

# アニック・トゥルグール

## 「チカーノ演劇 イスパニック的伝統と「アクト」の革新」<sup>1)</sup>

Annick Treguer, «Teatro Chicano: tradition hispanique et acto novateur» (1991)

以下のページでは対象を初期（1965-1976）のチカーノ演劇に絞りたい。この時期を特徴づけるのは、何といてもルイス・バルデスの活動だろう。本稿では合衆国西南部のチカーノ・コミュニティにとって、こうした演劇の形態がどんな役割を果たすものであったのかを、まずは明らかにしたい。その上でイスパニック的な構成要素とその伝統的諸側面を検討し、その活用形態としてチカーノ演劇の革新性が形づくられていく経緯を考察したい。

そもそもの問題として、チカーノ演劇をラテンアメリカ演劇の一部と見なすことができるのかどうか、当然の問いとして問われるであろう。斯学の専門家であるオズバルド・オブレゴンによって、この問いはすでに提起されている。フランスにおけるラテンアメリカ演劇の普及と受容を研究するに当たって、彼は研究分野の画定が必要であると考え、次のように述べている。

チカーノ演劇をはじめとするイスパニック系マイノリティ・グループの演劇は本研究の範囲外としたい。社会・文化的な背景が非常に異質であると考えからである。チカーノ演劇の誕生は60年代のことに過ぎず、メキシコ文化と北米文化の混合を表現していて、言語的にも英語とスペイン語がチャンポンに使われている<sup>2)</sup>。

彼が選択の根拠として引用しているのは、私がCRICCALで1984年3月におこなった報告の論旨である<sup>3)</sup>。バルデスとその作品『ズート・スーツ』について述べたものだが、たしかに私がそこで強調したのは以下のような事実である。

ルイス・バルデスの要求——それは、チカーノ文学がアングロ・アメリカ文学の一部であること

の認識である。

この主張は合衆国におけるチカーノ演劇についても、そのまま適用される。ここでは「チカーノ演劇」の中に流れ込んでいる諸伝統について粗描し、これから発展させたい今後の論点のいくつかを指摘しておきたい。

チカーノ演劇というタームを、私はこの上なく長大な射程で理解している。チカーノという語自体がそうしたものだ。アイデンティティの探求を表す初期の用法においては、とりわけそうであった。——チカーノ演劇とは本質的にいえば合衆国南西部の演劇、北の帝国による征服以前、グアダルーペ・イダルゴ条約（1848年）以前のそれから今日の多様な自己表現まで、その全期間におよぶ旧メキシコ諸州の地域演劇のことなのだ。コロンブス以前からの、そしてアングロサクソン支配よりもずっと以前から受け継がれてきたこの地域の文化をチカーノスの視点で捉えるならば、必然的にそうならざるをえない。

バルデスが（1965年、カリフォルニアのデラノで）テアトロ・カンペシーノを立ち上げてから、すでに25年以上の歳月が経過している。チカーノ演劇という名の新しい演劇ジャンルはそのときから出現した。この新しい演劇と並んで、在米メキシコ人の、というよりも単にメキシコ的な、より古い演劇の形態も依然として存在しているのである。

先行形態の存在を踏まえておくことで、この劇団が初期の二言語併用演劇から現在の二文化混交主義へと進展していく過程を、私たちはより適切に理解することができるだろう。合衆国南西部の文化が全域的にイスパニックなものを基層にした文化であることは疑いを容れない事実であり、そのことは記録的にも確証されている。そのスペイン語圏で民衆演劇の伝統が長く持続してきたことも、これまた否定できない明白な事実である。黒人公

1) [訳注] 翻訳にあたっては、以下を底本とした。Le Théâtre Latino-Américaine: tradition et innovation, Centre de Recherche Latino-Américaines et Luso-Afro-Brésiliennes. Université de Provence, 1991, pp. 39-52.  
2) Osvaldo Obregon, «En torno a la difusión y recepción del teatro latino-americano en Francia» in *America*, n°1, 1er semestre, 1986, pp. 139-158.  
3) Annick Treguer, «Où en est le Teatrochicano?», in *America*, n°1, 1er semestre 1986, pp. 159-168. CCRICALとは、パリ第三大学（ヌーヴェル・ソルボンヌ）のラテンアメリカ文学研究調査センター（Centre de Recherches Intre-universitaires sur les Champs Cultureles en Amériquelatine）の略称である。

