

# エドワード・オールビー劇の時間と空間 ——『三人の背の高い女』について——

伊 藤 ゆかり

山梨県立女子短期大学 一般教育

Time and Space in the Plays of Edward Albee :

A Study of *Three Tall Women*

Yukari ITO

*Liberal Arts, Yamanashi Women's Junior College*

SUMMARY: Edward Albee has followed the traditions of modern drama in dealing with time and space, especially in his family plays. Albee almost always inquires into the close relationship between the present and the past; the present situations of his characters are explained by their past. Furthermore, their personal history evokes the history of America. He often constructs the stage of realism which reveals everything meaningful in front of the audience. His often used box-like theatrical space is a static, closed world from which the characters cannot escape for all their efforts to do.

His 1994 play *Three Tall Women* at first resembles his other family plays. In Act I, on the realistic stage, the conversation among three female characters depicts the life and families of an old woman. However Act I is deconstructed by Act II, when the other two characters become the old woman at two earlier stages of her life. As the old woman is released from physical pain, the physical stage world loses its significance. The emphasis is put on the present: what three women are now thinking of their life. Neither the influence of the past on the present nor the connection with national history is important.

キーワード: エドワード・オールビー 『三人の背の高い女』 家族劇 演劇における空間

key words: Edward Albee *Three Tall Women* family play space and theatre

Edward Albee は、1960 年の『動物園物語』*The Zoo Story* による衝撃的デビューと、『ヴァージニア・ウルフなんかこわくない』*Who's Afraid of Virginia Woolf?* の大ヒットによって、一躍六十年代アメリカ演劇の中心的作家となった。だが、その後彼に対する評価は、ピューリッツァ賞を二度受賞するものの、むしろ下がっていき、特に1980年の『ダビュークから来た婦人』*The Lady from Dubuque* と1983年の『三本腕だった男』*The Man Who Had Three Arms* の興行的失敗以後、オールビーは過去の劇作家とみなされるようになる。彼は新作発表の場を国外に求め、本論で取り上げる『三人の背の高い女』*Three Tall Women* も、初演は1991年のウィーンでの公演である。この作品は、1994年のニューヨークでの上演が好評を博し、オールビーに三度目のピューリッツァ賞をもたらすとともに、1996年の『デリケート・バランス』*A Delicate Balance* の再演が

好評だったこととあいまって、オールビー復活を演劇界に印象づけることとなった<sup>(1)</sup>。ここでは、『三人の背の高い女』が、室内劇そして家族劇として、いかに過去のオールビーの作品を踏襲しつつ、新しい面を示しているかを考えたい。

## I

Doreen Massey は、時間と空間というふたつの概念について、次のように述べる。

It is a conceptualization in which the two are opposed to each other, and in which time is the one which matters and of which History (capital H) is made. Time Marches On but space is a kind of stasis, where nothing really happens.<sup>(2)</sup>

マッシーは、このような二項対立的思考を批判し、さらにはそれが男女を対立するものとしてとらえる思考と結びつき、時間は男性と、そして空間は女性と結びついて、後者は否定的なものとなみなされることを論じている<sup>(3)</sup>。演劇において、時間が空間よりも重要視されるかされないかという議論は別としても、現前する舞台空間上に、上演時間を越えた時間をいかに表現するかということが常に問題となってきたことは指摘できよう。Patricia R. Schroeder は、舞台上の現在と過去との関係について、単に過去の出来事を説明するだけではないと述べ、特にアメリカの作家は、過去がどんなものであったか、そして現在にどのような影響を与えているかという問題に植民以来ずっと取りつかれてきたと指摘して、アメリカ演劇における時間の表現の重要性を強調している<sup>(4)</sup>。最もよい例は、アメリカ演劇史上重要な系譜をなす家族劇である。そこでは、現在の家族の姿にいかにかそれまでの家族の歴史を組み込むかが、劇の決定的な要素となっている。たとえば、Eugene O'Neill の『夜への長い旅路』 *A Long Day's Journey into Night* は、過去を長台詞で語ることで、観客の意識を現在から過去に、そして過去から現在にと、時には一瞬のうちに移動させる。また Arthur Miller は、『セールスマンの死』 *Death of a Salesman* において、主人公が思い出す過去を舞台上に表わすことで、彼がなぜ現在のような状況に至ったか、謎解きをするとともに、主人公の心理を描写した。当然これらの作品を批評する上で、時間の重層的表現は注目を集めてきた。

