

存在しない身体のお話

Body Not Being There

森 野 和 弥

Kazuya MORINO

（平成21年10月6日受理）

1. The Absurdの伝統

エドワード・オールビー（Edward Albee）の『ヴァージニア・ウルフなんかこわくない？』（*Who's Afraid of Virginia Woolf?*）は、郊外の家庭におけるアメリカの夢の崩壊を描いたものとして、あるいはまたMartin Esslinの*The Theatre of the Absurd*（1959）以来、不条理演劇（the Theatre of the Absurd）の文脈の中で語られるドラマとして捉えられてきた。ここで注意したいのは、Esslinのいうthe absurdとは作劇の方法論、舞台上に展開される、登場人物の作る世界、状況について言及しているのであり、その不条理（absurd）な世界の伝えようとするメッセージそれ自体は決して意味不明ではないということである。むしろthe Theatre of the Absurdは、神話や宗教的真理を人間に開示するという宗教的機能を持つ、ギリシア悲劇や中世のミステリープレイ以来の「本来の、宗教的な機能を持つ」（‘the original, religious function of the theatre’）劇、「神話や宗教的現実と直面させる」（‘the confrontation of man with the spheres of myth and religious reality’）劇のあり方に立ち返るものとして定義され、観客に「人間の、不安定であやふやで不可解な、宇宙における位置」（‘man’s precarious and mysterious position in the universe’）を伝えるとされる。

...the Theatre of the Absurd, however grotesque, frivolous, and irreverent it may appear, represents a return to the original, religious function of the theatre – the confrontation of man with the spheres of myth and religious reality. Like ancient Greek tragedy and the medieval mystery plays and baroque allegories, the Theatre of the Absurd is intent on making its audience aware of man’s precarious and mysterious position in the universe...the Theatre of the Absurd merely communicates one poet’s most intimate and personal intuition of the human situation, his own *sense of being*, his individual vision of the world. (Esslin, 402-3)

とはいえ、the Theatre of the Absurdでは、「人間の、不安定であやふやで不可解な、宇宙における位置」は、ギリシア演劇のそれのように自明で普遍的に受け入れられた思考が導くも

の（‘the ultimate realities concerned were generally known and universally accepted metaphysical systems’）ではない。そのような普遍性は欠如したものとして認識されている（‘the Theatre of the Absurd expresses the absence of any such generally accepted cosmic system of values’ 402）。The Theatre of the Absurdが伝えようとする、「人間の、不安定であやふやで不可解な、宇宙における位置」とは、存在に対する各作者の個人的認識（‘his own sense of being’）が導くものなのである。

それでは*Who’s afraid of Virginia Woolf?*において、存在すること（being）はどのように表され、どのようなメッセージが伝えられているとされてきたのか？*Who’s Afraid of Virginia Woolf?*は、アメリカ郊外の大学教授夫妻（GeorgeとMartha）宅を舞台に、彼らと深夜に来訪する新任教員夫妻（NickとHoney）との4人で交わされる言葉のゲームが中心となっている。GeorgeとMarthaには「子ども」（‘the kid’）がいるのだが、これは二人の想像の中だけに存在する「想像上の息子」（‘the imaginary son’ Abbott, 174）である。「現実」には存在しない不在の身体である。これまでの批評、例えばAbbott（1989）では、「子ども」を、アメリカの夢の追求に失敗したGeorgeとMarthaが「現実」から逃避するための手段として捉えている。GeorgeとMarthaは郊外の一戸建ての家に住み、何一つ不自由ない生活を送っているかのようなはあるが、中流階級としてアメリカの夢実現するための、円満な家庭を持つために不可欠な「子どもたち」がいない。最後の場面でGeorgeが「子ども」を「殺す」ことは、邪悪な幻想を悪魔祓いすることと読み解かれ、この行為によってGeorgeとMarthaは現実逃避を止め、新たな人生に歩みを進めることができ、劇の終わりは希望に満ちたものであると解釈される。

...and if the exorcism of the son is a freeing of Martha and George from the power of an evil spirit, then the ending can be read as a hopeful one... (176)

ここでは、「幻想」と「現実」という単純な二項対立が想定され、倫理的に邪悪な「幻想」（‘an evil spirit’）を追い払い、不健全な言葉のゲームをやめさえすれば揺らぎなき「現実」に直面すること（‘face reality’）が可能であり、それにより新たな高みへと向かうことができるとされている。

