サム・シェパード家族劇における、アメリカ的理想の家族像の影

高橋典子

はじめに

一ノ瀬和夫が『境界を越えるアメリカ演劇』の中で，二十世紀アメリカ演劇について「最も頻雑に取り上げられてきたテーマは，家族と家庭をめぐる問題だった」(21) と述べているように，オニール，ミラー，ウィリアムズ，オールビーらの流れを継承して現代アメリカの家族をテーマとする作品を多く残し，2017年7月に亡くなったサム・シェパード (Sam Shepard, 1943-2017) の作品に共通するのは，噛みあわない会話を交わし，生活感の欠如した日常を展開する機能不全の家族たちである。しかし彼らの言葉や行動には，作者シェパードの心理の奥深いところに刷り込まれた，アメリカ的理想の家族像が垣間見える。古き良きアメリカを描いたノーマン・ロックウェル (Norman Rockwell, 1894-1978) の絵のように，久しぶりに帰郷した家族を温かく迎え入れ，家族そろって食卓を囲み，昔話に花を咲かせる，そういった「あるべき」家族の姿を無意識の内に「機能する」家族の基準としているからこそ，彼の作品中の家族はその機能不全性がくっきりと浮き出して見える。本稿では，彼の家族劇3部作と呼ばれる『飢えた階級の呪い』(*Curse of the Starving Class*, 1978年初演)，『埋められた子供』(*Buried Child*, 1978年初演)，『本物の西部』(*True West*, 1980年初演) のうち特に『埋められた子供』と，彼のエッセイ集『モーテル・クロニクルズ』(*Motel Chronicles*) から，彼の作品中の家族像の位置づけを見る。シェパードが多感な少年・青年時代を過ごした50年代から70年代を中心に，ラジオ・テレビ番組，映画，雑誌，美術作品等のメディアに描かれたアメリカの理想とされる家族像と，それらが彼の作品中にどのような影を落としているかを考察する。

1．作品中の家族像の表象

シェパードの家族劇に見られる家族像とはどのようなもので，この時代の一般的イメージとどう関連するのかを見る。1979年にピューリッツア賞を受け，シェパードの代表作と言われる『埋められた子供』の第二幕，奇妙な家族関係が次第に露わになっていく場面は，孫のヴィンス (Vince) がガールフレンドのシェリー (Shelly) を連れて祖父母の家を訪ねてくるところから始まる。

シェリー：(笑って家を指さしながら) これがそう？　信じられない，これがそうだなんて！

ヴィンス：これがそう。
シェリー：これが家？
ヴィンス：これが家。
シェリー：信じられない！
ヴィンス：なぜだ？　ただの家じゃないか。
シェリー：まるでノーマン・ロックウェルの表紙絵かなんかみたいじゃないの。
ヴィンス：それがどうした？　アメリカ的だろ。
シェリー：アメリカ的？　ミルクマンと小犬はどこ？　小犬の名前はなんだっけ？　スポット。スポットとジェーンよ。ディックとジェーンとスポット。スポットが走るよ，見て。
ヴィンス：おい！　やめろ。俺の遺産だ。（彼女は自制を失って一層ヒステリックに笑う）少しは敬意を払え。[1]　（『埋められた子供』28）

ここまではごく普通の農夫とその家族の日常に見えていたものが，この後徐々に奇妙な姿を現し始める。祖父母も父親さえもヴィンスのことを覚えておらず，父親は精神に異常をきたしており，牧師と遊び歩く祖母と父親（母と息子）の間に生まれた近親相姦の赤子を祖父が殺して埋めた過去までが表に現れてくる。やがてヴィンスは自分の中に流れる祖父，父と同じ血を自覚し，祖父亡き後この家を継承する。初めのヴィンスとシェリーの会話によって「古き良きアメリカ」的イメージが想起されることで，後半の家族関係のねじれがより際立って見えてくる。

この第二幕冒頭に出てくるノーマン・ロックウェルもディックとジェーンも，第二次世界大戦前後に生まれ育ったアメリカ人なら誰でも知っている名前である。ノーマン・ロックウェルは，アメリカの庶民の生活や人々を描き現在もアメリカ内外で広く愛される画家，イラストレーターである。1910年代から1960年代にかけて『サタデー・イブニング・ポスト』（*The Saturday Evening Post*）の表紙絵を描いて人気となった。シェパードが生まれ子ども時代を過ごした1940年代から50年代にロックウェルが描いたものは，彼の作品の中でも特に「アメリカ的」として愛されているものが多い。