一方 Una Chaudhuri は、イプセン以降の近代演劇における空間に着目し、とりわけ「家」'home' について、次のように述べる。

The dramatic discourse of home is articulated through two main principles, which structure the plot as well as the plays' accounts of subjectivity and identity: a *victimage of location* and a *heroism of departure*. The former principle defines place as the protagonist's fundamental problem, leading her or him to a recognition of the need for (if not an actual enactment of) the latter.<sup>(5)</sup>

すなわちチョードゥリは、家族の相克を描く劇について、登場人物が家という静的な場所にとらえられ、そこからどうにかして移動しよう、逃れようとするさまを描く劇とみなし分析している。さらに彼女は、前述したマッシーの空間に関する論をふまえ、1980年代以後マルチカルチュアリズムの流れの中であらわれた演劇、たとえば Tony Kushner の *Angels in America* を、静止と移動の対立を越えようとする演劇と定義するのである<sup>(6)</sup>。

以上のような演劇における時間と空間という観点からオールビーの劇を見直すと、われわれは、彼がシュローダーやチョードゥリの論じる伝統に即していることに気づかされる。顕著な例として、『ヴァージニア・ウルフなんかこわくない』が挙げられる。時間について考えた時、このオールビーの代表作が、初演当時の拒絶反応がいまや信じられないほど、アメリカ演劇の主流に属する劇であることは言うまでもない。深夜から夜明けにかけての数時間に行なわれるゲームの中で、George と Martha、Nick と Honey という二組の夫婦の過去が暴かれるという内容は、オニールの代表作にならって「朝への長い旅路」と形容されることすらある。同時に劇は、その題名によって、ジョージが歴史学者であることによって、そして繰り返される歴史への言及によって、夫婦の歴史にアメリカの歴史を重ね合わせてもいる。『夜への長い旅路』がアイルランド移民の歴史を描き、またミラーの『セールスマンの死』が資本主義社会の推移を見せるように、『ヴァージニア・ウルフ』は、ヨーロッパ文明の延長線上としてのアメリカを描き、Anthony S. Abbott のことばを借りれば、アメリカ文明の衰退を描き出す<sup>(7)</sup>。そして、歴史の延長として現在を描くことは、現在と過去との間に因果関係があることを前提とすることである。劇中の四人の登場人物の過去が明らかになるとき、観客は、それを彼らの現在を理解するための材料とする<sup>(8)</sup>。過去と現在との同様の関係は、オールビーによるその他の家族劇にも見られる。『デリケート・バランス』は、初期の作品ほど過去の暴露が問題となっていないものの、それでも息子の死が家族に影を落とし続けていることは明らかである。また、伝統的な家族劇とはまったく異なる『アメリカン・ドリーム』 *The American Dream* ですら、かつて養子にした息子の存在が、あらた

に登場する青年と結びつけられる。このようにオールビーは、家族を扱う時、過去に強く影響される人間像を描き出す。

歴史つまり時間以上に『ヴァージニア・ウルフ』の伝統性を示すのは、客間という舞台設定である。チョードゥリは、リアリズム演劇の舞台について、以下のように論じる。

The realist stage is often centrifugal or magnetic space, drawing toward itself all the characters and events required to make sense of an action. The action of realist plays often conforms to this tyrannical closure of the stage, a fact that was deconstructed by Chekhov and parodied by Beckett. . . . It suggests that everything that is meaningful can be shown, can happen right here before our eyes, and that what can't be shown — sex, death, and the past — can nevertheless be *understood* by means of what is shown.<sup>(9)</sup>

