

現代アメリカ演劇の今 — 2010年代のピューリッツァー賞受賞作を巡って —

The Present Circumstances of Modern American Drama: Concerning the Two Pulitzer Prize Winning Plays in the 2010s

竹 島 達 也

TAKESHIMA Tatsuya

現代アメリカ演劇誕生100年

1915年の2月、ワシントン・スクウェア・プレーヤーズ (Washington Square Players) がニューヨーク、マンハッタンのミッドタウンに位置するバンドボックス劇場で最初のシーズンを迎えた。また、同年の夏には、現代アメリカ演劇のファウンディング・ファーザーとも言えるユージーン・オニール (Eugene O'Neill, 1888-1953) を輩出することになるプロヴィンスタウン・プレーヤーズ (Provincetown Players) が結成され、マサチューセッツ州の避暑地プロヴィンスタウンで活動を始めた。19世紀末のヨーロッパの小劇場運動の影響を受けて始まったこの二つの劇団が、アメリカの劇作家の真摯な内容を持った作品を上演することを第一の目標に掲げ、ヨーロッパの演劇レベルに匹敵するような劇作品をアメリカにも生み出してゆく基盤を作ったことを考えると、1915年は、現代アメリカ演劇が誕生した出発点となる記念すべき年であると言える。

そう考えると、一昨年(2015年)は、現代アメリカ演劇誕生100年の節目となる年であった。そこで、1世紀を経過した現代アメリカ演劇の現状を、2010年以降に上演された代表的な戯曲を取り上げ、分析することによって概観してゆきたい。対象となる作品は、いずれもピューリッツァー賞演劇部門を受賞し現在のアメリカ社会の鏡ともなっている作品である。ピューリッツァー賞の性質上、それらの作品は、アメリカの劇作家による、アメリカ社会が内包する多様な問題系を舞台上で表象したものである。

ヒスパニック系の劇作家キアラ・アレグリア・ウデス (Quiara Alegria Hudes, 1977-) 作の『スプーンひとさじの水』 (*Water by the Spoonful*, 2011) は、イラク戦争の帰還兵で麻薬中毒者であるプエルトリコ系アメリカ人青年の苦悩と再生を、イスラム系劇作家のアヤド・アクタール (Ayad Akhtar, 1970-) 作の『恥辱』 (*Disgraced*, 2012) は、9.11同時多発テロ後のイスラム系アメリカ人の苦難や苦悩を扱う。また、アニー・ベイカー (Annie Baker, 1981-) 作の『フリック (映画館)』 (*The Flick*, 2013) は、映画のデジタル化の波の中で翻弄される、映画館の清掃係であるブアーホワイトの中年男性と黒人青年の心の交流を描く。エジプト人の父を持つスティーブン・ギルギス (Stephen Adly Guirgis) 作の『リバーサイドと狂気の狭間で』 (*Between Riverside and Crazy*, 2014) は、ニューヨークで暮らす元黒人警察官の住居立ち退き問題とブラジル人修道女との出会いを

描く。さらに、これらの劇作品が、今までの現代アメリカ演劇の伝統やキャンノンとの関連でどのような位置付けにあるかについても可能な限り探究してゆきたい。

本稿では、紙面の制約上、現代アメリカ演劇の系譜において新たな潮流を創造する可能性が大きいと判断することができる『スプーンひとさじの水』と『恥辱』を取り上げることとする。

『スプーンひとさじの水』——プエルトリコ系劇作家の新境地

サイバー・コミュニティにおけるコミュニオンと再生

『スプーンひとさじの水』は、2011年10月にコネティカット州のハートフォード・ステージ・カンパニーで初演を迎え、2012年12月にはオフ・ブロードウェイのセカンド・ステージ劇場でも上演され、2012年にピューリッツァー賞演劇部門を受賞している。『スプーンひとさじの水』は、ヒスパニックでプエルトリコ系の女性劇作家キアラ・アレグリア・ウデスの実の従兄弟であるエリオットやその父親と祖父たちの、アメリカの対外戦争における従軍体験を題材にした「エリオット3部作」のうちの第2部に当たる。そして、その主たるテーマは再生である。ウデスは、ニューヨークのワシントンハイツで暮らすヒスパニックの若者たちの青春群像を描いたミュージカル、『イン・ザ・ハイツ』(*In the Heights*, 2008)の台本を担当したことでも知られている。

