

Tennessee Williams と1960年代

実験的演劇としての *The Two-Character Play*

山 野 敬 士

Harold Bloom は、Tennessee Williams の芸術的な後退が1953年に始まり1983年（Williams 死去の年）まで続いたと述べている¹。Williams 劇の中に Hart Crane の影響を見出す Bloom の意図に反する劇が登場し始める50年代半ば以降は、すべて不毛ということになるのだろう。55年の *Cat on a Hot Tin Roof* さえも除外してしまう、Bloom の1953年理論にはさすがに承服しかねる部分も多いが、この後退時期が60年代には少なくとも明確になっていたと考えることに躊躇する必要はあまりない。なぜなら、この時代、1961年の *The Night of the Iguana* が評価された後、ほとんどすべての作品が商業的にも批評的にも失敗作の烙印を押され続け、著しい後退の時期を Williams は過ごすこととなるからだ。実生活でも長年の愛人であった Frank Merlo を1963年に亡くした後は荒んだ生活を送っていたようで、Williams 自身、60年代を酒とドラッグに溺れた“Stoned Age”（泥酔時代）と呼び、その状態は1969年に精神病院に収容されるまで続いた。

60年代を含む Williams の後期作品の見直しは80年代後半から広範囲になされてきた。他の劇作家との比較を通じてアメリカ演劇の伝統の中に Williams を配置するというオーソドックスな作業の中に、革新的な解釈を導入した C. W. E. Bigsby や、Roland Barthes や Michel Foucault の理論を援用しながら行った David Savran の読解に端を発し、2002年にも *The Undiscovered Country* という表題のもと後期 Williams 作品に関する研究書が出版された。それらの分析を概観すると、この時代の Williams 作品を同時代の劇作家たちと比較し、影響関係を探る試みがまず挙げられ、その多くが60年代の劇を分析の対象としている。それは、様々な実験が行われた60年代演劇の枠組みの中に Williams 作品を位置づけることで、その価値を再認識するものであり、1966年の *The Gnadiges Fraulein* が持つ舞踏性を Antonin Artaud の作品との比較で捉えるものや、不条理劇の要素を持つ *The Two-Character Play* を Samuel Beckett の影響下に見るものなどである。また一つは、性差・人種・階級を Williams 作品に読むという方法で、告白型の私的な作品にイデオロギー対立的な力学を探る試みであり、60年代以降の文学理論に従いながら Williams 作品に新たな光を与えている。

このような様々な批評が共通して指摘する点に、60年代以降の作品が持つ unrealistic な雰囲気や描写がある。例えば、Annette J. Saddik は“Throughout the 1960s Williams was becoming increasingly suspicious of realism’s desire to naturalize the relationship between stage presentation and outside world.” (*The Politics of Reputation*, 74) と述べている。その中でも、「泥酔時代」を通じて Williams が書き続けた *The Two-Character Play* (1967) は、断片化された台詞が観客の解釈から逃れ続けながら響きあう、極めて反リアリズム的な作品である。本論の目的は、リアリズム演劇と家族劇の共通項を考察した後、「家族」と「南部」という主題を中心に初期作品と *The Two-Character Play* を比較することで、「リアリズム」と60年代 Williams 作品の関係を探ることにある。

1. 家族、南部、リアリズム

Williams は *The Glass Menagerie* (1945) の成功以来、リアリズムに強く反発しながらも、時に手を取り合い活動してきたと言える。そもそもリアリズムを定義すること自体大変困難なものである。なぜなら、すべての文学形態は作者による独自のリアリズムの追求と考えることが可能だからだ。従って、とりあえずここでは、上記の Saddington の考察に従い、「外部の現実を人間は完全に知覚でき、その現実性をできるだけ忠実に舞台に再現することで芸術的真実に近づこうとする試み」を達成しようとする演劇をリアリズム演劇と仮定して論を進めていくこととする²。Williams は、そのような「劇」と「実世界」の間の透明性を前提とする考え方から距離を取ろうとしてきた。彼は、すでに *The Glass Menagerie* の時点で、リアリズムへの反発を宣言している。

Everyone should know nowadays the unimportance of the photographic in art: that truth, life, or reality is an organic thing which the poetic imagination can represent or suggest, in essence, only through transformation, through changing into other forms than those which were merely present in appearance. (131)