オールビーは、目に見える世界をあたかも真実であるかのように描くリアリズムの世界観に従う作家ではないにもかかわらず、彼の舞台空間の使い方はまさにリアリズム演劇の手法にそったものである。『ヴァージニア・ウルフ』において、劇を進行させる原動力となる酒とグラスを筆頭に、居間にある日常的なもの、壁にかかる絵やドア・チャイムまでもが、劇の中でそれぞれの機能を持ち、舞台上の世界を完璧なものとするのに貢献する。それにくわえて、登場人物が舞台外で行なうこと、マーサが息子のことを洩らしたり、ジョージがおもちゃの銃を持ち出したり、マーサとニックが寝室に行く、というような行為が、すべて客間でのアクションに結びつく。さらに舞台空間だけでなく、ジョージとマーサの戦いは、チョードゥリが論じているような、家をめぐる戦いとみなすことができる。二人の苦悩の一因として、子供ができなかったことが挙げられるが、それは未来の学長一家を作り損ねたことを意味する。彼らが行なう架空の息子をめぐるゲームは、世間が、そして世俗的成功の象徴でもあるマーサの父が理想とする家族のパロディを作ることであり、そうすることで、二人はどうすることもできない子供の欠如を

乗り越え、家を超越しようとする。ところが、そのゲームは、同時に夫婦だけの秘密として、彼らを家にしぼりつけるものとなっている。家を離れようすると同時にそこに閉じ込められるというジョージたちの苦悩の象徴が、架空の息子である。息子は家を離れて生活しているという設定は、彼が家の呪縛から逃れることができたことを表わし、チョードゥリの言う英雄性と結びつく。にもかかわらず、誕生日になると両親の許に帰ってくる彼は、両親の愛情を忘れない孝行息子である以上に、やはり家を捨て切ることができない矛盾した存在なのである。劇の結末に関して、夫婦の行く末に希望があるかどうか判断が難しいのは、ひとつには、架空の息子を殺すことで解放された筈の二人が、あくまでも Matthew C. Roudané が言うところの「閉所恐怖症をおこさせる」家にとどまることからくるのであろう<sup>(10)</sup>。オールビーのその他の室内劇にも同様のことは当てはまる。もうひとつの代表的家族劇『デリケート・バランス』を例にすると、突然の恐怖のために家にいられなくなった Harry と Edna 夫婦がおもむくのは、結局のところ、別の、しかも自分の家に似た Tobias と Agnes の家に他ならない。また、トバイアス夫婦の娘 Julia は、結婚という円満な形で家を出ては、離婚という正当とも言える理由で家に戻るという行為を繰り返す、家の呪縛とそこからの逃走を体現するような人物である。この作品では、ハリー夫婦は結局彼らの家に帰ることを決意する。次に会う約束をしないまま別れる二組の夫婦が、それぞれの家に閉じ込められることを示唆して、劇は結末を迎える。

ある場所に繋ぎとめられ、同時にそこを出ようとする相反する動きは、『動物園物語』にも見ることができる。舞台となる公園は、万人に開かれた場所であり、本来人間を縛りつける空間ではない。そこに、どんな人間に対しても心を開いていこうと決意した Jerry が現われる。しかし、彼が Peter に話をはじめると、ベンチの周辺は二人だけの隔離された空間のようになり、しかもピーターは、意に反してその場を離れられなくなる。そもそもジェリーは、小さなアパートで、他の住民とは互いに没交渉のまま檻の中に入っているような生活をしている男である。彼は、女家主の飼い犬に部屋に入ろうとするたびに攻撃され、外出する