『スプーンひとさじの水』は、イラク戦争で肉体的にも精神的にも深く傷ついた元海兵隊員のエリオット (Eliot) が苦悩しながらも再生を果たすまでのプロセスをプロットの軸に据え、それに様々な背景を持つ麻薬中毒者たちの人間模様が交錯し、一種の群集劇のスタイルを取っている。そして、その麻薬中毒者たちが交流するのは、インターネット上のチャットルームというサイバー・コミュニティにおいてである。現代アメリカ演劇の系譜の中で、アーサー・ミラー (Arthur Miller, 1915-2005) の『セールスマンの死』(*Death of a Salesman*, 1949) やエルマー・ライス (Elmer Rice, 1892-1967) の『計算機』(*The Adding Machine*, 1923)、そしてアーサー・コーピット (Arthur Kopit, 1937-) の『Y2K』(*Y2K*, 2000) などにおいては、自動車や計算機やコンピューターなどの当時としては最先端のテクノロジーが人間を負う方向へと導き、破滅させる装置として機能していた。

しかし、ウデスは、パティエー・ハーティガンが『ボストン・グローブ』紙で述べているように、インターネットを人間同士のつながりを非人間化する危険な道具として提示するよりはむしろ、オンライン上のコミュニティを良い方向へとつながる力として描いているのである。麻薬中毒によって愛すべき家族との破局を迎えたり、あるいはその悩みを打ち明けられずにいる、人種や階級や年齢の異なる人々が、インターネット上で赤裸々に自己の苦悩を吐露する。ハンドル・ネームを使用し、匿名性を担保し、地理的そして時間的な制約を超えて、直接対面しては口にすることができないことをお互いに打ち明け支え合うことによって、麻薬中毒者たちは、問題を抱えながらも前進する決意を形作ってゆく。

この麻薬中毒者たちのチャットルームの主催者は、エリオットの実の母親で、日本の俳句への関心から「ハイクマム」(“Haikumon”) のハンドル・ネームを持つオデッサ (Odessa) である。オデッサは、貧困の中で、インフルエンザにかかった幼い娘を、医師の指示に従って「スプーンひとさじの水」(52) を定期的に与えなかったことにより死亡させた。また同時に、幼いエリオットまでも、育児放棄して蒸発した過去を持つ。しかし、そのオデッサが、自己の暗い過去を隠したままで自分と同じように麻薬中毒に苦しみ続ける人々の救いになるチャットルームを運営することによって、中毒者たちに生きる勇気を与え、自分が過去に犯した罪を償おうとする。インターネットという現代のテクノロジーが、人生に挫折した人々の再生や前進を用意することに寄与しているのである。

オデッサは、最終的には、息子エリオットによって自分の犯したネグレクトの罪を激しく糾弾され、そのショックから多量のドラッグを服用し瀕死の状態に陥る。しかし、そのオデッサを献身的に看病するのが、オデッサのチャットルームによってドラッグを断ち再起する決意を固めた、元実業家の白人男性ジョン (John) であった。幕切れで、ジョンが自らが天使であるかのようにオデッサを沐浴させバスタブの上に抱き上げる場面は、光り輝くキリスト教の宗教画の様相まで呈している。

また、麻薬中毒が原因で家族に見捨てられた財務省の下級職員の黒人男性クレイトン (Clayton) は、親もよく知らないまま日本からアメリカに養子に出された日系人女性マデレイン (Madeleine) と日本で感動的な出会いを果たす。このように、麻薬中毒者たちの人間関係は、最終的には、インターネット上での間接的な結びつきではなく、生身の人間同士の実体のあるより直接的な結びつきへ発展する。しかし、そのような結びつきが実現したのも、サイバー・スペースにおける、一定期間の相互のコミュニケーションの積み重ねがあったからである。その意味でも、現代のテクノロジーに批判的なスタンスを取り続け、巨大なアメリカの物質文明を糾弾し続けてきた現代アメリカ演劇の伝統の中で、『スプーンひとさじの水』は、異彩を放つ新しい時代の戯曲であると言えるのではなからうか。

そして、現代アメリカ演劇100年の歴史において、テネシー・ウィリアムズ (Tennessee Williams, 1911-1983) の『ガラスの動物園』(*The Glass Menagerie*, 1945)、アーサー・ミラーの『セールスマンの死』、ユージーン・オニールの『夜への長い旅路』(*Long Day's Journey into Night*, 1956) において、血縁や婚姻に基づく家族の崩壊や衰退が描かれ、家族劇は、現代アメリカ演劇のメインストリームを形成してきた。しかし、『スプーンひとさじの水』は、従来の家族劇に見られる家族とは異質な、サイバー・スペース上の、血縁や婚姻に依拠しない新しい家族の形態が、伝統的な家族のオールターナティブになり得る可能性を示し、現代アメリカ演劇における家族劇の新しい地平を開拓したのである。