“Poetic imagination”という言葉が示すように、初期の Williams 作品に特徴的な詩的想像力にあふれる叙情性も、リアリズムの概念とは異なる形で真実を表現する方法だったのである。しかし、この詩的想像力が描写する世界が、全体として非現実的なものであったと考えるのは困難である。詩的な描写は、あくまで現実的な言語観を土台にしながらか機能し、そのリアリズムの枠組が前提とされているが故にその叙情性が強調されるからである。単純に言えば、60年代作品に対して観客が抱く非現実的な印象を、*The Glass Menagerie* や *A Streetcar Named Desire* (1947) といった初期作品は保持していない。それらの劇は、Williams の意図と反しながらも、あくまでリアリズムの枠組の中に描かれているという印象からは逃れられない。つまり、Ronald Hayman が “Except for *Camino Real*, all Williams’ major plays before *The Milk Train Doesn’t Stop Here Anymore* had been realistic.” (193) と述べる通り、基本的に60年代以前の Williams 作品は、リアリズムの地平で描かれたものと考えることができるのである。

リアリズム演劇の議論に「家族」を考慮に入れることは必要不可欠で、Williams 劇を考察する場合極めて興味深いことである。アメリカ演劇の歴史を概観すると、それは「善悪二元論」の概念に基づいた「メロドラマ」からスタートした。それが、家族を舞台にした「ドメスティック・メロドラマ」へと移行したわけだが、家族という現実的な場を舞台にすることが、メロドラマの根幹である善悪二元論を揺さぶることとなり、結果として20世紀には「リアリズムを強調した家族劇」が誕生する。それは、家族との関係を通して個人の心理を分析し、その因果関係を強調するフロイト派心理学の力を借り、Eugene O’Neill の活躍でアメリカ演劇に定着した。このように考えると、家族との関係（特に父と息子の葛藤や父の不在を巡るプロット）を通して個人の心理を描き、その因果関係が示される Williams の初期作品は、正当なリアリズム演劇と考えることが可能なのである。

また、この議論は南部作家であるという Williams 最大の特徴とも関係してくるように思える。まず、リアリズムとの関係から「南部」を考えると、前述の詩的想像力と同じく、Williams 作品が描く「南部」は厳密に言うところリアリズムと相容れないものであったことが指摘されるだろう。Bigsby は、次のように述べる。

The South which Williams pictures exists less as a real landscape (note, for example, the

almost complete and perplexing absence of blacks except, interestingly, as a symbol of death) than as an imaginative world, a disintegrating structure which the individual must inhabit and sustain by a combination of will and imaginative economy. (98)

黒人の不在という南部作家としては致命的な欠如に集約されるように、Williams 劇の南部は現実の風景というより、登場人物の心情の中に保たれる心象風景の場合が多く、具体的には、それは現実の辛さから *The Glass Menagerie* の Amanda や *A Streetcar Named Desire* の Blanche が逃避する「幻想」の世界と強く関係する形で描かれてきた。しかしながら、アメリカリアリズム演劇のダイナモであった「家族劇」を考慮に入れると、Williams が考える南部像と家族という主題を、別の次元で結びつけることが可能になるだろう。

僕は前々から、日本の作家とアメリカの南部の作家との間にある種の共通点があるというふう感じていた。(中略) 日本の作家とアメリカの南部の作家との共通点が実際どういうものであるかということは、よく解らない。けれどもおそらくこれはどちらともが、土に近いということ。それから日本でもアメリカの南部でも、家族というものが非常に強い。(215-216)

三島由紀夫との対談の中で Williams は、南部文学が日本文学と共有する主題として、「家族の存在の強さ」を挙げている。個人の存在に欠くことができない家族の存在、時に、家や家族に取り憑かれたように思える登場人物の存在、— それが William Faulkner という巨大な作家の影響であることは明らかだが（このように考えると、Williams 作品の心象風景としての南部も Faulkner 的南部と類似していると言える）— は Amanda や Blanche の中に印象的に描かれてきた。だとすると、南部の家族を舞台に、父と息子の葛藤を中心に置き、リアリスティックな表現方法で描ききった1955年の *Cat on a Hot Tin Roof* が Williams の作家人生において1つの頂点をなしていることは極めて示唆的であり、40、50年代の彼の作品の特徴を「家族」「リアリズム」「南部」という主題の連関の中で語ることは、妥当性があるように思えるのである。