山城雅江は「アメリカにおけるノーマン・ロックウェル作品の受容と現在」の中で，ロックウェル作品に対する評価の根底にあるものについて，「1970年代がある種のノスタルジー・ブームの時期であったことも想起すべきだろう。ベトナム反戦運動や公民権運動，カウンター・カルチャーという激動の1960年代を経て，それ「以前」を回顧する「サイレント・マジョリティ」の要請が広がっていく時代である」（115）と分析する。ロックウェル作品中でも「帰郷」をテーマに描かれた作品は，特にアメリカ的家族の理想像としてとらえられている。ライフスタイルや価値観に変化の嵐が吹き荒れる時代にあって，普遍的なものとしての家族のつながりを描いたもの――故郷に戻ってきた兵士，クリスマスにプレゼントを抱えて祖父母を訪ねる子どもたち，初老の両親に会いに来る若いカップル――に対するノスタルジーによって愛された作品群である。前述のヴィンスの帰郷シーンで，ガールフレンドのシェリーが思い描いたのもこれらのイラストのような温かい歓迎であったはずで，そういう場面を想起させる家の外観であったと思われる。『埋められた子供』の第二幕，ヴィンスの突然の帰郷によって混乱する家族の中で，ヴィンスの父親である

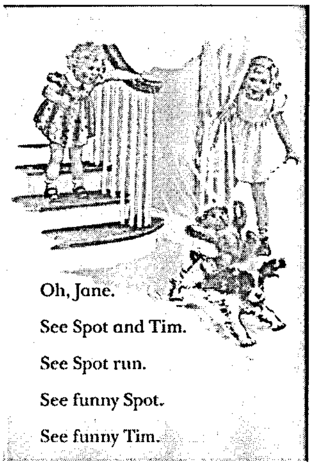
ティルデンは精神に障害を負って幼い子どものようにふるまう。彼が無邪気にシェリーに話しかけ，彼女と2人で人参を調理する場面がある。

ティルデン：僕たち，人参を料理できるよ。君が切ってさ，料理するんだ。君と僕で。
(『埋められた子供』37)

(ティルデンが上手からバケツ，搾乳用スツール，ナイフを持って登場。シェリーのために中央にスツールとバケツを置いてやる。シェリーはヴィンスを見，それからスツールに腰掛け，床に人参を置いてティルデンからナイフを受け取る。もう一度ヴィンスを見てから人参を取り，端を切り落とし皮をむいてバケツに入れる。彼女はこれを繰り返し，ヴインスは彼女をにらみつける。彼女は微笑む。) (『埋められた子供』38)

愛情に飢えたティルデンと彼に対し母親的な態度で接するシェリーが，並んで野菜の下ごしらえをする構図は，ロックウェルの1945年の作品 “Home for Thanksgiving”【図1】と重なる。軍隊の制服姿のまま，母親の隣にすわってじゃがいもの皮むきを手伝う息子を描いた絵である。息子の様子を幸せそうな顔で見守るエプロン姿の母親が，アメリカ的理想の家庭と母親のイメージとして，人々の脳裏に焼き付いたであろうということは容易に想像できる。

【図1】



【図2】

一方，「ディックとジェーン」【図2】は，幼い子どもたちに英語の読み書きを教えるための本として，1930年～70年代を中心にアメリカ国内で広く使われた教科書である。[2] 両親とディック，ジェーン，サリーと犬のスポットの日常生活を描き，基本的な語彙とその読み方を教えるもので，当時のアメリカ中産階級の暮らしを映し出していると言われている。伊藤章は「『ヴァージニア・ウルフなんかこわくない』と『埋められた子供』にみるアメリカン・ファミリー」の中で，この「ディックとジェーン」について「2人を主人公とするこの教科書は，アメリカン・ドリームと郊外に住むアメリカン・ファミリーのすばらしさをアメリカ中の子供たちに教えたものであった。だから，シェリーは，ターキーやアップル・パイがでてくる感謝祭の家族再会のようなものを想像していた」(10) と述べている。シェリーの言う「ミルクマン」や「スポットが走るよ」などは，実際に使われた教科書の中に登場する場面である。レナード・マスタッツア（Leonard