時は無視されるが、このねじれた関係に終止符を打った結果、人とふれあおうと公園へ行く。そのような人間が、ピーターに自分が知ったことを伝えようとするとき、場所を媒介とするのは当然といえよう。つまり、ジェリーは、公園のベンチの周辺を閉鎖空間とし、ついにはベンチ自体をピーターが守るべき砦とした挙げ句、そこから離れること、解放されることの必要性を教えるのである。ひとつの場所から解放されたピーターが、結局は彼の家という檻に戻るかもしれないことを考えれば、ジェリーの行為が望みどおりの結果となるかどうかかわからないまま劇は終わるが、いずれにしろピーターは、自分が檻の中にいることを知らずにいた頃には戻れない。

以上のことから、オールビーの主要作品においては、閉ざされた空間にとどまりたい、とどまらざるをえない一方で、そこを離れようとする動きが見られると言えよう。閉鎖空間について考えると興味深いのは、オールビーの作品に関してしばしば指摘される入れ子構造である。彼は、『動物園物語』をはじめとして、多くの作品で、劇全体の縮図と解釈できる寓話的な物語を登場人物が語るという構造をとる。入れ子すなわち箱を閉鎖空間とみなせば、彼の作品の構造そのものが、舞台空間同様、チョードゥリの指摘する、それ自体で完結した閉鎖空間によって成り立っていると言えるのである。そして『小さなアリス』*Tiny Alice*のような、リアリズムから程遠い作品すら、屋敷のレプリカが永遠に続くまさに入れ子構造の舞台設定において、『ヴァージニア・ウルフ』等の作品との共通点を見出すことができる。おそらく彼は、それ自身で完全な世界をもちながらも、角度を変えて見るとちがった面を示し、さらに重ねることですまざまな面白さを生み出す箱の特質にひかれるのであろう。オールビーが繰り返し室内劇を書くのも、リアリズムの手法を用いつつリアリズムの世界観を越えたものを描こうという試みであると同時に、室内がひとつの箱ととらえられるからかもしれない。それでは『三人の背の高い女』では、空間はどのように扱われているのか、また彼の家族劇と同様に過去と現在の密接な関係が見られるのか、つづいて考えることとする。

## II

『三人の背の高い女』の舞台設定は、次のようなものである。

The play is set in a "wealthy" bedroom, French in feeling. Pastels, with blue predominant. A bed upstage center, with a small bench at its foot. Lacy pillows, a lovely spread. Nineteenth century French paintings. Two light armchair, beautifully covered in silk. If there is a window, silk swags. Pastel carpeted floor. Two doors, one to left, one to right. Archways for both.<sup>10)</sup>

ここに描かれているのは、まさにチョードゥリの言うリアリズムの舞台である。裕福そうな内装、色彩の好みや絵の趣味などのすべてが持ち主を語るかのようであり、ベッドも椅子も効果的に劇のアクションのなかで機能するのを待っているようだ。『背の高い女』の第一幕では、この寝室で、92歳の老女Aが、中年の看護婦Bと、弁護士事務所からやってきた若い女性Cを相手に、高齢からくるさまざまな不都合を見せつけながら、自分の今の生活、それまでの人生を語る。身動きもままならない老女はほとんどすべての時間を寝室で過ごす以上、当然寝室が彼女にとって世界の中心となり、観客もそのようにみなすよう求められる。ほかのオールビーの室内劇以上に徹底的に、必然的な理由で寝室は「磁力をもつ場所」となるのである。老女が看護婦とともに舞台外のトイレに行くことがあっても、すぐ戻り、また舞台外で何があったか直ちに観客に告げる。ある意味で寝室は老女の象徴とも言える。裕福そうな室内がそのまま老女の富を示すだけでなく、引き出しにしまいこみ存在も忘れている請求書や小切手の類は、老女の衰えた記憶力の象徴となる。そして観客は、いわば部屋の中に何があるのかを探るように、三人の登場人物の会話から、特に繰り返しや飛躍が多い老女の台詞から、彼女の92年の人生を構築しているのは何なのか知ろうとする。