「グローバル化」とヒスパニック的異種混交性

『スプーンひとさじの水』は、インターネット上のチャットルームを通じて登場人物の人間関係が構築されてゆく過程が描かれていることもあり、作品の舞台になる地理的な設定も実に多様である。主人公のエリオットやその血縁そしてジョンが生活する場所はフィラデルフィアで、クレイトンの居住地はサンディエゴ、日系人のマデレインが自分探しを

している場所が日本の北海道である。そして、クレイトンとマデレインが最終的に直接会うことになるのが成田空港においてである。さらに、エリオットと従姉妹のヤズミン (Yazmin) が叔母の遺灰を滝壺に蒔く場所は、プエルトリコである。アメリカの東海岸と西海岸、中米、そして東アジアと大陸をまたいだ非常にグローバルな舞台設定となっているのである。エリオットが従軍したイラクまで含めればさらにその領域は地球規模で拡大する。

また、『スプーンひとさじの水』は、登場人物の人種やエスニシティも実に多様で、その点でもグローバルな要素が濃厚であると言える。エリオットやその一族はプエルトリコ系のヒスパニックで、ジョンは白人、クレイトンはアフリカ系の黒人、マデレインは北海道の釧路で生まれた日系人、そしてエリオットにつきまとう幽霊はイラク人である。

当作品の中心的な登場人物であるエリオットやオデッサをはじめとするオルティーズ (Ortiz) 家の人々は、前述した通り、ヒスパニックであるが、そのヒスパニックという異種混交体そのものが、いくつかの層において作品の本質につながると考えることができる。叔母のジニー (Ginny) の葬式で、ヤズは次のような追悼の言葉を発している。

ジニー叔母はプエルトリコの歴史を知っていた女性である。アフリカのルーツとヨーロッパのルーツと先住民のルーツを持っていた。叔母は奴隷になることを拒絶したが、他人に仕えるために生きた女性だった。(67)

ヒスパニックは、宗主国であったスペインからの植民者である白人と、中米や南米での奴隷労働力としてアフリカから連れて来られた黒人と、アジアを起源とする先住民との長年に渡る混血によって形成された存在であり、ジニー叔母のアイデンティティもそれに他ならない。『スプーンひとさじの水』は、プエルトリコ系ヒスパニックを中心に配置し、彼らと関係する登場人物の人種を、コーカソイド、ニグロイド、モンゴロイドにすることによって、劇作品そのものをヒスパニック的異種混交体にしている。そのような人種における多様性と相互作用が、摩擦や軋轢を引き起こしながらも、薬物中毒という大きな苦難を抱えている人々に行動を起こすための活力や原動力となり、彼らに前進する決意を促す上で重要な働きをする。

ヒスパニックの人種的多様性と当作品の登場人物のそれとはパラレルになっているが、そのような相関関係とその肯定的な側面は、他の部分にも見られる。具体的には、エリオットの従姉妹で大学の音楽教師をしているヤズが授業で教えているジャズである。ヤズは、以前音楽を職業にしていたウデスをモデルにした作者の分身である。アメリカを代表する黒人のジャズ・ミュージシャンの一人で、1960年代に一世を風靡したジョン・コルトレーン (John Coltrane, 1926-1967) の *A Love Supreme* (1964) や *Ascension* (1965) が使用され、当作品の基底を形成する楽曲となっている。ヤズは学生たちにコルトレーンのジャズを説明する際に次のように述べている。

不協和音は解決への入り口である。…醜悪さはそれ自体目的になった。…コルトレーンは言った、「音はすべて平等である」と。自由。それはフリー・ジャズと呼ばれたが、自由は騒音を生じさせなければ音楽的に表現することは難しい … (18)²

真に自由で独創的な演奏をするには、様々な野心的な試みを経なければならず、その過程において必ず不協和音を伴うものである。作者ウデスも「私の芝居の根本は音楽である」と述べている（キャスリーン 4）。『スプーンひとさじの水』の基底にある音楽はジャズであり、ジャズがアフリカの音楽、ラテンの音楽、そしてヨーロッパの音楽の異種混交体であることを考慮すると、その点でまさに「ヒスパニック的」とであると言えるのではないだろうか。多様な背景を持つ登場人物たちと不協和音を特色とするコルトレーンのジャズは、作品中でシンクロする。それぞれの登場人物たちが麻薬中毒の苦しみから逃れようとインターネット上で孤独な声を発するが、それらの台詞が一種フリー・ジャズの即興的な掛け合いになっている。人種・階級・ジェンダー・文化の異なる登場人物たちが奏でる不協和音は、一人ひとりがそれぞれの人生の闇から抜け出し、真の意味で解放される到達点に向かうためには必要不可欠のものなのである。

