抑圧されたセックスと歪んだ人間の内面世界を叙情的なタッチで描き、ミラーは現代の社会によって歪められた人間の心理をとおして、歪んだ外の社会を浮き彫りにしました。共通点もあります。それは彼らの主人公たちが共に＜神話＞でしかないアメリカの過去をいつまでも引きずって生きているということです。ウィリアムズの『ガラスの動物園』(The Glass Menagerie, 1945)も同様です。その母親は＜南部神話＞にしがみつki、『セールスマン』の主人公は＜成功神話＞に呪縛されています。二人の劇作家はその状況を実に叙情的に描いて見せました。

『ガラスの動物園』はウィングフィールド家の息子トムの＜追憶の劇＞という形をとっています。中西部の都市セントルイスの貧しいアパート。家族を捨てて蒸発してしまった父親不在の家庭に親子3人が生活しています。古き良き時代のアメリカ南部の思い出にしがみついている母親アマダ、足が悪く病的なまでに内気な娘ローラ、そして、靴会社の単調な仕事と家庭経済の支えという重荷から逃げ出したいと思っているトム。母親は子供たちに夢を託し、彼らの成功と幸せを祈っています。ローラには何とか自立してもらうことを願いますが、ローラはその期待に応えられず、ガラスの動物をながめ、古びたレコードをかけて、孤独な毎日をおくっているだけです。トムはトムで、平凡な日常生活に不満をいだき、酒と映画見物と詩作に耽っています。

母親はトムにローラの結婚相手を探して来るよう口うるさくせがみ、トムが勤務先の友人ジムを夕食に招待します。ジムは偶然にもローラの高校時代の憧れの人でした。ローラはあらためてジムに好意を抱き、ジムもローラの美しさに引かれていきます。ジムの激励でローラの閉ざされた心が次第に開かれ、ローラに新しい人生が開かれていくかに見えました。しかし、そのような家族の夢をも知らず、ただ夕食に招待されたとばかり思っているジムは、すでに許嫁の女性がいることを告白してしまいます。母親の夢は破れ、ローラはまた元の孤独にもどってしまう。そしてトムは第二次世界大戦が起こらんとする激動の世界に飛び出していく。放浪の旅を続けるトムが残された母親と姉ローラに思いをはせながら、祈りにも似た独白のうちに幕がおります。＜南部神話＞から抜け出すことができず幻想を生きているのは母親だけではありません。ローラもトムも皆それぞれの幻想を生きているのです。劇のポエジーはここに由来しています。

次に、『セールスマン』の主人公は60才のウィリー・ローマンです。彼は＜

成功神話>の申し子で、金持ちになることが人生の目的になってしまいました。1920年代、アメリカが第一次世界大戦で戦勝ブームにわいていた時代、彼はニューヨークでセールスマンとして羽振りのいい人生をおくります。しかし、1929年の大不況以後、時代の流れに乗ることができず、ただずるずると落ちていきます。旅先で孤独と寂しさに耐えられず女と不倫しているところを息子に発見され、その息子からも背かれしまう。そればかりか、とうとう36年も勤めた会社からリストラされてしまう。「収入ゼロ」になった老セールスマンに残されたものは2万ドルの生命保険金だけです。

しかし、ウィリーは見果てぬ夢を捨てきれず、最後の夢に自分を賭けます。長男が自分の果たせなかった夢を実現してくれるかも知れないと思うのです。ウィリーは保険金をその息子に残して自殺します。ウィリーはアメリカが彼に教えた<アメリカンドリーム>=<成功神話>の犠牲者です。そのようなものは、戦後の新しい時代にはもう通用しないのに、彼はその神話に呪縛されて、それから脱出できなかつたのです。父親に教育された二人の息子たちもまた、その<神話>の犠牲者でした。父親の失敗により家庭は崩壊します。これもまたアメリカニズムの土壌から生まれるべくして生まれたアメリカ演劇の代表でありましょう。

『ピアノ・レッスン』(*The Piano Lesson*, 1990)は黒人家庭劇です。言ってみれば、<南部神話>も<成功神話>もいずれも白人の歴史、白人文化に根ざしています。アメリカ黒人たちはもうこのような白人的価値観を受け入れようとはしません。むしろ、白人社会に溶け込んで生きようとしてきた過去の歴史を否定して、黒人の視点から彼らはいまアメリカの歴史を見つめ直そうとしています。その結果として、彼らは自分たち黒人の歴史そのものを尊重し、白人とは別の文化を生きようとしています。オーガスト・ウィルソンはそのような立場にいるオピニオンリーダーの一人です。彼のこれまでのほとんどすべての作品はブロードウェイで上演され、しかも数々の受賞に輝いています。