会話の内容から、われわれは、まず劇をオールビーによる家庭劇の一種の変形のように受けとめ

る。オールビーの自伝的要素への興味もあるが<sup>100</sup>、三人の会話の中から、ひとりの人間が人生を語る時当然話題にのぼる家族、つまり老女が生まれ育った家族、そして結婚後に作り上げた家族が浮かび上がるのである。特に家を出ていった息子、すなわち失われた息子の存在は、いやおうなく『ヴァージニア・ウルフなんかこわくない』や『デリケート・バランス』、さらには『アメリカン・ドリーム』との結びつきを感じさせる。オールビーの劇において、息子が失われた家庭は、子孫を生み出すという家族の機能を失った家庭である。彼は、六十年代の作品において、同じ血をもつ家族を未来へと続けていく可能性を失い、それに代わる精神的つながりを見出すこともできない家族を描きだした。それと同時に、一見問題のなさそうな家族における不毛な人間関係を描くことで、理想的アメリカの家族像という幻想を批判したと言える。『背の高い女』的一幕終わり近くで、老女が、妹も母も他の誰もかれもが自分を憎んだ、と叫ぶとき、この作品において、どのような家族像が明らかになるのか、というより、家族の機能不全がどのように描かれ、どのような批判がなされるのか、観客は心待ちにする。そのようななか老女が発作を起こし意識を失ったところで、一幕は終わる。

第一幕がこのようにリアリズムの手法で、老女の生涯を描くように見せておきながら、第二幕になると、オールビーは、観客の予想を快く裏切る。『ダビュークから来た婦人』がリアリスティックに始まりながら、二幕になって、全く異なる次元の登場人物を出してくると同様だが、はるかに単純にかつ効果的に、『背の高い女』の二幕においてリアリズムの手法は崩される。一幕で看護婦と弁護士事務所の女性を演じたBとCの二人が、それぞれ52歳と26歳の時の老女となり、老女Aとともに話をはじめ。老女の肉体は、ベッドでさまざまな医療機械をとりつけられて意識不明の状態にあるという設定である。一幕において世界の中心であった寝室は、ここで変化を遂げる。老女の人格の一部のように設定されていた舞台装置が、二幕では意味を持たない。一幕では、老女にとって、ベッドでの寝起き、椅子に座ること、また寝室を離れること自体が、いかに大ごとであるか示され、舞台装置と劇の進行が密接な関係を持っている。それが二幕になると、会話のなかですら、

寝室に重要性を見出すことは難しい。老女が背中を折った時の話をする時も、病床に伏したことは語られないし、体を横たえる場所として考えてみても、強い印象を残すのは、情事の場所である仄なのである。二幕における寝室を、同じように医療機械につながれ死を待つ男を舞台に据える『ご臨終』*All Over*の寝室兼居間と比較すると、ちがいが明らかとなる。『ご臨終』では、身動きしない男の体が、登場人物たちにとってまさに世界の中心であり、彼らは瀕死の男に繋ぎ止められ、病室に閉じ込められている。『背の高い女』二幕の舞台は、このような磁力も閉塞感も持たない。老女は、肉体に関してはベッドの上に縛りつけられていながら、意識だけの存在となって軽やかに登場し、一幕での身体的苦痛や記憶の混乱から自由になり、解放感を感じさせる。BにしてもCにしても、この場所にいなければならないという強迫感はない。寝室は、一見したところ一幕同様静的な完璧な場所として存在するが、三人の登場人物を閉じ込めることはない。他の室内劇、特に家族劇において、また『背の高い女』一幕において、観客の前に作り出される完全な閉鎖空間としてのリアリズムの舞台が、二幕では消え、オールビーの劇ではめったに見られることのない開放的な空間が現われるのである。