民権運動の高揚（その立役者がマーティン・ルーサー・キングであった）と期を同じくしてチカーノ運動が盛り上がりを示したときに、演劇というジャンルがふたたび脚光を浴びた理由は容易に理解できよう。

チカーノ演劇の直接の根は16世紀スペイン宣教師の布教演劇の伝統に発するが、しかしそれはメキシコ文化と在米メキシコ人文化の伝統にも依拠したものであって（言語、登場人物、テーマ、音楽、いずれについてもそれが言える）、そのことによって真正性と正統性を獲得している。どこにでもいる無名の存在を、——ドミナントな社会が意識的に沈黙させ劣等人種として隷属的地位に封じ込めてきた人々を、演劇独自のやり方で一種英雄的な存在に仕立てあげてしまう。「チカーノ風」のドラマトゥルギーは人々の思考と経験の核心に喰い込み、日常の諸々の儀礼を飾る演劇を再活性化する。まさにそのことを通してチカーノ演劇は一文化の真正性を確固たるものとして宣言し、公式文化の只中でその代弁者となる。なるほど、それは娯楽演劇であるが、しかし何よりもまずチカーノの周縁化された世界と、その解放の意志を表現するものだ。目指すところは、在北米メキシコ人が演劇の力で自らを繋ぐ鎖を断ち切り、150年に及ぶ差別と抑圧によって隠蔽されてしまっているすべての文化的可能性を表現すること、それがこの演劇の追求する理念なのだ。

チカーノ演劇はまた、メキシコの演劇文化伝統と合衆国の政治演劇伝統との出会いの所産でもある。それはチカーノ演劇がメキシコ的な過去と北米的な現在によって同時に定義づけられることを示す明白な証左である。サン・ディエゴ大学（カリフォルニア）のホルヘ・ウエルタ教授が述べているように、

演劇は〔……〕チカーノにとって目新しいものではない。それは先住民の伝統の中にもしっかりと根をはっていたし、スペインやアフロ・アメリカンの伝統の中にも息づいている<sup>4)</sup>。

チカーノたちが自らのアイデンティティを主張するとき、そこには支配システムへの帰属の拒否、それに向けて放たれた内部批判が込められていないわけではない。この支配文化への拒絶、コロンブス以前の始原への回帰が、しばしばチカーノ諸グループの活動を鼓舞する力になっている。だからしてラテンアメリカ演劇への接近が意欲され、各種のフェスティバル、とくに北米お

よびラ米の各地で隔年に開催される TENAZ (Teatros Nacionales de Aztlán) への参加は積極的である。チカーノ演劇を北米演劇の一部と見なすことはもちろん可能だが、とはいえ、私の印象を言わせてもらうならば、その個性と独自性、その二重言語性、というよりもその二重文化的諸特性はひとすじ縄では捉え難い伝統と影響関係の複雑さを示しており、自身の特徴とイスパニック的な色彩とが分かちがたく重なり合っているために、どれがどこにつらなるかを画定しようとする判断に迷うことが少なくないのである。

ニコラス・カネーリョス<sup>5)</sup>は主としてチカーノ演劇のスペイン的な出自を研究していて、それを遠近二つの眼差しで探っている。1975年にマドリで開かれたイベロアメリカ国際文学会議第17回の講演で彼はペドロ・エンリケ・ウレーニャの言葉を引いて、チカーノ演劇はまさにそのようなものであったと指摘している。

一つの形式から他の形式が生まれるというのが、スペイン演劇の法則であります。しかし新しいものとともに、古いものが生き残る。アメリカにおいてはより複雑な形式が採用された後も、単純な形式は消えなかった。しかも、です。スペイン語演劇は単純な形式を複雑なそれに変えただけではなく、今度は新しい単純な形式をつくり出しもしたのです。アメリカはそれを受け容れました。

チカーノ演劇によって借用されたドラマの形式は多様で、それは自らの文化的異種混濁性を反映するとともに、ときの必要におうじてそれを変容し適合させてきた自在さをも示している。とはいえ、チカーノ演劇がもっぱら60年代公民権運動のダイナミズムだけに支えられて誕生したと考えるならば、それは誤りだろう。合衆国のメキシコ人マイノリティの演劇であるチカーノ演劇は、そのときどきの政治的アジテーションやプロパガンダに奉仕するその場かぎりの表現行為ではなかった。合衆国の政治的社会的状況を糧として生まれ、その動乱を創造の跳ね板とする運動であったことは間違いないが、実のところ、私たちは一つの演劇的ルネッサンスの現場に立ち会っていたのである。チカーノ劇団の活動は深層において古代的な伝統、スペインによる植民やメキシコ支配に遥かに先立つ悠久の時代、明らかに先住民文化やコロンブス以前の文明にまでも遡る伝統に繋がっている。大学研究者や劇団の当事者たちが語っているよう

4) Jorge Huerta, 《Chicano Theatre: a Background》, in *Aztlan: International Journal of Chicano Studies Research*, vol.2, Fall 1971, pp. 63-73.

