

研究ノート

ハワイ・ローカル劇の世界
—— Kumu Kahua への道のり——

白井雅美

I はじめに

ハワイのローカル劇団 Kumu Kahua は、1971年にオーストラリア出身の現ハワイ大学演劇学科教授で同学科主任である Dennis Carroll とハワイ大学の8人の大学院生により設立されて以来、ハワイにおけるローカル劇の発展に大きな貢献をしてきた。設立当初からハワイ大学の Hamilton Annex I Room 2, Kennedy Lab Theatre や Mid-Pacific Institute の Kawaihau Theatre, St. Andrew's Cathedral の Tenney Theatre など様々な劇場を転々としていた Kumu Kahua は、1994年にハワイ州の援助により、1872年に建てられたハワイの歴史的建築物である元 Kamehameha V Post Office を長期借り受けることになり、現在の地に根をおろした(付録1)。これは、設立から21年の間に、ハワイ語で"original theatre"あるいは"something original on the stage"を意味する Kumu Kahua という名前の由来の通り、Kumu Kahua がハワイ諸島の多様な文化・民族を背景とするローカル劇の発信地となった功績がたたえられてのことで、それを契機に Kumu Kahua Theatre として生まれ変わったのである。

現在では、Kapiolani Community College で教鞭をとる Keith K. Kashiwada を長に、Artistic Director である Harry Wong III と Managing Director である Gene Shofner の三人が中心となり、non-for-profit theatre company として、9月から6月の間に年5本の劇の上演を行っている。それに加え、少なくとも新作3作のワークショップかリーディングと夏の演劇

クラスの主催、さらにハワイ大学の Department of Theatre and Dance との共催の演劇コンテストにも力を入れている。

Kumu Kahua が誕生した 1970 年代は、アメリカ本土でのアジア系アメリカ人運動の時代だけでなく、ハワイにおいては、アメリカ本土の巨大資本によるハワイの大衆観光化と日本の観光投資とグループ・ツアーが始まった時代でもあった¹。最後の楽園という普遍的キャッチフレーズのもと、エルビス・プレスリー主演の『ブルー・ハワイ』を一般大衆がモデルとして追う夢の世界の構築にハワイは翻弄された。ワイキキには、ヒルトンやシェラトンをはじめアメリカの豪華巨大ホテルが建設され、サーフィンからホウエールワッチングに至るまでのマリーン・スポーツやゴルフにテニスという避暑地のスポーツ場の開発、豪華客船のクルージングから潜水艦による海の探検などが次々に発案され、1980 年代にはハワイの観光業が頂点を極める。ポスト・コロニアル時代に観光と商業のコロニアル時代を迎えたハワイが変貌を遂げる舞台に背を向けて、ハワイをホームとする新しい意識のもとで、ハワイのローカル劇は誕生し、商業化の波が押し寄せる中でも、商業ベースに乗らないローカル劇の奨励に力を注ぎ、ローカル性を強調する姿勢を続け、その地位を確立してきた。ハワイ観光の拠点があり、日本からの観光客で賑わう現代のハワイ観光化のシンボルともいえるアロハ・タワーから歩いてわずか 5 分の距離、チャイナ・タウンの南端に位置し、ダウンタウンのオフィスが立ち並ぶ中にひっそりとたたずむ歴史的建築物 Kumu Kahua Theatre は、葛藤を繰り返しながらハワイ独自の歴史、社会、文化、言語を常に表現してきた空間として存在している²。Kumu Kahua はまさに、ハワイにおけるローカル演劇が、特に第二次世界大戦後の 1940 年代から 1960 年代にかけてのローカリズムへの序曲ともいえる時代、1970 年代から 1980 年代の第一波ローカリズムの時代と、1990 年代以降の第二波ローカリズムを経て、発展を遂げてきたことを象徴している。