劇における舞台の位置づけが変化する一方、三人の女性の会話によって、観客が知りがっていた老女の人生が次々と明らかになっていく。若い頃の思い出は、26歳のCが語ることによって、92歳のAが語るよりもはるかに生き生きとした話になる。老女と妹との間の競争心、昔風のしつけをした母、夫との出会いなどが語られるなか、観客がまず劇に対して抱く好奇心は満足させられ、ある家族像が確かに構築される。しかし、その一方で別のことが問題となってくる。三人が思い出を語りあうのは、観客に対して彼らの行動の正当性を比べあうことであり、26歳、52歳、92歳というそれぞれの現在を比べることなのである。それは二幕が始まって間もなくCが、ベッドに横たわるAを指して、自分はこうはならない、と宣言するときに始まる。Cは、自分はいい娘だということを知ってほしいと観客に話しだす。はるか年上の二人は、彼女の話を余裕をもって聞く。Cがハウス・マヌカンとなったことを誇らしげに話す

とき、BもCも恥ずかしがるが、その行為自体を非難することも後悔することもない。また初めてのセックスの相手について、Cが相手の求めに応じきれなかったと打ち明けると、Bもそれを肯定し、AはCをなだめる。このようにCの行動を受け入れる二人と異なり、Cは、結婚相手の選択について納得しようとしただけでなく、浮気の話を知ると、なぜ夫を裏切るくらいなら結婚するのか、とあくまでも理解を拒否する。一方52歳のBは、人生経験を積んだだけに、未来の自分の行動について、Cのような否定的な反応を見せることはない。老いた母親が同居するようになり、すっかり不仲となることを告げられると、そんな風な母ではなかったのと言いつつ、Aの言葉を信じる。しかし、そのBが92歳のAの人生をすべて受け入れているかという点、そうではない。劇の終わり近くで、以下のようなやりとりがある。

C : (*To A; slowly, with great emphasis, but no anger.*) I... will... not... become... you. I will *not*. I... I deny you.

A : (*mildly amused.*) Oh? Yes? You deny me? (*To them all.*) Yes? You all deny me? (*To C.*) You deny me? (*To B.*) I suppose you do too. (*B lowers her gaze.*) Yes; of course. . . . (*General.*) Well, that's all right: I deny you too; I deny you all. . . . I'm *here*, and I deny you *all*; I deny every *one* of you. (107)

Aの言葉に続いて、Cは、一番幸福なときがまだ訪れるはずだ、と訴えかけ、それに応えて、BとAがそれぞれ、今が一番幸福なときだ、と断言する。幕切れの台詞はつぎのようなものである。

A : (*To the audience.*) I was talking about... what: coming to the end of it, yes. So. There it is. You asked after all. That's the happiest moment. (*A looks to C and B, puts her hand out, takes theirs.*) When it's all done. When we stop. When we can stop. (110)

観客は、このような三人のやりとりをきく中で、

そもそもの関心の対象だった過去の出来事よりも、26歳、52歳、92歳というそれぞれの現在が重要であることに気づかされる。第一幕において、発作を起こす寸前のAが自身に問いかける次のような台詞の意味を、あらためて考える。

What do I *remember*? I remember being *tall*.  
I remember first it making me unhappy, being taller in my class, taller than the boys. I remember, and it comes and goes. (58-59)

『背の高い女』では、今思い出すという行為そのものの意味が強調されているのである。人生の三つの時期に属するそれぞれが、自分の人生や、周囲の人間をどう思っているかを語り、自分の正当性をほかの者に主張するなかで、現在、この瞬間がいかに貴重であるか、そしてそれ故いかに幸福であるかを痛感する。そのように語られることで、劇の中で、三通りの現在が重なり合い、豊かな現在が作られる。Aが話しながら他の二人の手を取る結末によって、最後には三人の現在がAひとりの現在へと収束することが示唆され、時間が静止したような瞬間で作品は終わるが、観客の前に展開された現在の豊かさが否定されることはない。