Ruby Cohn は“Sex, South, and violence brought Tennessee Williams to a Broadway which then allowed him no deviations.” (286) と述べ、作家人生の絶頂期であった40、50年代に Williams が生み出した「性」「南部」「暴力」という主題が、その力強さ故に、その後の作品から多様性を奪ってしまったというアイロニーを指摘している。Williams は、*In the Bar of Tokyo Hotel* (1969) のように、アメリカ南部以外を舞台とした劇を書き始めるが、基本的には「性」「暴力」といった主題を捨て去ることができなかった。作品に変化を生み出すために彼が取った戦略は、リアリズムから距離をさらに取ることであり、自己批判の対象をそれまでの作品が持っていたリアリズムとの不可思議な関係に定めることであつたと言える。商業的な失敗の連続の中で「自分が時代遅れになりつつある」という意識が、60年代に流行していた新しい形態、パフォーマンス劇やハプニング劇の成功によって助長され、その非現実的な側面へと Williams を歩み寄せたのであろうが、60年代以降の劇の多くは、リアリズムに反発しながらも融合していた叙情性あふれる描写を後退させ、代わりに直接的な言葉や断片化された言葉を飛び交わせることで、極めて非現実的な雰囲気醸し出している。このような急激な転向を考える場合、1968年の *Kingdom of Earth* は興味深い作品である。なぜなら、先程考察した初期 Williams 劇の特徴—リアリズムの枠組みを持った南部の家族劇—という要素をこの劇が保持しているからである。具体的には、劇は南部を舞台としており、家督を継ごうと画策する異母兄弟の姿に、家・家族に取り憑かれた人間像が

リアリスティックに描かれている。特に劇の舞台、ミシシッピ州の架空の町 Two River County は、初期の作品群 — *Summer and Smoke* (1947)、*Cat on a Hot Tin Roof*, *Orpheus Descending* (1957) — と共有されている。加えて特筆すべきことは、Williams 劇の中で唯一「黒人と認識される」主要登場人物 Chicken が登場することであり、それにより、Bigsby が考察した不可解な南部性の要因である黒人の不在も解消されている。反リアリズムを標榜する60年代作品でありながら、家族、南部という主題が初期作品以上にリアリズムの視点を持って描かれているように思えることは大変興味深い。その文脈の中で *Kingdom of Earth* が語られることはこれまでなかった。例えば、Two River County のことを Williams 版ヨクナパトーフアーと考える Charles Watson でさえも、この作品について何の言及もしていない。

リアリズム時代の作品と *Kingdom of Earth* の違いを考察する際、次の Saddik の見解は示唆的である。

While Williams' realistic plays sought to portray characters as complex human beings ("ordinary people") who attempt to express their thoughts and feelings regarding difficult life situations, characters in the later anti-realistic plays are not characters in the realistic sense of the world, but often are themselves representations of a particular idea, emotion, or theme, following a more subjective point of view. (*The Politics of Reputation*, 79)

このような登場人物の描写における差異の原因について、60年代に大きな影響力を持っていた Artaud との類似と Williams の心的変化を、Saddik は指摘する。“Like Artaud, Williams was no longer interested in the exploration of psychological problems of individuals commonly associated with realism, . . .” (*The Undiscovered Country*, 7) 「リアリズム演劇に共通する」個人の内面を探求することへの興味の欠落は *Kingdom of Earth* にもあてはまることで、端的に言えば、個々のキャラクターが著しく平板である印象を受ける。性を主題にした劇でありながら、*A Streetcar Named Desire* や *Summer and Smoke* などで描かれた、南部特有の道徳観と性意識の間で揺れる主人公の複雑な心理描写は、*Kingdom of Earth* の中では影を潜め、プロットの的には *A Streetcar Named Desire* と似かよっているだけに、その登場人物の心理描写の違いが強調される。つまり、この劇においては、人間の意識が現実的な個を超えた地平で、寓話的と呼べるような描かれ方をしているのである。Chicken は、「淫らな肉体」(“lustful body”) を閉じ込める「魂の門」(“spiritual gates”) がないと述べ、「性意識しか存在しない」と自分自身を結論づける (210-211)。対照的に、Lot は亡き母親との関係にのみすがり、母親と一体になりたいという願望から、母親のドレスを身に着けて死を迎えるという、前エディプス期の理論を極めて忠実に模写したような存在であり、その「非性化」された欲望“*the sexless passion of transvestite*” (212) により、「死の本能」を表象する登場人物であると言える。このように考えると、その二人の男性の間で揺れる女性 Myrtle は、これまた「快感原則」と「死の本能」の間に存在する「意識」を表象する人物と考えることができる。この劇においては、Blanche や Alma の個人的葛藤の中に描かれてきた対立項が、一面的な登場人物である Chicken や Lot に割り振られ、結果として、心理とは何かを描く「メタサイコロジー」としての輪郭を劇全体が保持しているのである³。そして、「家族」というモチーフは、登場人物の内的葛藤と因果関係を持ちながら存在するのではなく、人間の意識が存在する場所のメタファーとして機能している。この劇は「心理、意識についての劇」であり、その意識に意識的であるが故に皮肉にも、初期作品の中に描かれていた個人の内的葛藤に基礎を置く心理は描かれておらず、この内的葛藤の欠如こそが、この劇がリアリズム演劇として機能するこ