II ローカリズムへの序曲：ハワイにおける演劇の歩み

ハワイにおける演劇の歩みは、二つの流れをくむ。それらは、キャプテン・クックによるハワイ(Hawaiian)発見以前にポリネシア民族が定住したハワイ諸島の神話や伝説などを題材としヨーロッパの野外劇 (pageant) の影響を受けて確立されたハワイの歴史野外劇と、20世紀初頭に始まったプランテーションによる多民族文化の構築であるローカル劇である。この二つの歴史的要素を含むローカル劇は、その使用される言語においても、差異が明確とされた。ハワイの歴史劇には一般に標準英語が使われてきており、現代の多民族劇にはピジン英語が使われてきたという経過があった (Carroll, Introduction ix)。さらに、第二次世界大戦を境に、ハワイの歴史的野外劇から多民族文化のローカル劇が優位を占めるようになり、特にハワイ大学演劇学科の確立により新しい劇を構築しようという動きが出てくるのである。戦前から戦後にかけて、ハワイ大学の学生が創作した作品を掲載した *College Plays, Theatre Group Plays, University of Hawaii Plays* が大きな役割を果たした。このような中で、ハワイのローカル劇の前身が生まれ、のちの Kumu Kahua 設立の動きへと継承された。

ハワイにおいては、タヒチからハワイ諸島の歴史を物語る歴史劇が19世紀後半に野外劇がハワイに紹介されたことにより大きな発展を遂げ、1913年から定期的に上演され始め、そのテーマはオアフ征服でハワイを統一したカメハメハ大王のワイキキ上陸であったという (Carroll, Introduction x)。現代でも、ハワイの歴史劇が、ハワイのローカル劇の中で重要な地位を占めていることは、ハワイが経てきた歴史がハワイという独自の空間を作り上げてきたという考えに起因する。そこには、ハワイ諸島にタヒチなどからポリネシア民族が移住してきた後に、1778年のキャプテン・クックによるハワイの発見、1810年のカメハメハ大王のハワイ諸島統一、1820年から始まったアメリカ説教師の布教、その後始まったアメリカのニューイングランド出

身のプランターによるハワイ上陸と砂糖きびプランテーション設立、ポルトガル・中国・日本・フィリピン・韓国等からの労働者の移住と定住、ハワイ王国が滅亡し、ハワイが1959年にアメリカの50番目の州になるまで、アメリカ合衆国という巨大権力への政治的・社会的・法律的服従の過程の中で、カナカ語とハワイ文化が衰退し、公用語としての英語とアメリカ文化が流入してきたという歴史が背景にある。ハワイの野外劇は、ハワイ王国という荘厳なテーマに基づくため、そのセッティングやキャストの規模も大掛かりで、民族の祭典という意味合いを持っていた。特に、カメハメハ大王誕生の地であったハワイ島カイルア・コナ(Kailua-Kona)で Kaahumanu Society によって上演された野外劇が有名なものであったというが、その後、1920年代から1930年代を中心に、歴史野外劇は歴史背景と言語の荘厳さを残したまま、白人や移民などハワイ民族以外の劇団やハワイ大学演劇学科とも関わり、変貌を遂げた (Carroll, Introduction xi)。現在では、ハワイの祝典である6月11日の Kamehameha Day や Lei Day に、歴史的野外劇が上演されている。

ハワイの歴史野外劇の変貌と平行して、新しくハワイに定住しつつあった移民による演劇活動が20世紀初頭に始まる。当時は、ハワイ系(Hawaiian)、経済的支配層であったニューイングランド出身の白人、砂糖きび畑ではルナとして君臨したポルトガル人、砂糖きび畑での労働者として移住してきた中国人、日本人、フィリピン人が共有する劇場や演劇活動は皆無であった。しかし、そのような環境において、日本人と中国人の移民達は苦しい労役に従事する毎日の暮らしの中、母国の伝統的な劇を上演する劇場を確立する (Carroll, Introduction 1)。西海岸では、中国人排斥運動の中でできたサンフランシスコ、ポートランド、シアトルの中国系移民のゲットーで演劇が盛んに上演され、サンフランシスコでは1860年代から1870年代までに、またポートランドでは1890年代までに中国系劇団が形成されていた (Postlewait 139)。ハワイでは、日系移民は、歌舞伎、文楽からシェイクス

ピアに至るまで日本語による日本人俳優の劇を楽しみ、中国系移民は北京オペラを楽しんだと言われている。この流れも、実験的 Noh や Kabuki を現在でも上演するハワイ大学演劇学科に受け継がれ、第二次世界大戦後に、現代につながるローカル劇の集大成が誕生する基本となる。日本と中国の古典演劇という民族分離の基調が、時代の推移と共にハワイという共通空間に入り込み、二世の時代には英語という共通言語を媒介とした演劇活動へと変化する。