この現在の強調を考えると、一幕にあらわれていたオールビーの家族劇の変形という側面は背景に沈む。既に述べたように、彼は、家族を描く時、過去と現在の因果関係をなんらかの形で問題にしてきた。ところが、『背の高い女』においては、過去の出来事が語られながらも、過去の出来事の積み重ねが92歳の現在の老女を作っていることを若い二人が拒否するために、因果関係の解説とはならない。過去が意味をもつのは、A、B、Cそれぞれが現在どのようにそれまでの人生を見ているかという点においてである。過去によって現在が作られることが否定され、家族劇が成立しない以上、家族の歴史をとおしてアメリカの歴史を考える、という視点も成立しない。オールビーはしばしば、個人を描きつつ、アメリカ社会とその歴史を批判してきたが、その手法をここに見出すことは難しい。

オールビーの他の家族劇とのちがいを明らかにするのは、『背の高い女』における家出をした息子の存在である。先行する作品では、実在にしろ



架空にしろ、失われた息子は、理想的アメリカ像の空しさを象徴してきた。『ヴァージニア・ウルフ』における架空の息子を、チョードゥリは、世代間の憎しみや、病理としての家族の象徴ととらえる<sup>13)</sup>。だが、『背の高い女』において、老女の家族の中で息子がどのような位置を占めているか、ついに語られることはない。示されるのは、老女と息子との関係だけであり、しかも、母から見た一方的関係のみである。息子は、家を出た時と同じ姿、つまり、母にとって最も印象的な姿で登場する。また彼が枕元で泣くのは、BとCがそれを期待するからであるし、彼の行為が演技だとAが言えば、息子は見抜かれたように反応する。結局のところ、二幕に唯一登場する他者であるはずの息子は、実のところ他者ではなく、老女の内面の反映にすぎない。ほかの家族劇では、作品の要である失われた息子が、ここでは、老女の内面を描く道具として用いられる。

息子の処理の仕方からわかるように、『背の高い女』では、人間関係がほとんど描かれなない。一幕に登場する看護婦と弁護士事務所の女性は、老女との関係が重要となる前に退場し、二幕では老女の分身となってしまう。つまり、Aに反発するCと、AとCの仲介役となるBという関係は、三人の分身の関係、すなわちAの内面にとりこまれる。描かれる人間関係は、登場人物同士の関係ではなく、老女が他の人間をどのようにみているか、である。劇が最終的に家族劇から離れていくもう一つの要因は、ここにあらう。家族をどのような形で描くにせよ、当然問題になってくるのは家族における人間関係である。特にオールビーは、家族劇以外の作品を含めて一貫して人間が他人とどのような関係を築くことができるかに焦点を当ててきた作家と言えよう。インタビューで彼自身、作品のテーマとして、第一に、人が互いにどれだけ正直にかつ完全に関係をもてるか、ということを挙げている<sup>14)</sup>。時には、家族劇の一つでもある『ご臨終』のように、他者との社会的関係だけに意味を見出しているような、空虚な内面を抱えて生きる登場人物を描くこともある。その彼が、『背の高い女』においては、人間関係ではなく、ひとりの女性の内面をおう。そして、他者との関係を断ち切ってしまった、または老年やその他の理由によって断ち切らざるをえなかったひとりの女性

は、現在ここで過去を振り返る自分を肯定してほしい、と観客に訴えるのである。CとBの言葉に続いて、Aが、毎朝起きるたびにどれだけ体が動くかを確かめる92歳の現在が最も幸せだ、と言う。このとき彼女は、過去の出来事の実偽とは無関係に、今ここにいる自分が一番幸せだと思う自分を認めてほしい、と言っている。老女の訴えは、結局のところ、自分が他人とはとりかえのきかない、かけがえのない人間であることを認めてほしいという素朴な叫びであろう。それが、よるべき場所も空間の呪縛もなく、人間関係すら重要性をなくした人間が、死を前にして訴えたいことなのだ。