5) Nicolás Kanellos, 《A History of Hispanic Theatre》, in *The United States: Origins to 1940*, University of Texas Press, 1990.

に、チカーノ演劇はいわば何千年紀にも遡る古代の祭儀、いうまでもなくアングロサクソン人たちの合衆国南西部への出現よりもずっと以前の時代の慣行に由来するものだ。それは今日なお、合衆国の旧メキシコ領諸州では民衆的伝統として生きつづけている。

このようにチカーノ演劇には多様な伝統が流れ込んでいるのだが、1965年から1976年の時期、地域も特殊にカリフォルニアとテキサスで、それらを充填した演劇表現が一挙に爆発することになったのだ。マイノリティ自身のイニシアティブで運営されたこの劇団は、セサル・チャベス<sup>6)</sup>とルイス・バルデス<sup>7)</sup>という双発エンジンの共振下で、チカーノの創造性を夜空に繰り広げる火花になった。農村で、バリオで、あるいは大学で、そして街頭で打ち上げる花火。それ以上の何かを、あらかじめ期していたわけではない。

「チカーノ演劇」と聞いてすぐにルイス・バルデスの名を思い浮かべる人もいるだろうが（基本的には合衆国以外の土地において、だ）、ワズプ<sup>8)</sup>の間でその存在がすこぶる影の薄いものであることは否定できない（私の経験則からの判断だ）。かりにまったく知られていない、あるいは無視されている、とまでは言わないにしても、である。私たちがここで問題にしている時期のチカーノ演劇はチカーノによって、そしてチカーノに向けて考え出されるか書かれるかした演劇、チカーノが制作し演じた演劇であった。観衆は農業労働者であり、学生であり、バリオの住民たちであった。かりに合衆国のアメリカ人がその存在を知ったとしても、政治演劇、もっぱらアジプロか音楽つきの喜劇としてしか考えないだろう。この演劇の立ち位置はしばしば非常にマージナルなものであり続けた。それはそれ自体、一向に驚くべきことではない。劇団の当初の目的はチカーノのバリオ住民の意識化に置かれていたのであり、あくまでもメキシコ人とメキシコ人社会の地位の改善がその関心の対象であったからだ。当事者であるチカーノ・マイノリティ社会の外部では、この演劇に関心をもつ者はきわめて限られていた。にもかかわらず、この演劇の出現と近年の発展によってもたらされた社会的・文化的所産はそのオリジナリティにおいて瞠目に値するものだ。チカーノの共同社会がかつて生き、今もなお生きている諸葛藤に声を与え、そのアイデンティティと自尊感情の回復の手立てとなること、そうした社会的・政治的・文化的役割を引き受けるこ

と、それがチカーノ演劇が自らに課している賭けなのだ。

チカーノのアイデンティティはアメリカ先住民という起源と分かちがたく結びついているし、スペイン的な出自に関してもまた同様である。メキシコ人のアイデンティティは偏に両者の混交に由来しているからである。このアイデンティティには被征服者、被支配者としての歴史的記憶（スペイン人の征服からヌエバ・エスパーニャ副王領時代）と、征服民族としてのそれをとともに含んでいる（合衆国南西部はメキシコが独立した1821年から1848年まではメキシコの一部であった）。60年代末期から70年代初期にかけてのチカーノ運動が奪回し再主張しようとしたのは、この異種混濁性のアイデンティティであった。メキシコ伝来の文化が集団の記憶に深く刻み込まれ、生活様式の重要な一部となっているといっても、人種的混血ということになると話が違ってくる。混血であるということは、普段の暮らしの中では、褐色の肌、劣等性の証し、エスタブリッシュメントからの締め出しの口実以外の何ものでもなかったのだ。チカーノ運動は自らの先住民的出自を意識的に再発見し、コロンブス以前のアメリカ文化のルーツを再発掘する運動であった。それは文化的な再生と民族の誇りに場を与え、エスニックな出自の再評価を促し、多様な異議申し立ての運動が続出した1968年の歴史的状況をきわめて有利に活用することに成功したのである。