とを不可能としていると考えられるのである。

2. *The Two-Character Play* のリアリズム —メタ言語・メタシアター—

The Two-Character Play は、60年代 Williams 劇の好例と考えることが可能なほど「反リアリズム」を強調した劇である。Samuel Beckett の影響がこの劇に関して頻繁に議論されてきたが、断片化された台詞が飛び交い、それを発する二人の登場人物達も常軌を逸した人物のような存在として描かれている。従って、交わされる会話も観客が「何らかの意味を見出す」ことを助けるものではなく、最終的な沈黙へとつながるものが大半である。つまり、この劇において、Williams は、自己批判の対象であったリアリズムに対する攻撃のねらいをリアリズム的言語に定めていると言えるのである。

このような言語表現は初期の Williams 劇のそれとは一線を画すもので、乱暴に言う「言えないことについては言わない」ということに他ならない。たった二人の登場人物である Felice と Clare は「何かの中に閉じ込められている」という不安に苛まれているが、これは Williams 作品共通の主題と言えるものである。1938年に書かれながらも、20世紀末になり発見、上演された *Not About Nightingales* は刑務所が舞台であった。囚人の姿を通して具体的に提示されたその主題は、各登場人物たちの孤独感へと広がりを見せている。そのような主題は、決して自分の内面から外に出ようとしないう *The Glass Menagerie* の Laura や、外界との接触に傷つき狂気の世界に自ら立ち入る Blanche の心理の中にも強く描かれてきた。40, 50年代の作品と *The Two-Character Play* におけるこの主題の取り扱いの違いの原因を考察する場合極めて示唆的なのは、1957年の *Orpheus Descending* の主人公 Val の発言であろう。彼は、“We’re all of us sentenced to solitary confinement inside our own skins, for life” (309) と述べる。ここには、「人が本当の意味で他者とのコミュニケーションに到達することは不可能である」という哲学をコミュニケーションの道具である言語が表現するという論理的矛盾がある。この言説は、言語の透明性を否定することを言語で表現するという矛盾に陥っているわけで、結局この言葉自体が相手に伝わる可能性を認めることは不可能だ。非現実的に見える *The Two-Character Play* の言語表現も、このように考えれば、論理的矛盾を解消する「現実的」な視点により生み出されたと考えることができるのである。

そのような矛盾が、40年代、50年代の Williams 作品の魅力であった叙情性を生み出したことも事実だが、60年代に Williams が試みた演劇上の実験は、この「言語の不可能性」を意識することから生じたものが多いと推測することができるであろう。例えば、Artaud に影響を受けた *The Gnadiges Fraulein* や、歌舞伎的な演出を盛り込んだ *The Milk Train Doesn’t Stop Here Anymore* (1963) の中で、踊りや型を先行させたという事実に、劇の戯曲性・テキスト性を最小限に縮小する試みが伺える。しかしながら、*The Two-Character Play* で取られた手段は、戯曲性を縮小するのではなく、否定的な形で言語を意識するというものである。「閉じ込められている」という主題を表す言葉について、二人の登場人物の間には次のような取り決めが行われている。

CLARE: You shouldn’t have spoken that word! “Confined”!

That word is not in the—

FELICE: Oh. A prohibited word. When a word can’t be used, when it’s prohibited its silence increases its size. (338)

“a prohibited word”という言葉によって示されるように、ここでは、言語を使わないという宣

言により言語の不可能性が強調され、それによって起こる沈黙の大きさによって言語の外側を表現しようとする試みが提示される。この試みは、Val の陥った論理的矛盾から逃れうる合理的なものではある。また、観客や読者が、中断・断片化された台詞を補うことで劇の生成に積極的に関与できるという現代文学的側面も強化される。しかしながら、リアリズム時代の作品が保持していた登場人物の主体と内的葛藤が断片化されているこの劇においては、個人が抜け落ちてしまうが故に、心理学や哲学に対して持つべき文学の優位性が放棄され、非常に形而上学的な方向に劇自体が向かっている印象はぬぐえない。逆に言うと、言語に意識的であることを強調するために選択された劇の構造や言語の使用が、言語によって内面が表現される登場人物たちと言語自体の間に大きなずれを生じさせてしまい、形而上学的に提示される言語観のみが独り歩きを始めてしまうのである。このような例をもう一つ挙げてみよう。我々がリアリズム時代の最高峰と考えた *Cat on a Hot Tin Roof* の序文で、Williams は“Personal lyricism is the outcry of prisoner to prisoner from the cell in solitary where each is confined for the duration of his life” (*Where I Live*, 76) と述べている。自分の劇が持つ叙情性を“personal lyricism”という言葉で表現する彼は、それが「孤独に閉じ込められた囚人同士の叫び」であると説明する。“confined”、“prisoners”、“outcry”という言葉が、*The Two-Character Play* の中に直接使われており、特に outcry がこの劇の71年バージョンのタイトルでもあったことは興味深い事実である。なぜなら、様々な劇の様々な登場人物に与えられた様々な詩的描写を総括する形而上学的な言葉、personal lyricism の述語として機能していた言葉が劇の中でそのまま使われているからだ。しかも、再度強調すると、登場人物の内的葛藤が欠落したまま使われているのである。メタ言語の使用と個人の欠落は、観客が感情移入や反発することで劇との接点を持つべき登場人物との関係を崩壊させ、そのメタ言語が内包する主題が「言語の不可能性」のみであるが故に、劇、人間の意識、自我の自明性といったものと同様、観客による劇解釈の可能性さえも安定した位置からずらしてしまうのである。