Albee... tries to present a more humanistic answer in *Virginia Woolf* by having George and Martha abandon their game at the end of the play. Games are unhealthy, and it is better, Albee seems to affirm, to face reality without them. (Abbott, 218)

Who’s Afraid of Virginia Woolf? のブロードウェイ初演は1962年である。2年前にはJohn Updikeの『走れうさぎ』（*Rabbit, Run*, 1960）、3年前にはPhilip Rothの『さよならコロンバス』（*Goodbye, Columbus*, 1959）が出版され、郊外の家庭を舞台にアメリカの夢の崩壊が意識されてきている。まじめに一生懸命働けば、郊外の一戸建ての家に住み、両親と子どもたちから成る円満な家庭を築くことができ、しあわせが待っているのだ、という中流階級が抱いたアメリカの夢である。とはいえケネディ暗殺（1963年）、キング牧師のワシントン20万人大行進（1963年）、北ベトナムへの本格的爆撃の開始（1964年）、学園紛争（1968年がピーク）はまだまだ後に起こることであり、1954年にCBSで開始された『パパは何でも知っている』（*Father Knows*

Best、～1960年、その後ネットワークを変えて1963年まで）、『うちのママは世界一』(*The Donna Reed Show*、1958年～1966年)、『名犬ラッシー』(*Lassie*、1954年～74年)、『アイ・ラブ・ルーシー』(*I Love Lucy*、1951年～57年、その後同様のシリーズが74年まで)などが象徴するようなアメリカの夢を人々は信じようとしていた¹。このような時代背景を考慮するなら、アメリカの夢の崩壊に直面しつつも前進を続けるという解釈は妥当なものであろう。ただ、このような読み方は、「演劇を書かれたテキスト＝脚本として読解して、そこに含まれたテーマや劇作家のメッセージを読み解く」(森野、2004: 213)ものである。演劇とは、脚本が舞台上で上演される状況をも含むものであり、このような書かれたテキストを読解するだけの読み方では把握できない部分がある。これに対し、Morino (1996) および森野 (1999、2004) では「身体論的アプローチ」を実践した。これは実際に観客の現前で演技をする俳優の身体を基点に演劇を考察するものであり、劇場空間²の中の観客は、時間の推移につれて、舞台上の俳優の身体表現の意味を、「見る」という観客自身の身体的体験を通して構築していく。*Who's Afraid of Virginia Woolf?* に読み込まれた「幻想」と「現実」という二項対立は、演劇を上演されている状態として考察する「身体論的アプローチ」の重層的読みによって凌駕される。本論では、演劇を上演という観点から捉えることにより、「幻想」と「現実」という二項対立では定立できない今日的「現実」のあり方を、60年代のテキストにあえて読み込むことにより、*Who's Afraid of Virginia Woolf?* が現代社会の「現実」を照射するものとして再生されることを示したい。それは同時に演劇という装置のあり方を「身体論的アプローチ」という新たな方法論で探るものでもある。

2. 「子ども」—*Who's Afraid of Virginia Woolf?* の「現実」

単純な二項対立では收拾することができない「現実」のあり方は、例えばボードリヤール (Baudrillard) のシミュレーションの考え方によく現れている。ここで「現実」とはシミュレーションの交錯するハイパーリアルなもの、シミュラクルの連鎖として捉えられている。

シミュレーションとは起源 (origine) も現実性 (realite) もない実在 (reel) のモデルで形作られたもの、つまりハイパーリアル (hyperreel) だ (1-2)

また現代をスペクタクルの社会と見るドゥボール (Debord) にとって「現実」とは「さまざまなイメージの総体ではなく、イメージによって媒介された、諸個人の社会的関係」(14)、スペクタクルである。

スペクタクルの言葉 (ランゲージュ) は時代に支配的な生産活動の記号から構成されるが、これらの記号が同時に、この生産活動の究極的な目的ともなるのである…現実にはスペクタクルのなかに生起し、スペクタクルは現実である。(15-6)