そして、『スプーンひとさじの水』のタイトルの一部にも使用され、作品の各所で象徴的な働きをする水は、その不協和音を発展的に解消させ、苦悩し続ける麻薬中毒者たちの命をつなぎ解放へのゴールへと導くための非常に重要なエージェントとなる。その点について、ウデス自身も次のように述べている。

水はとてもスピリチュアルなものである。水は生命の自然のプロセスの一部であり、… 私は水を世話や治癒にとって不可欠なものだと考える。…私は麻薬中毒についての劇を書きたかったわけではなく、治癒と回復について書きたかったのだ。（ハーティガン）

「スプーンひとさじの水」(52) が提供されなかったために、オデッサの娘は脱水症状を起こし、その幼い命を落とした。しかし、エリオットとヤズはジニー叔母の遺灰を、プエルトリコの聖なる山エル・ヤンクの中にある滝壺に散布することによってジニーの魂は水によって川から海に運ばれ、地球規模で流通することになる。さらには、その儀式的な行為は、エリオットがイラク戦争で受けたトラウマから自由になり、ドラッグから訣別することにつながる契機となる。

また、自ら大きな苦悩を抱えながらも瀕死のオデッサを看病するジョンも、沐浴という水を使用する行為によって、懸命に命をつなごうと腐心する。ウデスは、このような作品のクライマックスにおいて、水を象徴的にそして効果的に使用し、水の浄化と治癒の作用によって登場人物の再生を志向する。『スプーンひとさじの水』は、少女時代からフィラデルフィアという多元文化主義的な環境で育ってきたヒスパニックの劇作家ウデスが、多様性を持った登場人物を、不協和音を特徴とするコルトレーンのフリー・ジャズや融通無碍な特質を持ち、人間の命を育む水と巧みに関連・接続させることによって、今までの現代アメリカ演劇になかったような新境地を切り開いていると言えるのではなからうか。

ヒスパニック系によるアメリカ演劇は、20世紀後半において、キューバ系の劇作家マリア・アイリーン・フォルネス (Maria Irene Fornes, 1930-) やニロ・クルス (Nilo Cruz, 1960-) などの活躍が見られた。そして、2010年前後において、『スプーンひとさじの水』や『イン・ザ・ハイツ』が注目を集め、現在は、プエルトリコ系のリン・マニュエ

ル・ミランダ (Lin-Manuel Miranda, 1980-) が脚本や作詞作曲、さらには主演まで務める、西インド諸島出身の建国父祖アレクサンダー・ハミルトンの生涯をミュージカルにした『ハミルトン』(Hamilton, 2015) が脚光を浴びることによって、現代アメリカ演劇へのヒスパニック系の貢献は一つの頂点に達したと言える。

『恥辱』——9.11後のイスラム系アメリカ人の苦難と苦悩

イスラム世界対ユダヤ・キリスト世界との衝突

パキスタン系アメリカ人の劇作家アヤド・アクタールの代表作『恥辱』は、2012年1月、シカゴのアメリカン・シアター・カンパニー劇場で初演を迎え、同年10月、ニューヨークのリンカーン・センターの第3劇場に移り、2013年度のピューリッツアー賞演劇部門を受賞した。2013年5月にはロンドンのブッシュ劇場で、2014年10月にはブロードウェイのライシウム劇場でも再演された。

2001年9月11日の同時多発テロの直後に、ニューヨークでは、倒壊したワールド・トレード・センタービルで人命救助に当たり殉職した消防士たちの追悼のための劇、『ザ・ガイズ』(The Guys, 2001) が上演された。『ザ・ガイズ』では、消防士たちの英雄的な行為を讃えるとともに、部下を失った消防隊長の深い悲しみが描かれている。しかし、『ザ・ガイズ』はもとより、その後も、事件の背後にあるイスラムの過激な思想を信奉するテロリストやテロ後に差別的な扱いを受けているムスリム・アメリカンの苦境について、メインストリームに位置するアメリカ演劇の中で直接扱われることはほとんどなかったと思われる。