Mustazza）は "Women's 'Roles' in Sam Shepard's *Buried Child*" の中で，それまでほとんど注意を向けられなかった女性たちの役割に焦点を当てることで，男性の登場人物たちの特徴をより明確にとらえることができると主張する。同時に，家族に対する我々の先入観とシェパードの描く家族との対比を次のように指摘している。

> 第二幕が始まると，例えば彼女［シェリー］はその家とそれが暗示するヴィンス一家の価値観をあざ笑う。彼女はその場所が「ノーマン・ロックウェルの表紙絵か何かみたい」と言い，小学校読本の語り口を使って，中部アメリカの田舎の単純な価値観をばかにする。[...] 第一幕と第二幕の初め，シェパードは我々が抱くキャラクターのタイプへの認識と，それらが果たしそうな役割についての我々の通念に頼っている。その後シェパードはこれらの役割を反転させ，我々の先入観を壊し，それによって型通りの判断が不適切であることを強調する。(36)

劇の前半で，ロックウェル，ディックとジェーンといういかにもアメリカ的中流家庭を想起させるキーワードを提示することで，この時代の一般的家族像を一旦は観客に刷り込んでおいて，後半は一転，この家族の一般的家族像から大きくずれた機能不全性を強調しているという主張である。その根底には，シェパード自身の中にも広くアメリカ市民の中にも浸透している「機能する」家族のイメージがあり，このイメージを下敷きにすることで，平均的アメリカの家族像とヴィンスの家族の有り様との乖離を見せることに成功しているのである。

2．シェパードの子供時代のメディア

シェパードはどのようなメディアから影響を受けたか。彼が少年・青年時代を過ごした50年代から70年代は，ちょうどテレビ放送の夜明けにあたり，また白黒放送からカラー放送に代わる過渡期でもあった。情報はラジオ，新聞，雑誌，映画が主体であったところにテレビという視覚・聴覚両方に訴えるメディアが加わり，その黄金期を形成した。マーティン・エスリン（Martin Esslin）は『テレビ時代』(*The Age of Television*）の中で，「テレビが人類のライフスタイル，文化，社会的慣習の発達に大きな革命をもたらしたことは疑いの余地がない」(1）と述べ，マーシャル・マクルーハンの言葉「メディアはメッセージである」の意味を分析して「テレビとラジオは私たちが世界を知覚する方法に根本的な変化をもたらした。それらは世界の反対側で起こっていることを見たり聞いたりすることを可能にすることによって，私たちが快楽を感じる器官の幅を広げた」(3）と主張している。テレビの登場は社会全体を変える革命であったという点で，アメリカ人のライフスタイルに与える影響がいかに大きかったかは想像に難くない。

シェパードの自伝的エッセイ集であり，映画『パリ，テキサス』の原イメージとなった『モーテル・クロニクルズ』の中から，彼や家族が目にしたメディア関連の名称を拾ってみると，"Peg a' My Heart"（「わが心のペグ」）(9），"Burt Lancaster's smile" "Gary Cooper" "*Vera Cruz*"（バート・ランカスターの微笑，ゲイリー・クーパー，『ヴェラクルス』）(14)，"the Lone Ranger"（ローン・レンジャー）(31)，"Tuesday Weld"（チューズデイ・ウェルド），"David

Susskind"（デイヴィッド・サスキンド）(43), "Hamm's Beer commercials"（ハムズ・ビールのコマーシャル）(45-46), "*The Merv Griffin Show*"（マーヴ・グリフィン・ショー）(54), "a 1954 *Arizona Highways*"（1954年発刊の『アリゾナ・ハイウエイ』誌）(55) などがある。「わが心のペグ」は1913年〜1947年頃の流行歌,『ヴェラクルス』は1954年の映画,「ローン・レンジャー」は1950年代のテレビドラマ,「ハムズ・ビールのコマーシャル」は1960年頃放映されたテレビ・コマーシャル, チューズデイ・ウェルドは1960年代にセックス・シンボルとして人気のあった女優, サスキンドとグリフィンは60年代以降長く続いたトーク・ショーの司会者,『アリゾナ・ハイウェイ』は1920年代から刊行されている雑誌の1954年のもの, というぐあいに1943年生まれのシェパードがティーンエイジャーであった時代の流行ものが中心になっている。[3]