合衆国南西部のメキシコ人はグアダルーペ・イダルゴ条約（1848年）以後、自らの領土にあって自分たちが追放者的存在に貶められていることに気づかされた（それというのも、北米人たちは条約にもられた約定事項を一向に遵守しようとはしなかったからである）。肌の色と政治的状況は彼らの差異性をすなわち劣等性の地位へと貶めた。より優秀な文化、すなわち白人文化を押し付けることで単一で同質の国民国家を創り出そうとしていた合衆国の文化政治の、チカーノスは犠牲者となった。アメリカ的自民族中心主義はその当然の帰結として征服されたばかりのメキシコ民衆文化の否定、その周縁化をもたらした。1960年から70年にかけて、文化的アイデンティティの回復が叫ばれ、チカーノ運動はこの気運にきわめて効果的に寄与することができたのである。演劇運動はこうした機運の一つの側面にすぎない。他にも詩の運動があり、小説<sup>9)</sup>や壁画<sup>10)</sup>の運動もあった。チカーノスが自らの真のアイデンティティを追求するとき

6) Cesar Chavez. カリフォルニア州デラノのブドウ農園で約5年にわたって大農園主に対する非暴力ストライキ・ボイコット闘争を主導し、これが非米農業労働者運動の発端となった。

7) Luis Valdez. 彼自身もメキシコ人移住労働者の息子である。カリフォルニア・サンホセ大学で演劇を学び、サンフランシスコ・マイム・トゥループやロニー・デイヴィスとともに政治演劇、アジプロ劇の活動をおこなってきた。

8) WASP (White Anglo Saxon Protestant). 合衆国白人イデオロギーを表す語彙。

9) Marcienne Rocard, *Les fils du soleil*, Paris: Maison-neuve et Larose, 1980.

に直面する一連の諸問題に、演劇は固有の表現様式と表現手段によって応答することができる。マイノリティと支配的社会的葛藤、民衆文化とエリート文化の対立を浮き彫りにするには、演劇くらい恰好な表現手段はない。それは選んでか選ばずしてか、伝統的なものか新たなものか、いずれにせよ個人が演ずる役割を、あるいは意識的に演ずることを引き受けた役割を表現する。演劇はチカーノが所与の現実をのり超え、その現実に影響すら与えることができそうな、一定程度において自由な空間である。チカーノ演劇が差し出しているメッセージは3点に集約されよう。自前の文化の尊重、その歪曲を拒否すること、とりわけドミナントな社会が仕掛けてくる侵略的な歪曲に抗して、自らの文化的アイデンティティを守り抜くこと。

メキシコ人マイノリティの場合、アイデンティティの喪失はまずはスペイン語使用の禁止の結果としてもたらされる。だからしてチカーノ運動、とくにチカーノ演劇は、必然的にスペイン語の言語的復興、と言わないまでも二言語併用主義の復権を唱導することになる。実際バリオの日常生活では、この二言語が併用されているからである。この点をもう少し正確にチカーノスの現状にそくして述べておくことは無駄ではないだろう。多くのチカーノス、合衆国で生まれ教育された移民第二世の多くは、スペイン語が得意ではない。英語とチャンボンの「スパングリッシュ」であったり、なかには全然スペイン語を話せない者もいる。しかし劇団が当初ターゲットにしたバリオの中では、だれもがスペイン語を理解した。かりに「チカーノ」という呼称を限定的に使って、スペイン語で正しく自己表現できる者だけに限るとすれば、広範なメキシコ出身の住民、私たちがここで論じている社会経済的・文化的問題の核心ともいえる人々がそこから除外されることになるだろう。それは、現実には犠牲になっている人々から目を反らすことになる。チカーノの現実根ざした演劇を創造しようとするときに、言語の問題はたえず付きまとう問題である。チカーノの現実が提起している問題をとり上げ、その当事者に通じる演劇を創造しようとするれば、まずは観衆が聞いて分かる言語、人々自身のものである言語を用いることが不可欠の条件だ。まさにそれが初期チカーノ演劇のおこなってきたことであって、おそらくもっとも斬新なその一つの側面であった。英語の浸蝕からスペイン語を守ろうとしたなどと言いつける向きもあるが、断じてそんなことはない。まったく反対で、現実的なコミュニケーション