黒人家庭劇一般に特徴的なことは、家族の問題が人種差別という深刻な社会問題と密接に関係していることです。この作品の場合、舞台はアメリカ1930年代のピッツバーグで、そこでの姉と弟の葛藤を描いています。この黒人家族には一見すると不似合な一台の縦型ピアノがあります。弟はそのピアノを売って土地を購入しようとしています。しかも、祖先が奴隷として酷使されていた南部に。しかし、姉にとって、このピアノは命にも等しい大切なもの。これは、

ある白人の奴隷所有者が彼らの祖先を別の白人に売り飛ばしたとき、その買い主の白人が金の代わりに売り手に手渡したというピアノです。そればかりでなく、このピアノには祖先のひとりの手によって見事な家族の肖像が彫り込んでいるのです。言ってみれば、このピアノには南部における黒人差別の歴史が刻み込まれているのです。過去を大事にして生きる姉と、過去にこだわらず今をたくましく生きようとする弟との間で骨肉の争いが展開され、最後には姉に軍配があがります。

白人作家の家庭劇においては、父権の喪失が家庭崩壊の引き金になりますが、この黒人家庭劇にあっては父権はむしろ神聖なものとして家庭の崩壊を阻止する機能を果たしています。さらにまた、これまで黒人演劇と言えば、人種対立を背景にして、黒人が白人にプロテストを突き付けるというタイプの劇が一般でしたが、この劇には白人は登場しません。貧しい黒人たちは白人の残酷さを呪いますが、黒人として自尊心を持って生きています。ウィルソンの劇は、黒人劇作家の実力を如実に示しているだけでなく、アメリカにおける黒人社会の地位の向上そのものをよく反映しています。

(4) ゲイ演劇とエイズ

ゲイ演劇がアメリカで初めて広範な関心を集めたのは、1968年ブロードウェイ初演のマート・クロリーの『真夜中のパーティー』(Mart Crowley, *The Boys in the Band*, 1968)でした。これ以前にゲイが舞台に登場しなかったわけではありませんが、そもそもニューヨークにおいては、舞台上での同性愛描写が1965年まで法律で禁止されていました。1960年代に始まった性革命、1969年にニューヨークのクリストファー・ストリートにあるゲイ・バー、〈ストーンウォール〉で起こった、ゲイと警官たちとの衝突に端を発するホモ解放運動の盛り上がりも手伝って、1970年代になると、ゲイ演劇という新しい枠組も生まれました。

『真夜中のパーティー』は、ハロルドの32才の誕生パーティーに集まったゲイたちの生態を描いています。彼らはまだ自分たちがホモであることに多少の後ろめたさを抱きつつ、世間に〈カミング・アウト〉できない日陰者です。彼らは互いに相手をいたわりながら、なぜ自分たちが同性愛者になったのかを告白し合い、アイデンティティを求めて苦悩します。

『トーチソング・トリロジー』(Harvey Fierstein, *Torch Song Trilogy*,

1978)になると、ゲイたちは前の時代と違って、確固とした自己意識をもち、その上で異性愛者(ヘテロ)同様の家族関係を築こうとしています。ここではゲイもヘテロも同じ価値観の持ち主であることが強調されています。

初めにも言いましたが、アメリカ演劇界では1980年代前半からエイズ犠牲者が急増しています。ゲイ演劇は新たな段階を迎えています。演劇関係者向け援護団体アクターズ・ファンドによると、現在、ブロードウェイを中心に全米で約450人のエイズ患者、感染者が同ファンドに登録され、生活、医療費の援助やソーシャルワーカー派遣などのケアを受けています。音楽、映画、テレビ界を含めエイズでなくなった著名芸能人は、1995年だけで120人、ブロードウェイ関係は22人(『コーラスライン』を演出・振付したマイケル・ベネットは1987年、47才で死亡)。⁶ そんなわけで、エイズを主題にした芝居も数多く上演されています。そのいくつかを紹介します。