この時代のテレビのホームドラマの代表的なものを挙げると, *I Love Lucy*（『アイ・ラブ・ルーシー』）(1951-57), *Father Knows Best*（『パパは何でも知っている』）(1954-60), *The Donna Reed Show*（『うちのママは世界一』）(1958-66) などがある。『パパは何でも知っている』と『うちのママは世界一』はどちらもアメリカの中流家庭, 包容力のある父親, 優しく思いやりのある母親, 2人ないし3人の明るく素直な子どもたちという家族構成で, ストーリーの大半はキッチンとリビングで進行する。多くのホームドラマに共通することは, 家族が入れ替わり立ち替わりキッチンにやってきて, 大型の冷蔵庫のドアを開けては飲み物や食べ物を出し, 飲み食いすることである。まるで冷蔵庫は家庭を維持するための動力源であり, 生きていくためにはそこを開け閉めすることが必須であるかのような存在として描かれる。

冷蔵庫はシェパードの『飢えた階級の呪い』にも何度となく描かれる。貧困によって荒れすさんだ家族関係, そこにつけこもうとする不動産業者など他人たちの思惑。家のドアを夫のウェストンが破壊した翌朝, その残骸を息子のウェスレーが片付けている。そんな中でも主婦のエラは冷蔵庫を開け閉めし, 食事を作る。

エラ：(突然陽気に) 朝ごはんでも食べる？
ウェスレー：いらない。
エラ：(冷蔵庫に行き) 何か食べようかしら。
ウェスレー：(片付けを続けながら) おまわりを家の中に入れるなんて恥さらしもいいとこだ。俺たちは誰か他人になったような気分だ。
エラ：(冷蔵庫をのぞき込んで) 卵はないけどベーコンとパンがある。
ウェスレー：孤独を感じるよ。何かトラブルの中にいるんじゃないかって気がする。
エラ：(まだ冷蔵庫をのぞいている) あたしたちのトラブルってわけじゃないよ。あいつのトラブルなんだ。あたしたちじゃない。
ウェスレー：おまわりなんか呼ばなくてもよかったんだ。
エラ：(冷蔵庫のドアをバタンと閉め, ベーコンとパンを持っている) 言っただろ, あいつはあたしを殺そうとしてたんだ！ (『飢えた階級』136-37)

息子のウェスレーは終始, 自分の心情を訴えているのに対し, 母親のエラは冷蔵庫から離れようとせず, 食べ物と夫の悪行について話している。前述のテレビドラマでは, エプロンをつけ身な

りをきちんと整えた母親がすばらしい朝食を用意し，家族を食卓に呼び集める。シェパードの劇では同じようにキッチンと冷蔵庫を生活の大事な要素として描きながら，そのまわりで展開される家族模様は全く別のものである。

またシェパードのもうひとつの家族劇『本物の西部』は，まじめな脚本家である弟のオースティン（Austin）と自堕落な生活をする兄のリー（Lee）が脚本をめぐって小競り合いをするうち，立場が逆転するというストーリーになっているが，そこにモチーフとして現れるのは，冷蔵庫，トースター，車のキー，タイプライター，ゴルフクラブという，戦後アメリカの豊かさ，理想の生活を象徴する小道具である。しかしここでも，これらの小道具は本来の意味を失い，兄弟が互いに相手を攻撃する武器や取引の道具と化している。留守にしていた母親が帰宅したときも，彼女は兄弟に関わろうとしないまま，再び出て行こうとする。家庭を機能させるための道具が次々と提示されながら，それらから想起される「機能する」家族のイメージは裏切られ，「機能不全」の様相を呈する家族の姿をこの作品にも見ることができる。

キッチン，母親というモチーフは，テレビドラマや映画，家庭雑誌等のメディアによってアメリカが理想とする家族像を象徴するものとして描かれるようになった。50年代以降，これらのメディアから流れるイメージに晒されて成長したシェパードは，このイメージが作る影の中に，自分の家族の姿を見ただろう。それゆえ，シェパードの劇ではそれらのモチーフが全く別の世界を見せる装置として働いている。