第二次世界大戦後、ハワイは新しい演劇の舞台を構築する。これは、第二次世界大戦を契機に、アメリカ合衆国の準州であったハワイという空間が政治的・軍事的・経済的・文化的・言語的に変貌を遂げたということを意味している。1941年12月7日の大日本帝国による真珠湾攻撃は、ハワイの運命を変え、社会を変え、その変化は演劇界にもみられた。その変化とは、従来ハワイの王朝の英雄物語をテーマとした伝統的野外劇から、ハワイアン・ルネッサンスというハワイの古典文化の復興を契機に、ハワイ独自の言語・文化がキリスト教化とアメリカ権力により奪われたというハワイ民族の抑圧の歴史をテーマとする劇へと変化し、さらに現代のハワイが直面する様々な社会問題をテーマとして扱う新しいローカル劇が誕生したことである。それは、ハワイ系、広くはポリネシア系ローカル劇作家による創作運動と、一世の移民時代から二世の定住化という変化の中で、第二次世界大戦により民族的・社会的・政治的・文化的に目覚めた中国系と日系を中心とするアジア系ローカル劇作家による創作運動という二つの流れに見られる。戦後のこの二つの流れは、ハワイをホームとする共通の意識化のもとで合流し、ひとつの流れとなってゆく。

さらに重要なことに、第二次世界大戦からアジア系ローカルによる文芸運動が盛んになった1970年代から1980年代の間は、創作を擁護する場はハワイ大学というアメリカ高等教育の場であり、そこで教鞭をとる本土からやってきた白人教員が実質上の主導権を握っていたという点から、この運動が完

全に成熟する前の過渡期であったといえる。これは、アメリカの地方劇団の祖というべき、1947年のテキサス大学における Margo Jones による Theatre '47 の創設とその影響力が、アメリカ本土で教育を受け、本土の芸術・文化動向に重きを置く白人教員により、ハワイにも持ち込まれたと言えよう。また、1966年に設立されたイエール大学の Yale Repertory Theatre に代表され全米で起こる、学位取得という最終目的を持つ大学の演劇学科の確立とその実験劇場の創設という運動にも大きな影響を受けていると言えよう (LoMonaco 240)。

ハワイでは、1928年に創刊されたハワイ大学の文芸雑誌 *The Hawaii Quill Magazine* には、短編小説などに加え、劇作が発表されるようになる。特に、当時ハワイ大学英文学科で教鞭をとっていた Willard Wilson の創作クラスの影響は大きく、その創作クラスでの作品は、休刊となった戦前と戦中を除いて一年に一度刊行された College Plays (1936-1937, 1946-1955) に掲載された。また、劇作クラスがハワイ大学演劇学科に移ったあとは、同学科で教鞭を取っていた Edward A. Langhans が、1958年から *University of Hawaii Plays* の編集をおこなった。それに加え、1946年に創刊された *Theatre Group Plays* は、University of Hawaii Theatre Group 主催の恒例の劇作賞作品を掲載し、その作品が後の Kumu Kahua により上演される (Hiura and Sumida 21)。これらの学生による作品の中から、ハワイのローカル劇の祖となる、日系二世の Bessie Toishigawa, Patsy Saiki, Edward Sakamoto が誕生することになる。

ハワイ、広くはポリネシア系ローカルによるローカル劇の最も重要な作品は、1947年に上演されたサモア出身 John Kneubuhl の *The Harp in the Willows* であるとされている。13歳の時にサモアからハワイに教育を受けるためにやってきたサモア、英国人、ドイツ人の血を引く Kneubuhl は、ハワイの Punahou とイエール大学で教育をうけ、当時 Honolulu Community Theatre の assistant director になったばかりで、ハワイのロ

ローカル劇の運動を推進することに力を注いだ。その意思どおりに、*The Harp in the Willows* は、19世紀初頭にカウアイ島の Waimea で布教活動をしたアメリカ人宣教師 Lorenzo Lyons を題材とし、ハワイ語を取り入れた。同じ年に上演された二作目の *The City is Haunted* では第二次世界大戦直後のホノルルの町を舞台に、日系帰還兵やハワイ系ローカルの親子など様々な民族のバックグラウンドを持つハワイのローカルを登場させ、過去の亡霊に捕らわれながらも変貌を遂げるハワイを描いた。