現代アメリカ演劇100年の歴史の中で、エスニック・マイノリティーがアメリカ社会における自らの苦境について声を上げた作品は数多く見られた。アーサー・ミラーやエルマー・ライスやクリフォード・オデッツ (Clifford Odets, 1906-1963) はユダヤ系として、オーガスト・ウィルソン (August Wilson, 1945-2005) やローレンス・ハンズベリー (Lorraine Hansberry, 1930-1965) はアフリカ系として、そしてデイヴィッド・ヘンリー・ホアン (David Henry Hwang, 1957-) やフィリップ・カン・ゴタンダ (Philip Kan Gotanda, 1951-) はアジア系として、アメリカ社会の周縁で差別や貧困の中で苦悶し、あるいはアメリカ社会の主流との軋轢に苦悩し続けるエスニック・マイノリティーたちの声なき声を拾い上げてきた。しかし、イスラム系アメリカ人については、現代アメリカ演劇のメインストリームの中において注目すべき劇作家や劇作品は見られなかったと言える。皮肉なことに、9.11同時多発テロによってイスラム系アメリカ人の存在が可視化され、テロから10年以上たってやっと、アメリカ在住のムスリムたちの抑圧され続けてきた内なる叫びが、イスラム系の劇作家によってブロードウェイの表舞台に届けられたことになる。

『恥辱』には、イスラム・フォービア (イスラム嫌悪)、テロリズム、ポスト・コロニアリズム、オリエンタリズム、アイデンティティー・クライシスなど同時多発テロ後に顕在化したムスリム・アメリカンを巡る諸問題系が、凝縮した形で多数含まれている。『恥辱』の時代設定は、9.11同時多発テロ事件発生から10年あまり経過した2011年から2012年に

かけてである。イスラム系アメリカ人のアミール (Amir) は、弁護士として成功し、画家をしている白人の美しい妻エミリー (Emily) と、ニューヨーク、マンハッタンのアップパー・イーストサイドの高級アパートで幸福に暮らしていた。しかし、知り合いのイマーム (イスラム教の導師) がテロ組織ハマスの援助をしているという容疑をかけられ投獄され、アミールがそのイマームを擁護する発言を法廷でしたことにより、破滅の道を歩むことになる。

『恥辱』に見られる基本的な対立構造は、国際政治学者サミュエル・ハンティントンが『文明の衝突』で提唱したような西洋世界対イスラム世界との対立構造である。また、この作品に特徴的である、アメリカ社会においてエスニック・マイノリティーが直面するアイデンティティー・クライシスのプロトタイプ (原型) は、ユダヤ系のエルマー・ライスが1930年代初頭に発表した『弁護士』 (*Counsellor-at-Law*, 1931) という劇作品の中に見られる。

アクターは、近代および現代においてイスラム教徒が現実に体験してきた受難の歴史を、作品中の、アミールの転落とアミールの自宅におけるホーム・パーティーによってアレゴリカルに表現している。アミールの甥エイブ (Abe) は、第4場の終盤で次のように述べている。

エイブ 奴等は世界を征服した。我々は、世界を取り戻すつもりだ。それが我々の運命であり、コーランにも書かれている。… 300年間奴等是我々の土地を取り上げ、新しい境界線を引き、我々の法律を取り替え、我々を奴等のようにになりたいという気持ちにさせた。… 奴等の女たちと結婚したい気持ちにも。奴等は我々に恥辱を与えた。
奴等は我々に恥辱を与えた。(84-85)³

エイブの台詞の中にある「奴等」とは、西洋世界における支配者であるユダヤ・キリスト教徒のことであり、『恥辱』の中では、ヨーロッパ系の白人エミリー、ホイットニー美術館の館長でエミリーと不倫したユダヤ系のアイザック (Isaac)、アミールが勤務している弁護士事務所のユダヤ系の経営者たちが、「奴等」ということになる。アミールの同僚であり、アイザックの妻のアフリカ系のジョリー (Jory) は、アメリカ社会においてアミールと同じマイノリティーとしての差別を経験してきたものの、弁護士事務所の共同経営者に加えられたことにより「奴等」の仲間入りをする。アメリカで黒人初の大統領が登場するまでに至り、黒人の中の勝者は「白人化」し、ムスリムとのマイノリティー連合の協働は破綻する。