3．「機能する」家族と「機能不全の」家族

シェパードの劇に度々登場する機能不全の家族像とはどこから生まれ，彼の中の「機能する」家族のイメージとどう関連しているのか。

シェパードは，19歳の頃列車の旅の途中に突然思い立って祖父母の家を訪ねたときのことを『モーテル・クロニクルズ』の中で回想している。

> トウモロコシ畑のそばに電話ボックスを見つけて，イリノイにコレクト・コールをかける。お祖母さんが出る。ぼくの声を聞いてもあまり嬉しそうではない。電話料金を払わなければならないので不機嫌だ。ぼくが今どこにいるのかも，なぜ電話をかけてきたのかも，さっぱりわからないのだ。　　　　（『クロニクルズ』45）

7年ぶりに声を聞く孫に対しても病気の夫に対しても，石のように冷たく硬い姿勢を取る祖母。「ソファーのまわりが彼の世界で，必要なものはすべて3フィート以内のところにある。テレビで見るのは野球だけ」(46) という骸骨のようになった祖父。祖父の骨相を受け継ぎ，若くして死んだおじや障害を持ったおじたちの写真。暖かさとは無縁のこの親族に感じた違和感が，『埋められた子供』の家族像のもとになったことは容易に想像できる。彼がトウモロコシ畑から電話をかけたときや家を訪れたときに期待していた，ロックウェルやディックとジェーンの本の世界のような温かい歓迎が，第二幕冒頭のヴィンスとシェリーのせりふに投影されている。この時のヴィンスの設定年齢が，祖父母を訪ねた時のシェパードと同年代であることも偶然ではない。

「アメリカ的」「俺の遺産」ととらえていたのは，シェパードの中に描きこまれた「機能する」アメリカ的家庭，家族像であり，彼の中に息づくその家族イメージこそが「遺産」と考えることも可能だろう。

一ノ瀬は，オニールから続いてきたリアリズム演劇の伝統が，60年代以降，女性解放運動，反戦運動など，それまでのアメリカ的価値観を否定する動きによって見直しを迫られて屈折し，「更にシェパードになると，現実の模倣という方法は採りながら，劇中に，その現実の信憑性を保証する因果律とは矛盾する情報を割り込ませ，リアリズムの枠で内容を理解しようとする観客の期待を異化していく」(『境界を越える』20) と分析している。その「異化」とは，シェパード自身が感じていたアメリカ的理想の「機能する」家族と，現実の「機能不全」である家族とのへだたり，それをそのまま観客に体験として差し出したものであると言えるだろう。

おわりに

これまで見て来たように，シェパードの作品に登場する家族のイメージは，幼少期から青年期にメディアによって刷り込まれた，健全な「あるべき」アメリカの家族像を基準としながら，それを反転させた機能不全の家族の姿である。1959年のいわゆる「キッチン討論」において，ニクソンがフルシチョフに対しアメリカ的価値観を「多様性——選ぶ権利，1000人が1000通りの家を建てるという事実が最も重要である」[4] と表したように，本来は各家庭毎に千差万別に異なる有り様であるはずのアメリカの家庭像が，第二次大戦後の国の繁栄を受けてラジオやテレビ，雑誌といったメディアによりステレオタイプ化されたイメージを受け取ることによって，平均的，理想的家族の姿としてこの時代を生きる人々に焼き付けられた。シェパードも例外ではなかった。70年代のオイルショック以降，アメリカ社会にも内外に陰りが見え始めたが，それまで世界に誇ってきたアメリカの理想的家族の姿と，そこから大きくズレた家族や家庭に対して抱いた——祖父母の家で感じたような——違和感，それが作品中の機能不全の家族像を成立させたと言うことが可能である。一ノ瀬が指摘したように，シェパードは観客の期待——すなわちシェパードの中にもあるステレオタイプ化したイメージ——を異化した。つまりシェパード自身が，この時代のアメリカの見えない空気と，祖父母の家で感じ取った空気との差異をそのまま観客に差し出したことが，この奇妙な家族風景のドラマを作り出したと見ることができるだろう。

＊本稿は，2017年11月18日の日本アメリカ文学会東京支部例会での研究発表「サム・シェパードの家族像と大戦後アメリカのメディアによる家族表象」に加筆修正したものである。