このように、60年代 Williams 劇の特徴の一つが、形而上学的側面が前景化されることと仮定すると、*The Two-Character Play* は極めて60年代的であると言える。そこに、さらなる「メタ」レベルを読み取るとすれば、メタシアターという概念が挙げられるだろう。なぜならこの劇は劇中劇 (a play-within-the play) の形式を取っているからだ。この形式は、劇が演じられていることを強調するとともに、「演じられている」という概念を劇以外の主題に拡散させていく。というのも、登場人物 Felice と Clare の行う劇中劇のタイトルが“The Two-Character Play”であることや、劇中劇の登場人物の名前も Felice と Clare であることから、劇中劇の登場人物の台詞と演技者としての台詞が境目なく混在し始め、幻想と現実の境界が不明瞭になっていくからである。リアリズムの前提である「発話の主語」と「発話行為の主体」の同一性は溶解し、何が語られているか以上にどのように語られるかの方に劇の意図は移行するように思えるのである。60年代に流行した、役が上演のたびに入れ替わることで「演じられている」という意識が強調されるオープンシアターの影響やポストモダンの感覚などをそこに見て取ることができるわけだが、この感覚は、観客に「この二人が本当に役者なのか、実は劇を演じている俳優を演じている人間で、場所は精神病棟なのではないか」という印象を抱かせるので、結果として、リアリズム時代の初期作品では明確に設定されていた、登場人物の主体や自我といった概念も断片化されていくこととなる。

劇の構造自体は複雑だが、*Kingdom of Earth* と同じく登場人物たちは平板で、即興の台詞を劇中多用しようとする Felice と、Rational Order「理性的な秩序」を劇に求めようとする Clare は、無意識と意識をそれぞれメタサイコロジ的に表す人物と考えることができる。劇は Felice の次の台詞とともに始まる。

To play with fear is to play with fire. —No, worse, much worse than playing with fire.
 Fire has limits. It comes to a rover or sea and there it stops, it comes to stone or bare
 earth that it can't leap across and there is stopped, having nothing more to consume. But
 fear— (309)

「不安を弄ぶ事は火遊びより悪い」という発言は、「不安とともに演じることは…」とも読めることにより、メタシアターの主題とも関連していく。そして、不安の内容や大きさを表現すべき述語は述べられず、火の有限性との比較によってのみ推測されるという手法で表現されている。初期作品においては、登場人物の現実と幻想の間にあいた空間から立ち上ってきた緊張感—多くの場合、それが登場人物の不安だったわけだが—*The Two-Character Play* においては、登場人物の最初の台詞によって不安という概念のみが提示される。そして、その概念は登場人物の内面に立ち戻ることはなく、劇中劇を中心としたメタシアターの構造を通じて現実と幻想の境界が無化される過程において、意味を宙吊りにされたまま中断されてしまう言語自体によって、ある種の緊張感が生み出されているのである。

ここで、*The Two-Character Play* を、*The Glass Menagerie* と比較することは効果的と言えるであろう。なぜなら、この Williams 初の成功作もメタシアターの要素を持っていたからである。そこには登場人物の Tom と語り手としての Tom が存在する。語り手の Tom は冒頭のモノローグで“The play is memory” (145) と述べ、「劇が演じられる」ことを強調する。それは自分が見捨ててしまった家族（母と姉）に対する思いから生じる追憶で、劇作家の自伝的要素が色濃く現れたものである。興味深いことに、*The Two-Character Play* の中で行われる劇中劇の舞台も南部であり、家族と個人の関係が中心的な主題である。父が母を射殺した後自殺し、二人残された兄と妹は、その亡霊がうろつく家に「閉じ込められて」いるが、周囲からの厳しい視線、特に二人の間に「近親相姦」の疑いがあると周囲の住人は感じているようで（明白ではなく、そうだろうと二人が意識していることが暗示されるだけ）、二人は、家の外に出て行くことができずにいる。家、家族に取り憑かれた登場人物の存在と自伝的要素が濃いということ、そしてメタシアターの要素と合わせて、これら二つの劇を結び付けることは可能である。しかしながら、やはり *The Two-Character Play* においては、その形而上学的要素（メタシアターの要素）の強さが目立つように思える。