他者とは違う、個としての自分の価値を認めてほしいという老女の訴えは、観客の共感を呼ぶと同時に、皮肉を感じさせる。その皮肉は、ひとつには、今いる自分の価値を訴える言葉が、あくまでも92歳の、植物人間か脳死状態にある人間の叫びであることからくる。また、この叫びは他者との関係を前提にしてこそ意味をもつはずなのに、もはや人間関係をもち得ない人物が訴えることの皮肉もある。だが、他者の存在がないところでの訴えという点を考えると、われわれは観客としてのみずからの立場を考えざるを得ない。登場人物三人が二幕が始まると間もなく、ごく自然に観客に話し出すことの重要性にわれわれは気づく。他者がいない以上、登場人物は観客に向かって自分の存在を肯定してほしい、と訴えるしかない。観客への話しかけは、『砂箱』*The Sandbox*においては、メタシアター的要素を強調した楽しい冗談のようなものである。『ダビュークから来た婦人』では、虚構性を強調することで奇妙な人物の登場を可能にする方法であった。他方『背の高い女』で、登場人物は、自己を認めてくれる存在としてどうしても観客を必要としている。オールビーは、『三人の背の高い女』において、今ここにいる自分の価値を認めてほしいという訴えを、虚構性の上に成立する危ういものとして、そしてそれ故切実なものとして観客に提示しているのである。

#### 注

- (1) Matthew C. Roudanéは、『背の高い女』がオールビーの創造力の復活を示しているという印象を述べている。Roudané, *American Drama since*

- 1960: *A Critical History* (New York: Twayne, 1996) 47.
- (2) Doreen Massey, "Politics and Space/Time," *Place and the Politics of Identity*, eds. Michael Keith and Steve Pile (London: Routledge, 1993) 145.
- (3) Massey 148.
- (4) Patricia R. Schroeder, *The Presence of the Past in Modern American Drama* (Rutherford: Fairleigh Dickinson UP; London: Associated U Presses, 1989) 12, 21.
- (5) Una Chaudhuri, *Staging Place: The Geography of Modern Drama* (Ann Arbor: U of Michigan P, 1995) xii. チョードゥリは、なじみ深い演劇の「歴史」研究に対して、「地理」研究を提唱している。Chaudhuri [xi].
- (6) Chaudhuri 259.
- (7) Anthony S. Abbott, *The Vital Lie: Reality and Illusion in Modern Drama* (Tuscaloosa, AL: U of Alabama P, 1989) 174. またアボットは、『ヴァージニア・ウルフ』の登場人物四人が、不毛の現在と非人間的な未来の間に閉じ込められたアメリカの象徴だと考える。Abbott 176.
- (8) Mary Susan Yates は、イプセンのリアリズム劇同様、ジョージとマーサの現在の危機は過去によって説明可能だ、と述べる。Yates, "Changing Perspectives: The Vanishing 'Character' in Albee's Plays," *CLA Journal* 28 (1984): 217.
- (9) Chaudhuri 198.
- (10) Matthew C. Roudané, Who's Afraid of Virginia Woolf?: *Necessary Fictions, Terrifying Realities*, Twayne's Masterwork Studies 34 (Boston: Twayne, 1990) 91.
- (11) Edward Albee, *Three Tall Women* (New York: Plume, 1995) n. pag. 以下同作品からの引用はすべてこの本を用い、ページ数を括弧内に示す。
- (12) Tim Appelo は、『背の高い女』は主としてオールビーの人生と作品に光をあてる点で興味深いとしている。Appelo, "Three Tall Women," *The Nation*, 14 Mar. 1994, reprinted in *New York Theatre Critics' Reviews* 55 (1994): 38.
- (13) Chaudhuri 110.
- (14) Jeanne Wolf, "Jeanne Wolf in Conversation with Edward Albee," *Conversations with Edward Albee*, ed. Philip C. Kolin (Jackson: UP of Mississippi, 1988) 117.
- [本稿は、1997年5月25日第69回日本英文学会全国大会で行なったシンポジウムでの発表原稿をもとに、大幅に加筆したものである。]
- (1997年11月26日受理)