もう一つの流れは、Kneubuhl の *The Harp in the Willows* と同年に発表された日系二世の Toishigawa の作品 *Reunion* と *Nisei* に源を持つ。アジア系ローカルの作品は、1920年代から1930年代にかけて、Wai Chee Chun, Margaret C. Kwon, Gladys Li, Alyce Chang Tung, Violet Yee など中国系ローカルによる劇作に占められていたが、1940年代から1950年代においては、中国系ローカルより日系ローカルの作品が多くなり、Mary Akimoto, Margaret Chinen, Mary Hirakawa, Miyoshi Ikeda, James K. Irikura, Daniel Kanemitsu, Masae Kashiwamura, Clara Kubojiri, James Mishima, Maybelle Nakamura, Richard J. Nakamura, Patsy Saiki, Edward Sakai, Lillian Sakai, Robert Sueoka, Bessie Toishigawa, Seiichi Yamamoto など多くのハワイ大学の日系ローカルの学生が作品を発表する。1940年代に比べて、1950年代から1960年代初頭にかけては、ブロードウェイを頂点とする英語によるアメリカ演劇の主流が確立し、その影響がハワイのコミュニティー劇場にも大きな影響を与えた結果、コミュニティー劇場がブロードウェイで上演された人気ミュージカルを上演し、ローカル劇は一時衰退したという (Carroll, Introduction xv)。しかし、ローカル劇の流れは1960年代にも受け継がれ、Chris Akiyama, Matthew Ihara, Douglas Kaya, Edward Sakamoto, Carol Watanabe などが作品を次々に発表する。

Reunion は、University of Hawaii Theatre Group の1947年度作品賞の二位に選ばれ、*Nisei* と共に *College Plays 1946-1947* に掲載された。

Reunion は、標準英語とピジン英語で書かれ、第二次世界大戦において 442 部隊で活躍して帰還した二世兵士が、戦後社会復帰することをテーマに、戦後の変貌を遂げるハワイと日系社会の葛藤を描き、賞賛をあびる。また、*Nisei* では、日系二世の女性と白人男性の恋を、反対する日系一世の母親を克服して、実らせる話となっている。Toishigawa の作品は、言語とテーマの両面において、Kneubuhl のローカリズムとは異なり、プランテーションという共通の歴史・社会・文化・言語領域を持つローカルによるローカリズムである。特に、*Reunion* はピジン英語がハワイの演劇において使われた最初の例であり、現実にハワイで共通言語として話されているピジン英語を演劇という確立された芸術体系にあえて使うことにより、現代ハワイ独特のローカル性を表現した。テーマに関しても、プランテーションで労役に従事していた労働者階級とその家族を舞台に登場人物としてあげることにより、現代ハワイを構築する構成員がプランテーションを支えてきたアジア系ローカルであるという意思表示をしたことになる。特に、第二次大戦以前には、日系人がハワイの人口においてすでに最大のグループとなっていたにもかかわらず、第二次世界大戦によりその約 160,000 人の日系人が敵国人として特別な監視下に置かれることになる。その中でも、日系二世は米国への忠誠を証明するため 442 部隊へ志願し、多くの犠牲者を出す。戦後、二世の帰還兵の多くはハワイ大学に入学し、ハワイにおける日系人の政治力構築が始まる³。このような背景の中で、日系二世による劇作が、ハワイ大学演劇学科を中心に活発となり、Toishigawa の作品が誕生した。

また、Sakamoto の *In the Alley* は、50 年代後半に創作され、1961 年の University of Hawaii Theatre Group の学生部門第一位を受賞し、同年 Edward Langhans の演出によりハワイ大学で上演された⁴。この作品は、第二次世界大戦後のホノルルの下町を舞台に、荒れた生活を送るローカルの若者達と白人の船乗りとの間に起きたローカル女性をめぐる喧嘩にはじまり、グループ間の葛藤から喧嘩の発端となった JoJo と Joe という個人間の