の便宜を重要視したまでのことである。ルイス・バルデスのテアトロ・カンペシーノの系譜に連なるチカーノ劇作家と諸劇団がこの点で果たした役割は重要である。彼らは言語的純潔主義を忌避し、言語が純正であることと実際の効果との齟齬を回避した。言語的純潔主義者から見ると厄災ものとしか思えないスパングリッシュ現象にたいしても、言語を矯正したからと言ってどうなるものでもなく、現実の社会・経済・文化を変えることが先決であるという立場だ。そうした考え方に立っているから、チカーノの公衆に彼らの分かる言葉で語りかけることが何よりも必要であるということになるし、ドラマの形式も観衆に馴染みがあるものでなければならない、という主張になる。戯曲のレパートリーやテーマは言語的にもスタイルの上でも、演劇がそこから生まれそこに向かって語りかけようとするチカーノの文化環境を反映するものでなければならない。その点では、チカーノ演劇は成立の当初からすぐれて民衆的な演劇であったと言ってよいだろう。チカーノ社会の生活様式とその必要によく適合していたために、チカーノ演劇はチカーノ・コミュニティとの関係において高度な真正性を確保していたのである。芸術の創造過程から支配エリートの影響を取り除き（その場合に、とくに集団創作が重要な方途となる）、民衆の意識化と自己解放のプロセスにそれを統合すること、チカーノ演劇はまさにそのことを目指したのである。

チカーノ演劇がその遺産を再利用しているドラマ形式の幾つかのものは、スペイン人植民者の演劇、すなわちスペイン演劇と、エルナン・コルテスによって発見された新世界先住民の固有の演劇とのきわめて兇暴な出会いの中から生まれてきたものだ。すなわち布教演劇、そしてアズテック演劇とマヤのそれとが（ある種の仕方）で混淆して、各種の混淆的な演劇形式を生み出しているのである。たとえばパストレーラスという牧人劇、またボサダという民衆劇は今日のメキシコでもクリスマスによく演じられていて、キリスト生誕のシーンを再現している。当然のことながらテアトロ・カンペシーノのドラマトゥルギーの中にはこうした民俗伝承が多くとり込まれていて、毎年12月には『グアダルーベの聖女の顕現』がチカーノ流のやり方で上演されているし、カリフォルニアのサン・ファン・パウティスタ文化センターではボサダの上演もおこなわれている。こうした慣行は合衆国南西部に非常に広く行き渡っており、とだえることなく受け継がれてきたのである。テキサスのフォークロア研究家のアメリカ・パレーデスによると『ロス・パストー

10) Annick Treguer, 《Du muralisme révolutionnaire, muralisme décorative, peintures murales des *barrios* de californie》, in *Cahiers de l'UFR d'Etudes Ibériques et Latino Américaines*, no 7 (1989), Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 217-226.

レス』の劇バージョンは120を上回るという。上記の演目や形式は植民地時代の宗教劇と繋がるもので、合衆国による北メキシコの併合以降の新しい文化環境の下で、なお生き残りに成功したのであろう。チカーノ演劇の表現形式においても、その影響が打ち消しがたい仕方では痕跡を残しているのである。

しかしチカーノ演劇は、非常に折衷的で開かれたジャンルであるから、他のものからも雑多な影響を蒙っている。メキシコのコリードの影響もあるし、現代の映画、米墨両国のテレビ、ゲリラ演劇やプレヒトの影響もある。これらはもっとも目につく数例にすぎない。このシンポジウムの関心からいって、もっとも興味深いのはイスパニック的な演劇伝統、とりわけメキシコ流にアダプトされたそれであろう。公式文化の言語が英語とされている国での二重言語演劇であるからして、それはスペイン語もしくは「スパングリッシュ」によって表現される本質的にはアングロサクソンの演劇、と捉えるのがとりあえずは至当と思われる。もしもメキシコ的でイスパニック的な性格を真に付与できるとしたら、それはチカーノたちが与えている意味において、すなわち文化的アイデンティティの奪回請求という意味においてである。