『アズ・イズ』(William M. Hoffman, *As Is*, 1985)においては、エイズを発病したゲイとその元の恋人のゲイとの関わりを中心にすえて、絶望的な状況の中で、お互いに触れ合い支え合って生きているゲイたちの姿が描かれます。エイズは死の象徴となり、舞台の雰囲気は苦渋に満ちみちておりますが、彼らにとって、お互い同士の「愛」や「いたわり」ほど大切なものはありません。

『ノーマル・ハート』(Larry Kramer, *The Normal Heart*, 1985)は作者の半自伝的な作品です。エイズの蔓延を未然に防ごうと奮闘する主人公を通して、現実に目を開こうとしない政治家、マスコミ、一般社会はもとより、ゲイもコミュニティに対しても痛烈な批判が浴びせられます。演劇を武器として、エイズを正しく理解しない、また理解しようとしないうる社会に対して鋭く切り込みました。たんなるプロパガンダに終わらないで、演劇が社会を動かすメディアになりうることを証明した作品です。

『アメリカン・エンジェル—国家的テーマに関するゲイ・ファンタジア—』(Tony Kushner, *Angels in America—A Gay Fantasia on National Themes*)は、エイズで死にゆく現代人を描いた二部からなる大作。1993年、94年二年連続してトニー賞を受賞した背景には、エイズ患者が急増しているという無視しえないブロードウェイの現実があると思われれます。男性登場人物は全部ゲイ—エイズで死にひんしている愛人を持つホモのカップル、妻がいながら同性愛の誘惑に耐え切れない裁判所の書記夫妻、もうひとり、この書記を利用して自分の地位を確保しようとするアメリカ法曹界のボスで弁護士。このボ

スもエイズにかかり、余命いくばくもありません。この三つの関係が、同時に、舞台上のちがう二組の関係と入りまじったり、幻想の中の人物と交流したりして、時間と空間を越えて展開されます。

アメリカ現代の若者たちの不安や苛立ち、変化を求める祈りのようなものが、彼らの互いの「思いやり」や「やさしさ」とおして、ジワッと舞台から伝わってきます。この劇にはさまざまな問題が描かれています。エイズの恐怖との戦いはもとより、愛情と裏切り、夫婦の絆の崩壊、孤独と不安、友情、権力と悪、救済への願いなど。エイズはこれらすべての問題と関わっている、まさしく国家的テーマです。同時にエイズは人間に「思いやり」や「やさしさ」を試す躓きの石なのです。エイズに罹った青年が死ぬときに、その部屋の天井から巨大な天使が下りてきます。この天使は、病んだアメリカの救世主のようでもあります。むしろこれによって観客は、アメリカの現実を人間の運命として突きつけられているような気がします。いずれにせよ、天使の登場によって舞台は黙示録的世界に一変します。

『レント』(Jonathan Larson, *Rent*, 1995)はオフ・オフで誕生し、ブロードウェイに進出したロック・ミュージカルで、1996年演劇部門ピューリッツァー賞をはじめ数々の演劇賞を受賞しました。作詞・作曲をものしたジョナサン・ラーソンの身辺で起こった出来事を描いた半自伝的作品ですが、そのラーソン自身、初演の舞台を見ることもなく、35年の短い生涯を閉じました。このような悲劇的事実も多くの人を引きつけたことでしょう。

これはニューヨークのイーストヴィレッジを舞台に、貧困や彼らをむしばむエイズへの不安を抱えた芸術家、麻薬常習者、同性愛者たちの恋と友情の物語です。作者が描きたかったのは、死の不安や絶望よりも、むしろそんな状況で彼らが見せた愛と友情でした。愛といっても、ここでは男女の愛だけでなく、人種を越えたゲイ同士、レズビアン同士の愛が正面から描かれます。エイズと死の影におおわれた絶望的に深刻な劇世界ですが、終幕ではヒロインのミミは死にません。彼女はエイズに倒れ危篤に陥るけれどロジャーの歌を聞いて息を吹き返します。死の恐怖があまりにつよいからこそ、作者はかすかにせよ希望を込めたのでしょう。これは生きること自体の感動を描いたミュージカルなのです。