和解と友情の芽生えで幕を閉じる。同年、Sakamoto が発表した作品、*The Redeemers* も *In the Alley* と同様に、ホノルルの裏通りに潜伏して社会の底辺に生きるローカルの若者達が登場人物で、リーダー格の Brother John を中心に改心を試みるが、一人一人グループから逸脱し、最後 Brother John も暗黒の世界へと戻ってゆく。*In the Alley* が、当時、ビジン英語で書かれ、ローカル性が極めて高い作品であったことは認識されていたにもかかわらず、プロダクションのパンフレットでは、アジア系ローカル対白人という対立ではなく、どんな土地にも起こりうる土地の者と侵入者との対立であり、町の若者文化を表現したと解釈されたことは皮肉である ("Four On-Act Plays: The Sixteenth Annual Group of One-Act Plays")。

Sakamoto は、1962年にハワイ大学を卒業するとジャーナリズムの世界へ入り、ロサンゼルスに移り住み、*Los Angeles Times* のコピーエディターとして活躍する一方で、1970年代から今日に至るまでハワイのローカル社会を中心テーマに主に *East West Players* のために劇作を書き続けている。Sakamoto の *In the Alley* がハワイのローカル劇における記念碑的作品であることは、この作品が1973年に *Kumu Kahua* により再演され、ハワイのローカル文学の確立をめざして設立され、1978年に出版された *Talk Story: An Anthology of Hawaii's Local Writers* と1983年に Carroll により編纂された *Kumu Kahua Plays* に再録されていることにより、証明される。

Kneubuhl が1949年にハリウッドに去り、1966年には Sakamoto がロサンゼルスに去った後、ハワイのローカル劇は、1955年に設立された *Honolulu Theatre for Youth* の活動により、再度活発になる。ハワイのローカルの子供達や家族向けに、ハワイの伝説から現代ハワイの文化を含むローカル劇を中心に上演する HTY は、nonprofit theatre として現在にいたるまでハワイ州の教育、文化的啓発に大きな貢献をしてきている。また、ハワイ大学演劇学科も、Kennedy Theatre という学生が実験的な作品を発表す

る場を持ち続けた。

Ⅲ 第一波ローカリズムにおける Kumu Kahua の誕生と意義

1970年代に入る前に、ハワイのローカル劇の基礎がハワイ大学の演劇学科を中心に造られ、それがハワイ大学の Kennedy Lab Theatre で上演されていたという歴史があった。そして、1970年代以降は、ローカル劇の中心となる Honolulu Theatre for Youth と Kumu Kahua Theatre の活動が活発になる。創設に中心的な役割を果たした Carroll は、ローカル劇作家による新しいローカル劇を上演する"off-Broadway"を目指し、ハワイにおいては Kennedy Theatre に対して"off-Kennedy"を目標としたと、設立時のインタビューで答えている(Harada)。これは、"Off-Broadway and Off-Off Broadway are states of mind, not rigidly drawn geographic sectors" (Gussow 197) と定義されるように、ブロードウェイとオフ・ブロードウェイとの対立が、ニューヨークというアメリカ演劇のカノンを超えて普遍的となり、より実験的で個性的な演劇への情熱が次第に"regional"へと拡大し、地方劇場の誕生に至ったことを裏付ける。

しかし、ハワイの Kumu Kahua は、全米に散らばる"regional theatre"とは異なり、"local theatre"としての道を歩む。当時の演劇界における"regional theatre"は、"resident, repertory, or more comprehensively, resident non-profit professional theatre"と定義され、Robert Brustein による1988年5月22日付の *New York Times* の記事では、地方劇場の設立運動は、単に地方という地理的な意味だけでなく、元来ブロードウェイに対して新しい組織の劇場を創設するという運動であったという (LoMonaco 224)。このような"regional theatre"の定義に対して、Kumu Kahua は同様の小劇場でありながら、ハワイという空間に生きる演劇を目指した。Carroll が Jonathan Okamura から引用して、ローカルとは、"an

appreciation of and a commitment to the islands and their peoples, cultures and ways of life"であり、"an awareness that such cultures and ways of life are 'threatened by external forces of development and change, e.g. tourist and foreign investment'" ("Hawai'i's 'Local' Theatre" 123)と指摘しているように、アメリカ本土のみでなく諸外国も含めハワイの外の世界に対して、"local"という独自の概念を第一義に置いた。その定義に基づいて、さらに Carroll はローカル劇場としての Kumu Kahua Theatre の特質を、次のように定義している。

The theatre is specifically for residents rather than tourists, written mostly by residents, usually set in Hawai'i, frequently employing pidgin and some Hawaiian language, and often exploring different resident ethnic groups' traditions and their adaptation to Hawai'i. ("Hawai'i's 'Local' Theatre" 123)