また、上記の台詞の「300年」という歳月は、300年前の18世紀前半から現在に至るまでのタイム・スパンを示す。その300年間とは、イギリスで産業革命が起り、大英帝国が世界の覇権を握り、全世界に植民地を築き上げた時代や、イギリスの一植民地に過ぎなかったアメリカ合衆国が独立後2度の世界大戦を経て世界の超大国になって行く時代と重なる。その間、イスラム教徒は南アジアや中東、北アフリカなどで西洋諸列強による侵略を受け父祖伝来の土地を奪われ、新しい国境を引かれた。また、イギリスの狡猾な二枚舌外交を象徴的に表す、パルフォア宣言やフサイン＝マクマホン協定、更にはサイクス＝

ピコ協定の帰結として、20世紀半ばには、ユダヤ人の国家イスラエルが建国され、ムスリムの土地であったパレスチナやその周辺の領域が奪われた。さらに、そのイスラエルをアメリカが軍事的に支援し、ムスリムの民は難民として路頭に迷うことになる。

このようなムスリム受難の300年の歴史は、西洋諸列強による帝国主義の歴史であり、『恥辱』は、その最終的な帰結の一つを劇作品の中で集約的に再現する。パキスタンから移民した両親を持つアミールは、アメリカで成功するために親の出身はインドで自分はヒンズー教徒であると自己を偽る。現代において直接的な帝国主義は終わりを告げたものの、エドワード・サイードの言葉を待つまでもなく、「特定の政治的・イデオロギー的・経済的・社会的慣習実践のみならず文化一般にかかわる領域に」(サイード 41)において、文化的植民地主義といった形で帝国主義や植民地主義は根強く残っている。

アミールは、美しい白人の妻と結婚し、フランスのシャルヴェ社の非常に高価なワイシャツやイタリア製のスーツを日常的に着用している。アミールは、イスラム教の信仰を捨てているために、まったく罪悪感なく酒を飲んだり、豚肉を食べたりもする。アメリカで成功するために自分の名前や社会保障番号まで変えたアミールではあるが、自らの生活様式や意識に至るまで完全に西洋式のものにすることによって、アメリカ社会に同化しようとしている。アミールは、文化的植民地主義というドグマの犠牲者として、甥のエイブが言うように、「自分が誰であるかを忘れてしまった」(84)のである。

『恥辱』は、第3場がアミールの自宅で開かれるホーム・パーティーの場面であるが、この場面は20世紀後半以降の世界における、イスラム教徒とユダヤ・キリスト教徒との激しい衝突や険悪な対立関係の寓話になっていると考えることができる。アミールが勤務するユダヤ系が経営する弁護士事務所は、企業のM&A(吸収・合併)を手がける業務に従事しており、その業務をWASPが敬遠していたこともあり間隙を縫って急成長した。20世紀以降のアメリカ社会におけるユダヤ系の活躍は、映画産業やマスコミのような、WASPの支配の及ばない新興ビジネスにおいて顕著に見られ、その成功がユダヤ・ロビーをはじめとするアメリカ政界におけるユダヤ系の政治力の拡大・強化へとつながった。『恥辱』において、弁護士事務所を運営するユダヤ系の幹部スティーブンは、イスラエルのタカ派の首相ネタニヤフのために巨額の政治献金をしている。それゆえ、スティーブンは、ハマスの関連があると疑われたイマームを支持した「隠れイスラム教徒」アミールを、長年にわたるアミールの貢献にもかかわらず、反ユダヤ主義を信奉する危険分子として、いとも簡単に解雇するのである。

アイザックは、ホイトニー美術館の館長であることもあり、エミリーの画家としてのデビューに大きな影響力を持ち、既婚者でありながらアミールからエミリーを奪おうとする。アメリカの富裕層出身のエミリーも、マイノリティーであるアミールの心情や勤務先での立場を想像することさえできず、イマーム・ファリードの擁護を懇願し、アイザックと肉體関係を結んだ過去さえ持つ。アミールは、職場ばかりかエミリーやアイザックからも「恥辱」を与えられ、最終的には妻が不倫の事実を認めるに及んで妻を激しく殴打する。第二次世界大戦後のムスリムたちの受難の要因が、イスラエルの建国とそれを後押しするアメリカにおけるユダヤ勢力の台頭、加えてアメリカの中東におけるヘゲモニーや軍事プレゼンスにあることを考慮すると、『恥辱』におけるアミールの受難は、現実世界の状況と奇妙なほどに共振してくる。そして、イスラムの教えに回帰したアミールがコーランの