このようにイメージの関係性からなる「現実」においては「実在の記号」が「実在に置き換え」(ボードリヤール 3)られる。

Who's Afraid of Virginia Woolf? において、このような「現実」のあり方を象徴的に表し

ているのが、GeorgeとMarthaの語りによってのみ存在を与えられるシミュラクルとしての「子ども」(‘the kid’ 19)、明日が21歳の誕生日であるとされる「息子」である(‘a son... twenty-one tomorrow... tomorrow’s his birthday’ 33)。

舞台上で存在しない身体について語るという点において、「子ども」について語るとは、例えば三島由紀夫の『サド侯爵夫人——澁澤龍彦著「サド侯爵の生涯」に拠る』で、女性たちが舞台上に存在しないサドについて語ることと構造上は同じである。しかし、*Who’s Afraid of Virginia Woolf?* においては、語られている人物は(舞台上の)「現実」にすら存在しない。「子ども」が指し示すものは不在である。シニフィエは実在せず、そこにあるのは「実在に置き換え」られたシニフィアンにすぎない。シミュラクルとしての「子ども」は、あるように見せかけられているように見えるが、事態はそれにとどまらない。

隠す(dissimuler)、という行為は、あることをないように見せかけることだ。ところが擬装する(simuler)とは、ないことをあるように見せかける。前者は存在(présence)に至り、後者は不在にいたる。しかし事はもっと複雑だ。なぜなら擬装とは見せかけるのではないからだ。つまり<病気だ>と見せかける者は寝つくだけで病気だと信じ込ませる。病気を擬装する者は、いくつかの病気の徴候を自分で決める>(リトレLittre)。だから見せかけたり、隠すのは現実原則に触れない。その差異は常に明らかだ、つまり差異が隠されているにすぎない。ところがシミュレーションは、<真>と<偽>、<実在>と<空想>の差異をなくしにしてしまう。(ボードリヤール 3-4)

「現実原則」に従わない「子ども」はシミュレーションのように、「<真>と<偽>、<実在>と<空想>の差異」をなくしてしまう。イメージの連鎖という「現実」に目覚めさせる。

舞台上の真と偽、実在と不在の境界は曖昧である。Act 2ではGeorgeはNickに自分の「友人」の話をする。その「友人」は自分の母親を何年か前に死に至らしめていたのだが、Georgeはそれがまったくの事故であり、「友人」本人でなければ確認すら難しいであろう無意識的な動機すらも存在しなかった(‘without even an unconscious motivation’) ことに自分は何の疑いも抱いてないという。

GEORGE : ...And one time, in the bunch of us, there was this boy who was fifteen, and he had killed his mother with a shotgun some years before – accidentally, completely accidentally, without even an unconscious motivation, I have no doubt, no doubt at all... (61)

この「友人」は父親も自動車事故で死なせてしまっていた。田舎道で仮免許証をポケットに入れ隣に父親を乗せた「友人」は、ヤマアラシを避けるためにカーブを切りそこね、巨木に衝突したのである。

GEORGE : The following summer, on a country road, with his learner’s permit in his pocket and his father on the front seat to his right, he swerved the car, to avoid a porcupine, and drove straight into a large tree. (62)

この「友人」の話は、Marthaによって暴露されたGeorgeが自分自身について書いた本（‘a book’ 77）の内容と同じである。

MARTHA [*pushing on*] : Imagine such a thing! A book about a boy who murders his mother and kills his father, and pretends it’s all an accident! (83)

Georgeの話において「シニフィアンとしての『友人』」の指し示すものは、Marthaによって「『George』がシニフィアンとして指し示すもの」とすり替わってしまう。シミュラクルが他のシミュラクルを指し示す事態が生じている。「現実」は「＜真＞と＜偽＞」の間を漂っている。しかも次には、想像の産物であるはずの「本」の内容は、「現実」（舞台上の）に起こったことであると表明される。

MARTHA : George said...but Daddy...I mean...ha, ha, ha...but *Sir*, it isn’t a *novel* at all...[*Other voice*] Not a novel? [*Mimicking GEORGE’s voice*] No, sir...it isn’t a novel at all...

GEORGE [*advancing on her*]: You will not say this!

NICK [*sensing the danger*]: Hey.

MARTHA: The hell I won’t. Keep away from me, you bastard!