限られた財源の中で、ハワイという孤立した空間を持つユニークな民族、文化、社会性を伝えるローカル劇への情熱と理解により支えられたこの収容人数約 130 名ほどの小さなローカル劇場には、ハワイのローカリズムの誕生と発展が刻み込まれているのである。

ハワイの Kumu Kahua の誕生は、アメリカにおけるエスニック劇場の誕生の歴史と無縁ではない。Kumu Kahua は、特にアジア系アメリカ劇場の祖であるロサンゼルスを拠点として 1965 年に設立された East West Players に継ぎ、アジア系に主眼を置くエスニック劇場としては二番目に古い劇団で、その後 1973 年にはサンフランシスコに Asian American Theatre Company が、1976 年にはシアトルに Northwest Asian Theatre Company が、そして 1977 年にはニューヨークに Pan Asian Repertory が設立されたことを考えると、1960 年代から 1970 年代にかけての公民権運動からアジア系アメリカ人の政治的運動の渦中での歴史的意義がある設立と言える。1960 年代から 1970 年代にかけては、アジア系の East West Players

の設立に続いて、1966年にはヒスパニック系の Puerto Rican Travelling Theatre が、1966年と1967年にはニューヨークにアフリカ系アメリカ人の New Lafayette Theatre と Negro Ensemble Company が、民族的政治色が濃いエスニック劇場として誕生する(Leiter 474-75)。当時、アメリカ演劇界では、商業主義のブロードウェイに対して、より実験的で前衛的な演劇活動を求めて、オフ・ブロードウェイやオフ・オフ・ブロードウェイが確立され、ニューヨークだけでなくアメリカ各地に小劇場が誕生していたが、オフ・ブロードウェイやオフ・オフ・ブロードウェイで上演された作品がブロードウェイへの逆流してヒット作品となり、アメリカ演劇の発展に寄与するようになっていた。エスニック劇場は、そのような白人中心の演劇界の動きに対して、より自分達のアイデンティティを探求し、より実験的な劇作に挑戦しようという目的のもとで設立される。さらに、1980年代から1990年代にかけては、アジア系の小劇場が、西海岸をはなれ中西部にも設立された。しかし、この流れの中に身をおきながらも、Kumu Kahua は、アメリカという白人中心主義的文化・劇団・劇場に対立するアジア系アメリカ演劇という民族のみに縛られた枠を超越し、アメリカの政治的・社会的・地理的・文化的優位である本土(Main land)に対立するハワイという孤立した社会・文化・言語体系を持つローカル(Local)に主点をおいた劇場として独自の道を歩むことになる。

ハワイにおける Kumu Kahua は、設立に携わった8名の大学院生、Min Soo Ahn, Mel Cobb, Tony Haas, Les Miller, Ninette Mordaunt, Atsumi Sakato, Gary Toyama, Gay Wood の民族的・文化的バックグラウンドが多岐に渡ることが示唆するように、ハワイという共通空間を自分達自身の舞台という場に求めたのである("Kumu Kahua" 7)。

Kumu Kahua の誕生は、それまでのハワイの演劇の歴史に新しいチャレンジをするという意図をハワイの演劇界にのみならず、観客であるハワイの住民とコミュニティーに伝える役割を果たした。設立同時は、劇場を持って

いなかったために50名の収容人数の教室 Hamilton Annex I Room 2 を仮住まいとし、手書きのポスターに、50セントの入場料で始まった手作りの公演であった(付録2)。今でこそ Kumu Kahua の公演にはレビューを欠かさない地元の新聞 *Honolulu Star-Bulletin* や *Honolulu Advertiser* も、設立同時はかなりの酷評をした。1970年代におけるローカリズム第一波は、試作と失敗であり、1980年代は反省と再挑戦の連続であったと言える。この時代、Kumu Kahua はハワイ大学演劇学科の学生作品と1970年以前に発表されたローカル劇の再演に力を入れる。それは、現在進行形で新しい独自の劇作を作り出そうという動きと、劇団創設の基礎となったハワイ独自のローカル劇の再評価を行うという動きが同時に働き、ハワイ演劇のローカリズム第一波を構築する。