ルイス・バルデスによって創設されたチカーノ演劇は1965年の生誕時においては純粹に政治的な演劇で、上記のような伝統と政治運動、そして大学出の一人の男、ゲリラ演劇の経験をもつ作家兼劇作家の出会いの産物であった。農業労働者によって構成されるこの「百姓劇団(エル・テアトロ・カンペシーノ)」は全国的なブドウ園ボイコット運動を推進するために結成され、セサル・チャベスのストライキ闘争の大きな支えとなった。カリフォルニアの州都サクラメントへのデモの途上では、きまってこの劇団が公演をうった。いま思い返すと、デモの先頭にはつねに旗が、チカーノ運動を象徴する赤い布地の上にグアダルーベのマリアの肖像とアズテックの黒鷲を描いた旗がはためいていた。バルデスと仲間の俳優たちは「アクト」という寸劇をベースにして即興的に劇を組み立てていった。そしてこれは無数の若い活動家グループによって模倣されコピーされて、連鎖的に多くの「劇団」を生み出すことになった。合衆国の南西部だけでなく、東部に、とくにシカゴに、それは波及した。

「アクト」という形式面での革新は、セサル・チャベスのストライキ闘争を支援するという当座の必要から、ルイス・バルデスによってほとんど「間に合わせに」考案されたものであった。最初のころはワサビの利いたスケッチでメキシコ人農業労働者の社会的文化的状況をドラマ化していたが、しだいにメキシコ系アメリカ人＝チ

カーノの生活とかかわりのあるすべての問題(たとえばベトナム戦争)にレパトリーを広げるようになった。何年かの実践の後、ルイス・バルデスは「アクト」の目的を要約的に次のように規定している。社会的行動に向けて観衆を刺激すること、ある社会問題にたいして的確な検討をおこなうこと、敵対者を愚弄すること、必要に応じて解決策を提示すること、観衆の感情を表現すること。

「アクト」はそのダイナミックな性格が幸いしてチカーノ運動の有力な武器となった。それは、南西部のバリオに群居するチカーノ大衆に社会的政治的メッセージを伝える強力な伝声管となったのである。チカーノ演劇のジャンルとしての性格はきわめて単純である。とりわけ最初のころのチカーノ演劇は、もっぱら俳優の個人的な経験と即興演技、そして集団的な知に依拠するものであった。観衆はあらゆる種類の人々(農業労働者、都市部の工業労働者、学生、女性たち、子どもたち)であり、となればメキシコ系アメリカ人の集合無意識が浮上してくるのは時間の問題で、無意識の裡に充用されたフォークロア的な諸要素がそれをさらに際立たせるのである。今もなお、イスパニックの高密居住地帯を拠点にして、約50の小劇団が合衆国の全土に散在している(チカーノ諸劇団がアングロサクソン体制を笑いのめす新作アクトの発表の機会として、1976年の合衆国独立200年祭を最高度に利用しているのは壮观だ)。アクトの方法、即興演技と集団創作の乗り越えを計り、独自色を出そうとしている劇団も、なかにはある。フォルクローレを使ったオペラ仕立ての作品もある。ある劇団は台本と内容に重点を置くようになったし、幾つかのグループは大学に拠点を置くようになって、大学内にチカーノ劇団を立ち上げている。「ポップ」文化やエレクトロニクス文化と混交したグループもある。TENAZという名前からして象徴的な横断組織が結成され、チカーノの諸劇団がきわめて積極的にこれに参加している。例年、後に隔年に開かれるようになったフェスティバルは、創設期以降のチカーノ演劇の歴史を語る年輪となっている。形式面での進化や演出面での洗練、幾つかの劇団のプロフェッショナル化にもかかわらず、すべてのチカーノ演劇には明らかに公分母がある。公演は一般にバイリンガルでおこなわれ、教育的な性格をもち、多くの場合は即興演技と集団創作の所産であり、さまざまな度合において観衆の参加を訴えている。非常にしばしば音楽的な要素がメキシコのコリードからの借用という形でとり込まれている。いいかえればチカーノ演劇は当初から一貫してバイリンガルの性格をもち、社会的なメッセージと観衆との緊密な関係を重視し、フォルクローレ音楽と即興的諸要素を豊富に備えた演劇であったといつてよいだ