教義に従って妻に暴力をふるう姿は、ジハードの思想に感化されてアメリカで同時多発テロを起こしたテロリストの姿と重なってくるのではないだろうか。

プロパガンダからの脱却——アミールの旅 / 観客の旅

『恥辱』は、そのタイトルや内容から判断すると、扇情的な要素が強く、イスラム教徒の受難や苦悩を赤裸々に描いたプロパガンダ的な色彩が濃い劇作品であることは否定できない。第3場の終わりでエミリーを激しく殴打することによって、アミールは、イスラム教徒としての積年の激しい怒りを露わにし、イスラム世界とユダヤ・キリスト世界との断絶は決定的となる。しかし、『恥辱』はそれだけの短絡的なプロパガンダ・プレイなのであろうか。その問題を検証するためには、作品の冒頭と幕切れに位置する、エミリーが描いたアミールの肖像画に関係する場面を分析する必要がある。

この肖像画は、スペインを代表する、フェリペ4世に仕えた宮廷画家ディエゴ・ベラスケス (Diego Velázquez, 1599-1660) が描いた『ファン・デ・パレーハ』 (*Portrait of Juan de Pareja*, 1650) を手本にしたもので、『ベラスケスのムーア人の習作』 (*Study After Velázquez's Moor*) と名付けられている。『ファン・デ・パレーハ』は、ベラスケスの工房で働いていたムーア人の奴隷をモデルにした肖像画で、ニューヨークのメトロポリタン美術館に所蔵されている。この絵は、アッパー・イーストサイドで暮らす二人にとっては、自宅と美術館が近接していることもあり、非常に馴染みのある絵である。

しかし、エミリーは、アミールとは違って、ムーア人ファン・デ・パレーハをベラスケスの単なるアシスタントとして捉え、ムスリムの奴隷として認識することはなかなかできない。エミリーは、アミールが上半身はイタリア製のスーツを着用しているが下半身は下着姿のままモデルになっていることに本人がいかにも違和感を覚えているかについても気には留めない。また、エミリーは、イスラムの芸術に対して盲目的とも言える賞賛の念を示すものの、イスラム芸術の本質を理解することはできず、その異質性を自己の創作活動のためにただ単に利用しているだけである。さらに、エミリーには、自ら描いた肖像画の中に、イスラム教徒アミールの複雑な感情を感じ取ることができるような想像力は欠如しているように思われる。

作者アクターは、『アメリカン・シアター』誌のインタビューの中で、エミリーの『ベラスケスのムーア人の習作』とその創作行為について、「ムスリムの主体を表象する西洋の意識」と表現し、そこにはオリエンタリズム的な思考様式が必然的に付随する。エミリーという西洋が無知ゆえにアミールをはじめとするムスリムを偏見に満ちた歪んだ見方で捉え、自分がそのような見方をしていることに対しても無自覚なのである。

弁護士事務所を解雇され、妻とも離婚したアミールは、幕切れでエミリーと最後の会話を交わす。エミリーは自分にも非があったことを認め、絵の仕事に没頭したことが自分を「盲目」(86)にしたと語る。それに対して、アミールはエミリーに自分と人生を共にしたことを誇りに思っていると告げる。一人になったアミールは『ベラスケスのムーア人の習作』を長い間じっと見つめ続けるのである。アクターも言うように、「『恥辱』はムスリムの主体がその表象の産物を観察しているところで幕になる」(*Disgraced* 96) ので

ある。

アクタールは、冒頭に位置する、エミリーがアミールの肖像画を描く場面と、この最後の、アクタールが肖像画を見つめる場面との間に旅 (journey) がある (*Disgraced* 96) と言っている。その旅は、アミールにとっての旅であり、アミールはその旅をした後では、自分の肖像画の顔の表情に以前よりはっきりと「恥じらい。怒り。誇り。」(70) といった感情を認知することができたのではないだろうか。

アミールにとっての旅は、アメリカでの輝かしい成功とそれとまったく対照的とも言える屈辱的な没落の両方を経験することではあったが、その実体験こそがアミールの自己認識をより確かなものにし、西洋世界を通して作られた自己のイメージを客観的に見ることでできたと言える。

アミールは、弁護士として社会的にそして経済的に成功し、アメリカ社会におけるヒエラルキーの頂点に位置する白人の妻を手に入れたことによりアメリカン・ドリームを実現し、そういった自分に誇りを持つことができた。しかし、不当な解雇と妻の不倫に直面したアミールは、9.11後のアメリカにおけるムスリムが現代の「黒ん坊 (nigger)」(72) であることに大きな怒りと屈辱を覚えると同時に、自己のアイデンティティーを失ってまで世俗的な成功にこだわった自分に恥じらいを覚えるのである。