1960年代<カウンターカルチャー>の代名詞にもなった『ヘヤー』という反戦ミュージカルが最近日本でまた上演されました。同じ若者を描きながらも、

時代が変わり若者の生き方が変わったように、『レント』と『ヘアー』とはまったく性格の違う作品になりました。ここには社会に対する若者たちの反抗は見られません。あるのはただ他人の苦痛を思いやり、残された日々を大切に生きようという静かなメッセージだけです。しかし、ロンドン生まれのミュージカルが主流の今のブロードウェイにあって、『レント』はシリアスな現実を鋭く反映する久々のアメリカンミュージカルになりました。アメリカのストレートプレイやミュージカルがいまひとつ元気がない中で、このようなエイズ劇がアメリカ演劇活性化の先頭にたつて、伝統的なりアリズム演劇に風穴をあけ、新たな挑戦を続けているように思われます。

最後に、ブロードウェイのアメリカ演劇はいま試練の時期を迎えているのかもしれない。ミュージカルはイギリス産に独占されているし、アメリカ演劇の主流であるはずのストレートプレイは多くのなつメロ的ミュージカルに弾き飛ばされているような状況だからです。しかし、悲観するのはやめましょう。繰り返しますが、過去の歴史が証明するように、アメリカ演劇の魅力はたえざる革新の伝統にあるのですから。ブロードウェイ、オフ・ブロードウェイ、オフ・オフ・ブロードウェイ、地方演劇、大学演劇など、演劇文化の深さと層の厚さはどの国にもまして豊かです。それらは互いに交流し、ブロードウェイにも少しずつ新鮮な血液が輸血されて、若返りの現象がたえることなく繰り返されているのですから。

脚 注

1. 大平和登著『ブロードウェイ』（作品社、1980）、大平和登著『ブロードウェイ PART2』（作品社、1985）、および大平和登・荒井良雄著『ブロードウェイ！ブロードウェイ！』（朝日新聞社、1985）を参照。
2. 鳴海弘「オフ・ブロードウェイ」、末永国明・石塚浩司編著『戦後アメリカ演劇の展開』（文英堂、1983）、76頁。
3. Kart Ganzl, *The Encyclopedia of Musical Theatre, L - Z* (Blackwell 1994), p. 1314.
4. Tom Scanlan, *Family, Drama, and American Dream* (Greenwood Press, 1978) pp. 5-6.
5. *ibid.* p. 7.
6. 沢村亘「ルポ・ブロードウェイ」3、『朝日新聞』1996／5／29：3頁。

参考文献

- アラン・ジェイ・ラーナー(千葉文夫／星優子／梅本淳子訳)『ミュージカル物語—オフエンバックから「キャッツ」まで』筑摩書房、1990
- 大平和登著『ブロードウェイ』作品社、1980
- _____『ブロードウェイPART2』作品社、1985
- 大平和登・荒井良雄著『ブロードウェイ！ブロードウェイ！』朝日新聞社、1985
- 沢村亘「ルポ・ブロードウェイ」1~4『朝日新聞』1996/5/27~30
- 末永国明・石塚浩司編著『戦後アメリカ演劇の展開』文英堂、1983
- Atkinson, Brooks. *Broadway*. London: Cassell & Company, 1970.
- Bordman, Gerald. *The Concise Oxford Companion to American Theatre*, Oxford University Press 1987.
- Hoffman, William M. *As Is. The Way We Live Now: American Plays and the AIDS Crisis*. Ed. M. Elizabeth Osborn. New York: Theatre Communications Group, 1990. 3-62.
- Kart Ganzl. *The Encyclopedia of the Musical Theatre*. A-K & L-Z. Blackwell, 1994.
- Kistenberg Cindy J. *Aids, Social Change, and Theater*. Garland Publishing, 1995.
- Kramer Larry. *The Normal Heart*. New York: Plume 1985.
- Kushner, Tony. *Angels in America—A Gay Fantasia on National Themes. Part One: Millennium Approaches*. The Theatre Communication Group, 1992.
- _____. *Angels in America—A Gay Fantasia on National Themes. Part two: Perestroika*. The Theatre Communication Group, 1994.
- Tom Scanlan, *Family, Drama, and American Dream*. Greenwood Press, 1978.
- Wilmeth, Don B. and Tice L. Miller eds. *Cambridge Guide to American Theatre*. Cambridge University Press 1993.

(拙稿は、去る1997年1月~3月、「演劇芸術の創造とその展開—アート&パフォーマンス—」をテーマにして行われた、静岡市文化振興財団助成事業・本学部主催講演会『講義室街へ出る』におけるプログラムの一つ、「演劇の伝統と革新—アメリカ演劇の場合—」を一部削除し、表題を変え、新たに脚注と参考文献を加えたものである)