ろう。こうした特性の幾つかが、この演劇にイスパニック的な独自色を与えている。

「アクト」の二重言語使用、換言すれば多かれ少なかれスペイン語使用が重要視されているということだが、これはさまざまな要因、アクトに描かれている社会状況、登場人物の素性、観衆の構成などの諸事情によってそうなったものだ<sup>11)</sup>。英語をしゃべるかスペイン語をしゃべるかについては、不文律が作用している。かりにチカーノがアングロサクソンの諸制度と渡り合う場面を考えるとすると、このとき支配制度を体現する人物が英語を、他の人物はスペイン語か「スパングリッシュ」を話すことになる。実際の場面でもチカーノは事情に応じて二つの言語を使い分けている<sup>12)</sup>。場面が家の中とか親しい間柄ならば、主として使われるのはスペイン語か、「カリフォルニア式のスペイン語」(calo)だ。たまさかアングロサクソン系の人間がスペイン語を話すとするれば、ひどく不器用な話し方で、チカーノの気を引いて騙らかそうという邪悪な底意をかならず抱いている。その悪しき意図をくらすためにこれ見よがしにスペイン語で話しかけているのだ。テアトロ・チカーノの喜劇性がしばしば二重言語使用によってもたらされていることは想像に難くない。反対にアクトの重要な構成要素である歌やコリードの中ではもっぱらスペイン語が使われ、またバリオの観衆をターゲットにした「アクト」でもこれが第一言語になっている。ある種の「ポーチョス」(メキシコ人がアメリカ人化した従兄を呼ぶときの蔑称)もスペイン語に通曉した人間として描かれている。

先に挙げた教育的性格はホルヘ・ウエルタがきわめて重要視している特徴点で、これはスペイン的な遺産というべきものだろう。チカーノ演劇の社会的機能に注目した彼はチカーノ演劇と16世紀フランシスコ修道会の布教演劇とは少なからず類縁性をもつという。これはきわめて妥当な指摘であるといわなければならない<sup>13)</sup>。

メキシコ植民地での修道士たちの教育的演劇は、チカーノ演劇にとっても興味深い示唆を多く投げかけている。スペイン人たちは演劇の力で先住民を教育し、新しい宗教、すなわちキリスト教に彼らを改宗させようとしたが、後者はチカーノスを教育して、新しい宗教、すなわち社会的経済的闘争に改宗させようとしたのである。

修道士たちの演劇に見られる教育的要素が、とりわけ

聖餐秘蹟劇を通して、民衆層に深い影響を残したことは否定し難い。たしかに先住民の言語によって置き換えを施されてではあったが、それはアメリカの民衆演劇に消し難い痕跡を残したのである。

パストレーラは宗教演劇の教育性と、そうした宗教儀礼を挙げる共同体との緊密な繋がりを、他のいかなる形式よりも濃厚に残した演劇である。パストレーラという名称はメキシコおよび合衆国南西部のメキシコ人共同体が挙げるひと巡りの宗教行事を指して使われた言葉だが、クリスマスの折などには今でもこの秘蹟劇が上演されていて、その作品形式がチカーノ演劇にも強力な影響を及ぼしている。たとえば牧人たちの一団が幼児イエスの生誕の日に、ベツレヘムに旅するという設定でこのパストレーラは演じられる。登場人物の中にはサン・ミッシェル大天使、エルミタ隠修士、牧人女のヒラと牧人男のボボ(バルトーロ)といった面々がいる。パストレーラがメキシコ起源のものであることは明白である。それは布教演劇に由来するものであり、登場人物、エピソードの選択、クリスマスの歌にスペイン歌謡ヴィリヤンシコスが借用されていることなど、スペイン文化の影響の強さは歴然としている。チカーノ演劇は多かれ少なかれパストレーラの影響下にあり、とくにパストレーラのアレゴリー的な諸要素はさまざまな仕方でチカーノ劇団の表現の中にとり込まれている。ある劇団は同じ仮面や衣装を使い、ある劇団は登場人物、またある劇団は寓話のテクニクを利用して社会的なメッセージを伝えている。テアトロ・カンペシーノ自身、非常に早くから「四季」と題するアレゴリー的なアクトをつくっているが、それは地主である秋と冬と春と夏、そしてシンジケートと教会が権力を振るって貧しい農民を痛めつけるという芝居だ。5番目の季節というのがあって、それは希望の季節、チカーノ農民運動の季節である。もう一つのシンボリックなアクトは『ロス・ベンディドス』で(これはチカーノ演劇の古典的なレパートリーの一つだ)、何ほどかステレオタイプでアレゴリー的な人間たちが登場する。「パチューコ」すなわち革命家と、山賊、裏切り者(Vendu)といった連中が、それぞれの段階におけるチカーノ大衆への抑圧の体現者として立ち現われる。これらのアクトには、パストレーラのもう一つの面影が如実に表れている。登場人物はボール紙の小さな名札を首からぶら下げている。パストレーラの場合は登場人物の名前が衣装にじかに書き込まれていることが多いのであるが。——スペインの宗教劇の名残りは「グ