しかし、『恥辱』の結末は開かれており、多面的な意味を持つ可能性があり、その解釈は舞台上で解決するものではなく、あくまでも観客の意識に委ねられているのである。これは、ドイツの映画監督ライナー・ファスビンダー (Rainer Fassbinder, 1946-1982) の影響を受けたアクタールのドラマ・トゥルギーであり、アミールの再生や再出発といったような明確な答えを作者が用意しているわけではない。ただし、アクタール自身の「イスラム世界は、西洋がイスラムに対して抱くイメージを十分に説明し、前進しなければならない」という信念 (*Disgraced* 96)⁴を手がかりにすれば、『恥辱』は、西洋世界にイスラムに対する偏見や無知を改めることを促し、ムスリムが発する内なる叫びに謙虚に耳を傾けて欲しいという切実なる願いを届けているのではないだろうか。そして、『恥辱』における旅は、アミールにとっての旅であるばかりか、観客にとっての旅でもあると解釈することができるのではないだろうか。世界各地における、昨今のイスラム過激派によるテロ事件の頻発を考えると、アクタールが『恥辱』に託した思いはより現実味を帯びたものになってくるのである。そして、『恥辱』は、イスラム系アメリカ人の様々な想いを直接劇作品の中に託した点において、現代アメリカ演劇の新機軸を打ち出しているのである。

注

1. 本文中の劇作品や劇評の翻訳は、すべて筆者による拙訳である。ただし、エドワード・サイードの著作の翻訳は除く。
2. この部分の原文は、以下のものである。

YAZ: Coltrane's *A Love Supreme*, 1964. Dissonance is still a gateway to resolution. ……
The ugliness became an end in itself. Coltrane democratized the notes. He said, they're all equal. Freedom. It was called Free Jazz but freedom is a hard thing to express

musically without spinning into noise. (*Water by the Spoonful* 18)

3. 作品のタイトルの典拠にもなっている、この部分の原文は、以下のものである。

ABE: ……

They've conquered the world.

We're gonna get it back.

That's our destiny. It's in the Quran.

……

For three hundred years they've been taking our land, drawing new borders, replacing our laws, making us want be like them. Look like them. Marry their women.

They disgraced us.

They disgraced us. (*Disgraced* 84-85)

4. アクタールは、『恥辱』について、Back Bay Books 版の巻末で以下のように述べている。

…… The play begins with a Western consciousness representing a Muslim subject. The play ends with the Muslim subject observing the fruits of the representation. In between the two points lies a journey, and that journey has to do with the ways in which we Muslims are still beholden on an ontological level to the ways in which the West is seeing us. And what the play might be suggesting is that we are still stuck there. The play ends with Amir finally confronting that image. I *do* believe personally that the Muslim world has got to fully account for the image the West has of it and move on. (96)

引証・参考文献

- Akhtar, Ayad. *Disgraced*. New York: Back Bay Books, 2013.
- Billington, Michael. "Lawyer faces the abyss as Pulitzer drama puts racial politics in the dock." *The Guardian*. May 24, 2013.
- Choudhury, Imran. "Far from Disgraced on Islamic identities." *Eastern Eye*. May 17, 2013.
- Feingold, Michael. "The New Jews: LCT3 Hosts Ayad Akhtar's *Disgraced* Dinner Party." *Village Voice*. October 24, 2012.
- Greene, Alexis. "No Place Like Home." *American Theatre*. October, 2008.
- Hartigan, Patti. "When war's heartache struck close to home, playwright knew the story she 'had to tell'." *Boston Globe*. October 20, 2013.
- Hudes, Quiara Alegria. *Water by the Spoonful*. New York: TCG, 2012.
- Huntington, Samuel P. *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon & Schuster, 1996.
- Isherwood, Charles. "An Extended Family, Sharing Extended Pain." *The New York Times*. January 9, 2013.

- “Beware Dinner Talk On Identity And Islam.” *The New York Times*.
October 23, 2012.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage, 1994. (『文化と帝国主義
2』大橋洋一訳、みすず書房、2001年)。
- Soloski, Alexis. “A Writer’s Unusual Rituals Yield Results.” *The New York Times*.
September 23, 2012.
- Stasio, Marilyn. “Disgraced.” *Variety*. 428.12, 2012.
- Teeman, Tim. “Religion, Race, and a Broadway Hit: The Making of ‘Disgraced.’” *The
Daily Beast*. November 10, 2014.
- Younis, Madani. “Shattering the Audience — An interview with the playwright.” *American
Theatre*. July, 2013.

Received : April, 25, 2017

Accepted : June, 7, 2017