[*Backs off a little...uses GEORGE’s voice again.*] No, Sir, this isn’t a novel at all... this is the truth...this really happened...TO ME ! (83)

さらに、この自動車事故のイメージは最後の場面の「子ども」の死にも登場する。「子ども」も同じようにヤマアラシを避けようとして、木と衝突して死んでしまうのである。

GEORGE : Martha... [*Long pause*]...our son is...dead. [*Silence.*]

[*A tiny chuckle*] on a country road, with his learner’s permit in his pocket, he swerved, to avoid a porcupine, and drove straight into a... (135)

実在しない「子ども」の自動車事故死。それは、Georgeと「友人」を巻き込んで、シミュラクルの間の絶え間ない往復運動を生じさせる。何が「現実」で何が「不在」なのかは全くわからない。ドゥボールが指摘するように「現実」に逆転された世界では、真は偽の契機（17）となるのであり、まさに「真」と「偽」を巡る循環運動が起こっているといえよう。

「真」と「偽」を巡る言説は、GeorgeとMarthaがお互いを嘘つき呼ばわりすることによって、ますます混迷してくる。Act 1においてMarthaはGeorgeにとって深刻な問題は、「子ども」が本当に自分の子であるか確信が持てないことだとNickとHoneyの前で発言し、Georgeを困惑させる。

MARTHA: George’s biggest problem about the little...ha, ha, ha, HA!...about our son, about our great big son, is that deep down in the private-most pit of his gut, he’s not completely sure it’s his own kid.

.....

GEORGE: Martha's lying. I want you to know that, right now. Martha's lying. (49)

GeorgeはMarthaに対して嘘をついている（‘Martha's lying’ 49）というが、もともと不在である「子ども」について話すことについて、（舞台上の）「現実」に即していない（lie）、嘘をついている（lying）ということは意味をなさない。「嘘」と「真」の概念の間をさまようだけである。また、GeorgeはMarthaが「子ども」を追い詰めた（‘corner him’ 75）と言うのだが、MarthaはGeorgeの語る「現実」は嘘であり、Georgeを嘘つき（‘Liar!’ 75）と呼ぶ。「子ども」を巡りGeorgeとMarthaはお互いを嘘つき呼ばわりし、嘘（lies）、嘘つき（liar）という言葉が頻出する（131-32）。「真」と「偽」の間で漂うのは、Georgeが地中海へ行ったという話（119）も同じである。もはやMarthaにとっては、「真」とか「偽」は問題ではなく、「Georgeは地中海へは行かなかった」というイメージがあるだけである。何が「真」の「現実」かわからなくなる。「＜真＞と＜偽＞、＜実在＞と＜空想＞の差異」は誰にもわからないし、問題ではないことが言及される。

GEORGE [to NICK] : Truth and illusion. Who knows the difference, eh, toots? Eh?

MARTHA : You were never in the Mediterranean...truth or illusion...either way.

.....

MARTHA [*pleading*] : Truth and illusion, George; you don't know the difference.

(119)

MARTHA [*a little afraid*] : Truth or illusion, George. Doesn't it matter to you...at all? (120)

また、そもそもこれらの言説の存在が疑われてもいる。GeorgeはNickに語った「友人」が、自分が起こした交通事故で父親が死んだことを知ると笑い出し、精神病院に入れられ、それ以来30年間ひと言もしゃべっていないという。

GEORGE : He was not killed, of course. And in the hospital, when he was conscious and out of danger, and when they told him that his father *was* dead, he began to laugh, I have been told, and his laughter grew and he would not stop, and it was not until after they jammed a needle in his arm, not until after that, until his consciousness slipped away from him, that his laughter subsided... stopped. And when he was recovered from his injuries enough so that he could be moved without damage should he struggle, he was put in an asylum. That was thirty years ago.

NICK : Is he...still there?