11) ニコラス・カネーリョスへのインタビュー(1983年11月、ヒューストン大学)。

12) いわゆるコード・スイッチング。衝突する二言語のコードが交互に使用されることになる。

13) Jorge Huertaの未公開論文、Université de Santa Barbara, Californie, 1974。

「アダルーベの聖女」がテパヤックの丘でファン・ディエゴ先住民の前に姿を現す一部始終を再現した演目にも見られるもので、ルイス・バルデスの版と対照すると、ある書き直し、いわば伝説のチカーノ化がおこなわれていることが分かるのだ。社会的メッセージが伝説と二重写しにされ、大征服時代の先住民にたいする暴虐がそこに暗示されている。

スペイン民衆演劇の伝統にどこまでも忠実なチカーノ演劇は、自らもまた、民衆的演劇たらしとする。そのために、観衆との関係性にとりわけ大きな注意をはらうのだ。宗教劇を演ずるときも世俗劇を演ずるときも、カルバスという（一種サーカス風の）メキシコ演劇や「レビュー」形式の芝居をするときも、チカーノ演劇はきまって観衆との緊密な関係性を第一義的に重要視する。とくに演劇運動の初期の時代の諸劇団はバリオから発生し、バリオの生活現実の語り部となることを、第一義的な課題の一つとして自らに課していたのである。

最後にチカーノ演劇に見られる根本的にイスパニック的な構成要素のもう一つのものに、コリードがある。スペインのロマンセに由来するメキシコの語り歌である。米墨戦争から1848年のメキシコ敗戦に至る時代、コリードはたえず書かれ、歌われ、合衆国南西部の民衆によって口ずさまれ愛されてきたのである。メキシコ国境に隣接する地域には相当な数のコリードがある。その中のかなりの数の歌はメキシコとアメリカの干戈の渦中で生まれ、メキシコの英雄たちの偉業を謳いあげている。しかし文化対立の中から生まれたメキシコ系アメリカ人を英雄化した歌もあって、たとえばホアキン・ムリエッタ、ハシント・トレビーニョ、グレゴリオ・コルテスといった登場人物が、コリードの中ではチカーノの反逆精神の化身となり、アングロサクソン文化の強制に楯突いている。ほとんどすべてのチカーノ演劇がコリードを自らの表現の中にとり込んでいる。いやそれにとどまらず、新しいコリードをつくり、運動の社会的・政治的なメッ

セージを思い起こさせる新しいチカーノの英雄たちをつくり出している。劇団にはコリードの語り手として名をなした者たちもいる。テアトロ・メスティソ（カリフォルニア州サン・ディエゴ）のラモン・サンチェス、テアトロ・チカーノ（テキサス州オースティン）のルメール・フエンテスなどである。こうして生みだされたコリードが、ときには数々のバリオに広がり、出版されたり、レコード化されたり、劇場や街頭で歌われ、この民衆的な表現形式の活力の大きさを証し立てている。

コリードは、しばしばアクトそれ自体の題材にもなる。アクトの一部として最初に歌われ、それから劇になることもあるし、チカーノスに自らのメキシコ的出自を思い起こさせる目的で、コリードの歴史物語が劇化されることもある。その場合、コリードは人心を鼓舞する教育的機能を帯びることになる。あえてこういっても、過言ではないだろう。スペイン黄金時代の演劇を特徴づけていた叙事的・民衆的な表現の血脈はコリードを媒介にしてチカーノ演劇の中で蘇ったのだ、と。

チカーノ演劇はその出発の当初から、あらゆる手立てを尽くして合衆国というアングロサクソンの国に、自らの道を開く努力をおこなってきた。公的な文化制度とたたかい、バリオのチカーノスを元気づけるために、演劇という武器をフルに利用した。そのイスパニック的な諸特徴に、生きた、民衆的なイスパニック文化が表現されていることは疑いを容れない。それはアイデンティティを追求するそのメッセージと不可分である。

言語的、教育的、民衆的、音楽的、さまざまな構成要素が、チカーノ演劇の内容と形式の中で混然と一体化している。その事実がチカーノ演劇を一つの時代の——合衆国において少数派諸集団が自らの権利を獲得するたたかいに乗り出したこの時代の——輝かしい成功例たらしめているのだ。

（訳：里見実）