注

1. 今後，引用中の傍線および日本語訳は本稿の筆者による。ただし，『モーテル・クロニクルズ』については，畑中佳樹訳を引用した。
2. 現在はペンギン・ヤング・リーダーズ (Penguin Young Readers) の著作物として出版されているが，ウィリアム・S・グレイ (William S. Gray)，ゼルナ・シャープ (Zerna Sharp) らが1930年頃から製作したものがオリジナルである。
3. 年代等の情報は，以下に挙げるサイトを参照した。(サイト確認日：2017年11月4日)

http://www.nytimes.com/movie/review?res=9D02E1DE1E38E23BBC4F51DFB467838F649EDE
(Vera Cruz)
http://www.nytimes.com/1981/05/22/movies/the-lone-ranger-rides-again-once-more.html
(The Lone Ranger)
http://www.nytimes.com/1970/12/13/archives/movies-give-him-tuesday-sunday-monday-always-tuesdaysunday.html (Tuesday Weld)
http://www.nytimes.com/1987/02/24/opinion/topics-cultivators-talking-head.html
(David Susskind)
http://www.nytimes.com/2007/08/13/arts/television/13griffin.html (Merv Griffin)
https://www.arizonahighways.com/ (Arizona Highways)
https://shop.hamms.com/history (Hamm's Beer)
https://en.wikipedia.org/wiki/Hamm%27s_Brewery (Hamm's Beer)
https://ja.wikipedia.org/wiki/ %E3%82%A2%E3%83%A1%E3%83%AA%E3%82%AB%E5%90%88%E8%A1%86%E5%9B%BD%E3%81%AE%E3%83%86%E3%83%AC%E3%83%93%E3%83%89%E3%83%A9%E3%83%9E%E4%B8%80%E8%A6%A7_ (%E5%B9%B4%E4%BB%A3%E9%A0%86)
(アメリカ合衆国のテレビドラマ一覧_ (年代順))

4.「キッチン討論」(The Kitchen Debate) ―1959年, モスクワで行われた博覧会会場で, アメリカ製のキッチン設備を見ながら, 当時のアメリカ副大統領ニクソンとソビエト連邦共産党中央委員会第一書記のフルシチョフが国民生活について行った論争。

引用・参考文献

Esslin, Martin. *The Age of Television.* New Brunswick: Transaction, 2002.

Mendoza, George. *Norman Rockwell's Love and Remembrance.* New York: Harrison House, 1987.

Mustazza, Leonard. "Women's 'Roles' in Sam Shepard's *Buried Child.*" *Literature in Performance* 5.2 (1985) : 36-41. Tayler & Francis Online. 20 Sept. 2017. < http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/10462938509391581 >.

Norman Rockwell Museum. 20 Sept. 2017. <https://www.nrm.org/>.

Penguin Young Readers. *Dick and Jane: Away We Go.* New York: Penguin Group, 2014.

---. *Dick and Jane: Who Can Help?* New York: Penguin Group, 2012.

Shepard, Sam. *Buried Child.* Rev. ed. New York: Dramatists Play Service, 1997.

---. *Curse of the Starving Class. Sam Shepard: Seven Plays.* Bantam Trade ed. Toronto: Bantam, 1984.

---. *Motel Chronicles.* San Francisco: City Lights. 1982.

---. *True West.* A Samuel French Acting ed. New York: Samuel French, 1981.

Teaching American History.org. "The Kitchen Debate." 4 Nov. 2017. <http://teachingamericanhistory.org/library/document/the-kitchen-debate/>.

一ノ瀬和夫・外岡尚美編著『境界を越えるアメリカ演劇――オールタナティヴな演劇の理解』, ミネルヴァ書房, 2001年.

伊藤章「『ヴァージニア・ウルフなんかこわくない』と『埋められた子供』にみるアメリカン・ファミリー」『北海道大学大学院国際広報メディア研究科・言語文化部紀要』50, 北海道大学大学院国際広報メディア研究科, 北海道大学言語文化部, 2006年, 61-78頁.

長田光展『アメリカ演劇と「再生」』中央大学出版部, 2004年.

シェパード, サム『モーテル・クロニクルズ』畑中佳樹訳, 筑摩書房, 1986年.

瀬戸川宗太『懐かしのアメリカ TV 映画史』集英社, 2005年.

平塚博子「第二次世界大戦下の米国メディアとジェンダー表象:『ライフ』誌が描いた女性たち」『人文社会科学研究所年報』9, 敬和学園大学, 2011年, 71-83頁.

山城雅江「アメリカにおけるノーマン・ロックウェル作品の受容と現在」『総合政策研究』25, 中央大学総合政策学部, 2017年, 107-120頁.