若い学生の作品は試作でとどまり、多くの学生劇作家が消えていった中、ローカル劇の新しい担い手として Lynette Amano や James Grant Benton の作品が注目をあびる。社会人生活を送った後にハワイ大学に大学院生として戻った Amano の *Ashes* (1972) は、Toishigawa や Sakamoto の流を汲み、劇作家と観客が共鳴できる同時代で等身大のローカル劇として脚光をあびる。ホノルルを舞台に父の死に直面した日系ローカルの家族をモチーフにして、その灰に固執する伝統的な考えの二世の母親とその因習から逃れ自らのアイデンティティを見つけようとする若い三世の娘との葛藤がテーマで、Amano 自らの体験をもとにされているが、その時代のアジア系ローカルの世代葛藤を現実的に描いた。*Honolulu Star-Bulletin* と *Honolulu Advertiser* の白人批評家によるレビューには冷ややかなものがあるが、Amano のユニークさは、当時の日系ローカルがタブーとした個人や家族の心のうちを公にするという姿勢がある点 (Knaefler K-2) と、伝統という過去の亡霊に取りつかれた二世と新しいアイデンティティを探索しようとした三世の葛藤を描き、新しい時代を表現しようとした点に見られる⁵。また、Benton のシェイクスピアという古典をピジン英語とローカル社会に当ては

めた1974年の作品 *Twelf Nite O Wateva!* は、ローカル劇の一つのチャレンジとしてローカル劇の古典となった。さらに、1974年には、当時ハワイ大学の Sinclair Library に眠っていた1930年代後半から創られたローカル劇の再評価を行い、Sakamoto の *In the Alley* と Toishigawa の *Reunion* に加え、1940年代の Kohala のプランテーションに生きホノルルという都会に出た中国系ローカルを描いた Kathryn Bond の *Let's Go See the World* の3作品を再上演した⁶。

このように、1972年の Kumu Kahua の誕生は、ハワイのローカル劇を、ハワイという文化空間が誕生した時点に戻って根底から再評価し、さらに戦後のハワイ大学演劇科出身のローカル劇作家の試作が葛藤を繰り返してきた場としてスタートした後に、独自のローカリズムの構築を推進した産物である。アメリカ本土の模倣から、本土と対立するローカルという概念をハワイのコミュニティーに浸透させ、ローカル・アイデンティティへの覚醒に大きな貢献をしたと言える。

本稿は、2001年9月29日にキャンパス・プラザ京都において開催された第9回 AALA (アジア系アメリカ文学研究会) フォーラムのフォーラム「アジア系アメリカ演劇の現在」において、口頭発表したものに加筆・訂正を加えたものである。ハワイにおけるリサーチでお世話になった、Dennis Carroll 氏、Darrell H. Y. Lum 氏、Mark Lutwak 氏、Sarah May 氏、Harry Wong III 氏には心よりお礼申し上げます。

注

- 1 Wilson は、James Mak と Marcia Sakai を引用して "the 'jumbo jet age and mass tourism' came to Hawai'i in 1970" (332) と 1970 年代に本格的に始まったハワイの大衆観光化を定義している。
- 2 Carroll は、この地理的な要素をハワイのローカル性を象徴するとして、"Local' coming to the theatre might, depending on the way they travel, approach the performance through one of several diverse areas: to the east lies the downtown

business district; to the northwest lies the seedy "red light" hotel street area; one block to the west lies the beginning of Chinatown; to the south lies the bustle of the Honolulu waterfront and the newly renovated Aloha Tower complex ("Hawaii's 'Local' Theatre"126)と記している。