The Glass Menagerie において語り手の Tom が担う要素に「観客の登場人物に対する共感をコントロールする役割」がある。彼は、母や姉に対する強い思いとは裏腹に、アイロニックな内容をヒューモラスな形で述べることで、観客が登場人物たちと距離を取り、客観的に劇をながめることを可能にする。Bertolt Brecht が行おうとしたものとは多少異なるが、語り手の Tom の存在は、いわゆる「異化効果」Alienation Effect として機能している。Williams の初期作品では、この効果は個々の登場人物を通じて行われ、結果として複雑な登場人物と様々な解釈を生み出すことに成功してきた。一方、*The Two-Character Play* には、次のような興味深い箇所がある。

FELICE: I was lost in the play.

CLARE: You were but they weren't so they left. (357)

劇中劇が終わった瞬間の Felice と Clare のやり取りだが、劇中劇の観客が席を去ったことを知った Felice は、「劇に夢中になっていた」と言い、CLARE は「あなたはそうだけど、お客はそう

でないから帰ったわよ」と答える。「俳優は役に夢中になるが、観客はそこまで感情移入しない」という現象についてのこの会話は、異化効果の定義、説明として機能していると言える。つまり、この劇では、実際に異化効果が導入されているかわりに、それが機能するかどうかを問うこと自体が不可能に思えるような舞台上で、「異化効果とは何か」というメタ言語的・メタシアターの言葉が発せられるだけなのである。そして、劇は「劇についての劇」という印象を強く帯びるのである。

Tomに思い出を語らせるにいたった家族への思い、その間にある因果関係は、作者 Williams の実人生と劇の因果関係と同じように明確なものであるのに対し、*The Two Character Play* の劇中劇の中では、その因果関係は断片化されてしまっている。劇中劇を演じるにあたって、Felice と Clare の間には約束事がある。舞台上のピアノで C Sharp の音を鳴らすと、それは劇の一部をカットするというものである。そして、劇に理性的な秩序を求める Clare がその音を鳴らす。劇中劇の登場人物と亡き父母との関係が核心に近づくと、C Sharp が鳴らされる。父母の夫婦不和、子供たちと父母の関係、特に Felice の父に対する同性愛的・近親相姦的な感情が暗示されるにもかかわらず、C Sharp の音とともに中断され、意味が宙吊りにされる。当然、劇中劇と外の劇の因果関係も作者と劇の因果関係も断片化され、それらを統合すべき主体も断片化されていき、観客が明確な因果関係に基づいた解釈を施す前に、劇は彼らから遠ざかっていくのである。

Felice と Clare は劇中劇終了後、その登場人物と同じように、自分たちも劇場の中に閉じ込められていることを知る。

CLARE [*objectively, now*]: I've always suspected that theatres are prisons for players...

FELICE: Finally, yes. And for writers of plays...

CLARE: So finally we are-the prohibited word... (364)

「劇場は演者にとっての牢獄かもしれない」と Clare は述べるが、その発言に施された「今や客観的に」というト書きは、それまで否定してきたものを、諦めにも似た感覚とともに認識するにいたった彼女の姿を表している。現実と虚構の境界はさらに曖昧になり、登場人物達の上のしかかる「閉じ込められている」という不安が、禁句という言葉でさらに強調される。二人は再び“The Two-Character Play”を演じ始めるが、「何かに閉じ込められている」という絶望を前にして、二人の間には死の願望が姿を現す。二人交互に相手を射殺しようとするが、お互いにそれを実行することはできない。死を選ぶことができなかつた二人の様子を描くト書きにより劇の幕は降りる。“*FELICE raises his eyes to watch the light fade from the face of his sister as it is fading from his: in both their faces is a tender admission of defeat.*” (370) 二人は、「閉じ込められている」状態から出ることが不可能であることを悟り、「何かを演じる以外」に生きる術はないことを認識する。その認識が支配する場所では、存在することは演じることと同義語になり、人間存在のありようを理解した二人の間に、劇中初めて穏やかな空気“*tender admission of defeat*”が流れるのである。そしてそこには、もともと他者からのまなざしを引き受けることで成立する自我の概念が形而上学的に表わされ、「その自我を構成する言語の牢獄の外に出て行くことは不可能である」という、これまた形而上学的なメッセージが描かれていると考えられるのである。

Williams 初期作品の特徴であった性、南部、暴力をすべて包摂しているにもかかわらず、*The Two-Character Play* は、前述の Cohn の言葉を借りると、完全な deviation として認識されるべき劇である。そして、そこにはリアリズムを巡って我々が行ってきた議論が存在する余地はもはやない。なぜなら、この劇はフィクションを現実として受け取るように要請する劇ではなく、現実、

リアルなものをフィクションとして受け取ることを要請する劇に他ならないからだ。すべてが虚偽であるという牢獄から、南部も家族も登場人物も作者も、そして観客も脱出することはできないのである。

Williams の表現方法の劇的な変化の原因を Savran は、60年代の社会変化との関係に見出す。

He had to invent a new language of "obscurity or indirection, "a new discourse of concealment and disclosure that simultaneously could bear the imprint, even in the revolutionary climate of the late 1960s, of the difficulty of articulating the most revolutionary of desires.

(137)

後期作品が取った形式上の変化を、同性愛者であったことを隠す必要がなくなった60年代という時代性において、それでも自分の性愛の形に罪の意識を感じていた Williams が、それまでの饒舌な詩的描写とは異なる形で、「あいまい」に「遠まわしに」自分の欲望を語る形態を見出したためというこの意見は、形而上学的側面が強調されるという、我々が見出した60年代 Williams 劇の傾向にもあてはまるかもしれない。Williams は、メタサイコロジカルな劇を通じて自分の意識は一体何によってできているのだろうかという度し難い気持ちを表現し、メタシアターやメタ言語を駆使することで、人間存在が逃れることのできない「虚偽性」を表現したと考えることが可能となるであろう。

加えて、Williams の悲観的な哲学の誕生と、60年代における彼の劇の評価を結びつけることは、極めて安易なことであるが、さほどの外れなこととは思えない。観客に自分の劇が伝わっているかどうかは、商業的成功が文学的成功と近い演劇の世界で生きていた Williams にとって、重要なことだったに違いない。The Rose Tattoo (1951) の序文で、ギリシア悲劇を崇拝する彼は、その悲劇を見ていた観客を尊敬の気持ちとともに次のように評価する。

The classic tragedies of Greece had tremendous nobility. The actors wore great masks, movements were formal, dance-like, and the speeches had an epic quality which doubtless was as removed from the normal conversation of their contemporary society as they seem today. Yet they did not seem false to the Greek audiences. (*Where I Live*, 50-51)

同性愛者として自分の性意識を表現してきた彼にとって、「真偽のみで劇を見る気持ちが存在しない」という特性は、自分の理想の観客の中にも設定されるべきものだったろう。しかしながら、信じられないような低迷期を経験した60年代を通して、Williams が得たものは、真偽というシステム自体を壊し、すべては偽りであると宣言する意識であり、メタシアターを通してその意識は形を成したのである。

「すべてが断絶、断片化されている」という感覚は、Williams のみならず、60年代の様々な文化的現象から誕生したものであり、我々が生きている21世紀においても色濃く残存している、もしくはさらに強固なものになっていると言えるであろう。しかしながら、Williams の60年代作品の特徴の一つが、リアリズム劇から距離を取り、形而上学的側面に傾いていく点にあると認識した今、その必要性があったのだろうかを、我々 Williams 劇の観客は問い直さなければいけないだろう。これは、リアリズムを重要視するわけでも、60年代演劇全体を否定するわけでもない。意味が宙吊りになり、主体が断片化されることによって提出される、世界の底がぬけてしまったような、いわゆる Beckett 的世界観は、現代演劇における「喜劇」の一形態としてその役割を果

たし続けている。それは、「笑うしかない」という人間の存在の危うさを表現する最良の形態であるだろう。また、60年代演劇における様式と内容の多様性を経なければ、*A Streetcar Named Desire* の Stanley を黒人が演じ、Blanche を男性が演じるなどという70年代から今世紀にいたるまでの、多様な上演形式は生み出されなかったであろう。そして、そのような解釈自体には、断片化された主体や主体の虚偽性という60年代的概念が必要不可欠でもあったであろう。しかしながら、新しいスタイルを目指した60年代 Williams 劇が、その形而上学的側面が強調されることで逆に多様性を失い、同時に *A Streetcar Named Desire* や *Cat on a Hot Tin Roof* が持っていた、複雑で豊穡な登場人物の心理が誘発する様々な解釈の可能性を失っていたことも、紛れもない事実であろう。「すべては虚偽である」という主題が前景化される *The Two-Character Play* においては、結果として解釈することの無意味さが導かれると言わざるを得ない。そして、自己言及的な言語に彩られた劇は、「観る劇」としての役割を「読む劇」としての役割に譲り始めたと考えられるのである。また、Beckett 的世界観に基づきながら、「笑い」の要素が全くと言ってよいほど欠落している *The Two-Character Play* は真の意味で60年代的であったのかが曖昧でもあることも指摘できるであろう。