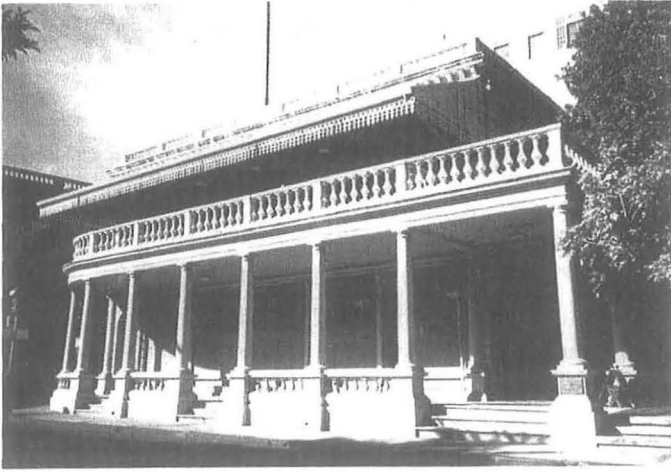
- 3 菊地由紀, 『ハワイ日系二世の太平洋戦争』(東京: 厚徳社, 1995年) 参照。
- 4 Sakamoto *In the Alley* は, Sakamoto と同時に The University of Hawaii Theatre Group の State Division で二席に入賞した Marian Roffman の *Shadowed Sabbath*, Anton Chekov の *The Brute*, Eugene Ionesco の *The Bald Soprano* と共に上演された("Four One-Act Plays: The Sixteenth Annual Group of One-Act Plays")ことは, 興味深い。
- 5 *Honolulu Star-Bulletin* の Phil Mayer は, Amano を指導した Carroll の力に負うことが多く, それでも作品は未完成である点を指摘し (A-25), *Honolulu Advertiser* の Karen Pryor は, Amano がローカルな人々に親密感を与えるピジン英語を駆使した点は評価しても drama ではなく単なる narrative であり, 登場人物の変化も無く, 出来事にも一貫性がない作品であると酷評を下した。
- 6 この時のレビューでは, *In the Alley* と *Reunion* への評価は高かったにもかかわらず, *Let's Go See the World* に対しては中国語なまりのピジン英語がわかりにくい点と作品に"dramatic unity"が欠落している点が指摘されている (Bowman)。

参考文献

- Bowman, Pierre. "UH Group Digs Up Two Refreshing Plays." *Honolulu Star-Bulletin* 11 May 1974: npn.
- . "Hawaii's 'Local' Theatre." *The Drama Review* 44.2 (Summer 2000): 123-52.
- . Introduction. Ed. Dennis Carroll. *Kumu Kahua Plays*. Honolulu: U of Hawaii P, 1983. ix-xxi.
- "Four One-Act Plays: The Sixteenth Annual Group of One-Act Plays." Honolulu: The University of Hawaii Theatre Group, 1961.
- Gussow, Mel. "Off and Off-Off Broadway." *Wilmeth and Bigsby* 3: 163-95.
- Harada, Wayne. "Kumu Kahua." *Honolulu Advertiser* 1971, nd and npn.
- Hiura, Arnold T., and Stephen H. Sumida. *Asian American Literature of Hawaii: An Annotated Bibliography*. Honolulu: Japanese American Research Center and Talk Story, 1979.
- Knaefler, Tomi. "Original Play, 'Ashes,' Breaks Potent Old Japanese Taboo." *Honolulu Star Bulletin* 23 Nov. 1972: K-2.

- "Kumu Kahua." *Ka Leo O Hawaii* 26 Oct. 1971: 7.
- Leiter, Samuel L. "Directors and Direction." Wilmeth and Bigsby 3: 466-89.
- LoMonaco, Martha. "Regional/Resident Theatre." Wilmeth and Bigsby 3: 224-48.
- Maslon, Laurence. "A Changing Theatre: Broadway to the Regions Broadway."
Wilmeth and Bigsby 3: 163-95.
- Mayler, Phil. "On the Air." Review of *Ashes* by Lynette Amano. *Honolulu Star-Bulletin* 20 Nov. 1972: A-25.
- Mordden, Ethan. *The American Theatre*. New York: Oxford UP, 1981.
- Mottola, Carmen. "Running with the Best." *Kapi'ō Online* 16 Mar. 1998.
- Postlewait, Thomas. "The Hieroglyphic Stage: American Theatre and Society, Post-Civil War to 1945." Wilmeth and Bigsby 2: 107-95.
- Pryor, Karen. "New UH Play: A Narrative Rather Than Drama." Rev. of *Ashes* by Lynette Amano. *Honolulu Advertiser*: nd, npn.
- Wilmeth, Don B. and Christopher Bigsby, eds. *The Cambridge History of American Theatre*. Vols. 2 & 3. Cambridge: Cambridge UP, 1999-2000.
- Wilson, Rob. "Goodbye Paradise: Global/Localism in the American Pacific." Ed. Rob Wilson and Wimal Dissanayake. *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*. Durham: Duke UP, 1996. 312-36.

(付録1)



(付録2)