私事だが、21世紀に入って二本の Williams 劇を見る機会に恵まれた。一つは2002年の *A Streetcar Named Desire* のロンドン公演であり、もう一つは2003年の劇団昴による『ナイチンゲールではなく』である。どちらの公演も、極めて独創的な叙情性が支える劇の力は現在においても全く衰えていないと認識させるものであった。世界観の崩壊によって生じる「笑い」とは相容れない、登場人物の関係が生み出すヒューモアや劇と観客の間に生じる Dramatic Irony から生じる「笑い」も、登場人物の悲しい状況と矛盾することなく共存し、さらに劇のペースを高めていた⁴。21世紀に上演された Williams 初期作品の力と60年代作品の不完全性を比較した今、21世紀という時代性が我々に要請しているのは、後期 Williams が行おうとしたことを十分考慮に入れながらも、「なぜ *A Streetcar Named Desire* が60年も走り続けているのか、多様性この上ない上演形式をときに身に纏いながらも、走り続けることができるのか」を検証することにこそあると考えべきなのではなかろうか。

注

本論は2004年6月20日に島根大学で行われた中・四国アメリカ文学33回本大会でのシンポジウム、「21世紀から見る1960年代アメリカ演劇」での口頭発表を加筆、修正したものである。

1. Bloom. 3参照
2. 一ノ瀬和夫が「アメリカ演劇の方法—風習喜劇・メロドラマ・リアリズム」、『境界を越えるアメリカ演劇』において、アメリカ演劇の歴史とリアリズム演劇、家族劇の関係について、詳細で鋭い分析を行っている。
3. 山野敬士。「Tennessee Williams の *Kingdom of Earth* について—欲望の形而上学—」『別府大学紀要』第45号. 13-24参照
4. 山野敬士。「暗い主題と詩的表現」劇団昴『ナイチンゲールではなく』パンフレット. 20-21. 参照

Works Cited

- Biggsby, C. W. E. *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama*. Cambridge: Cambridge UP, 1982.
- Bloom, Harold. *Tennessee Williams*. New York: Chelsea House Publishers, 1987.
- Cohn, Ruby. "Late Tennessee Williams" *Critical Essays on Tennessee Williams*. Ed. Robert A. Martin. New York: G. K. Hall & Co. 1997. 286-294.
- Hayman, Ronald. *Everyone Else Is an Audience*. New Heaven: Yale University Press, 1993.

- Kolin, Philip C. "Sleeping with Caliban: The Politics of Race in Tennessee Williams's *Kingdom of Earth*", *The Critical Response to Tennessee Williams*. Ed. George W. Crandell. Westport: Greenwood Press, 1996. 226-244.
- Saddik, Annette J. "The Inexpressible Regret of All Her Regrets": Tennessee Williams's Later Plays as Artaudian Theater of Cruelty", *The Undiscovered Country: The Later Plays of Tennessee Williams*. Ed. Philip C. Kolin. New York: Peter Lang, 2002. 5-24.
- _____. *The Politics of Reputation: The Critical Reception of Tennessee Williams's Later Plays*. Madison: Fairleigh Dickinson UP, 1999.
- Savran, David. *Communists, Cowboys and Queers: The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- Williams, Tennessee. *The Glass Menagerie, The Theatre of Tennessee Williams, vol. 1*. New York: New Directions, 1971. 123-237.
- _____. *Kingdom of Earth, The Theatre of Tennessee Williams, vol. 5*. New York: New Directions, 1971. 121-214.
- _____. *Where I Live: Selected Essays*. New York: New Directions, 1978.
- _____. *The Two-Character Play, The Theatre of Tennessee Williams, vol. 5*. 301-370.
- 一ノ瀬和夫、外岡尚美編著。『境界を越えるアメリカ演劇』京都：ミネルヴァ書房，2001。
- 三島由紀夫。『三島由紀夫対談集—源泉の感情』東京：河出書房新社，1970。

Summary

Tennessee Williams and the 1960s

The Two-Character Play as an Experimental Play

The aim of this paper is to observe how Tennessee Williams's plays changed through the 1960s mainly by examining anti-realistic descriptions in *The Two-Character Play* (1967). First, we will discuss Williams's plays in the 40s and the 50s by comparing them with American "realism" and "family" plays. In addition, the South, which Williams had always been conscious of trying to describe in his plays, is employed to analyze the difference between his earlier plays and later ones. Next, we will suppose that anti-realistic aspects in Williams's later plays are caused by metaphysical atmosphere as well as unrealistic descriptions in the plays. Finally, we will conclude that anti-realistic aspects that the use of self-referential languages and the structure of "meta-theater" in *The Two-Character Play* create can make the play unique to the extent that we can call it post-modernistic plays, and that the aspects will ironically cause the play to lose the diversity, which the play should have maintained in the 1960s.