GEORGE : Oh, yes. And I'm told that for these thirty years he has...not...uttered... one...sound. (62)

前述のように、『友人』の指し示すもの」が『George』の指し示すもの」でもあることを考え

ると、精神病院に入れられ30年間ひと言も発していないのは、George自身のことでもある。つまり、今までの台詞、言葉のゲームは、何も語られてないことになり、その存在を否定されたことになる。ここに不在の「子ども」も関わってくる。「現実」とは、どこまでいっても「指し示すもの」は存在せず、「存在」と「不在」の間を循環している。

3. タブラ・ラサとしての「子ども」

「指し示すもの」の存在しない「現実」。そこでは「主体」と「客体」を巡っても絶え間ない循環運動が起こっている。つまり、指し示していた主体が、指し示される客体でもあるということである。「原因と結果、能動と受動、主体と客体、目的と手段などの区分」はなくなり、「見分けのつかぬ化学溶解」(ボードリヤール 43)が生じている。指し示す主体としてのGeorgeとMarthaと指し示される客体としての「子ども」は分別不可能である。それ自身「不在」であり想像の産物である「子ども」は、GeorgeとMarthaが自分たちの欲望、理想的な家庭のイメージを投影し、自由に「物語」を書き込むことのできるタブラ・ラサである。GeorgeとMarthaという他者の願望、つまりは他者の自己が言葉として投影されているわけである。つまりタブラ・ラサというメディアを通じて、まさにMcLuhanの指摘する「自己拡張」が起こっているといえよう。マクルーハン(1987)はナルキッソス神話を例に挙げてメディアにおいて主体と客体の区分が消滅することを示している。

ギリシアのナルキッソス神話は、そのナルキッソスという名が示すとおり、人間の経験に直接かかわっている。それはギリシア語のnarcosisすなわち「感覚麻痺」に由来する。青年ナルキッソスは水に映った自身の姿を他人と見間違えた。(マクルーハン 43)

「子ども」は鏡として、GeorgeとMarthaを映し出す。二人が「自己拡張」したもの、「子ども」に書き込もうとした「物語」は、「アメリカの理想」(‘the American ideal’)に結びつくことをEsslin (1980) は、示唆している。

...thus there are elements of dream and allegory in the play (is the dream-child which cannot become real among people torn by ambition and lust something like the American ideal itself? (313)

「子ども」は、そこに書き込まれた内容が「アメリカの理想」を連想するというわけだが、「内容」だけでなく、書き込む主体と書き込まれる客体、「真」と「偽」が絶え間ない循環運動をしているという関係性においても、「子ども」はアメリカの歴史と重なってくる。つまり客体をアメリカ、主体をアメリカ人に置き換えれば同様の関係が生じてくる。柴田 (2005) は、アメリカはその「発見」以来、「物語」を書き込まれてきており、「ウソとマコト、物語と現実とが奇妙に錯綜する」のが「アメリカの本質」であり (85)、それを典型的に表している例としてワシントンの桜の木神話を取り上げる。桜の木神話の「原典」は、M・L・ウィームズ (Mason Locke Weems (“Parson” Weems) の『ジョージ・ワシントンの生涯およびその記憶すべき行ない』(*Life of Washington*, 1800) であるが、出版から「版を重ねるごとにウィームズの創作とおぼしき逸

話が次々につけ加えられ、桜の木神話は出版より6年後の1806年版に初めて登場していることを指摘する。

要するに桜の木神話は、見え見えのウソによって「ウソをつくのはよくない」という教訓を伝えているのである。ウソでマコトを説いているわけだ。しかもこの話がウソであることを証明した者はまだ誰もいない。ウソとマコトがややこしく絡み合っているのである。(85)

「真」と「偽」はもはや問題ではない。そうであって欲しいワシントンの「物語」が「現実」に先行しているわけである。タブラ・ラサに書き込まれる「物語」はワシントン神話にとどまらない。様々な「物語」が「アメリカの夢」として、「アメリカ」を志向してきたのである。そのベクトルの出発点は、もちろんヨーロッパである。コロンブスによるアメリカ大陸の発見から「物語は現実を凌駕し」(86)、聖書であれ、ダンテの『神曲』であれ、主体としてのヨーロッパは「自分なりの『物語』」を客体としてのアメリカ、「新大陸に当てはめ」たのである(87)。ヨーロッパの「自己拡張」したものがアメリカの出発点といえよう。そして同時にタブラ・ラサとしての「アメリカ」がヨーロッパを、そしてアメリカ人自身を鏡のように映し出してきたのだ。

またアメリカ独立の日も、王様の首が切られたり監獄の解放があつたりしたわけでもなく、独立宣言が公表された日である。GeorgeとMarthaの紡ぎだす言葉によって「存在」を与えられた「子ども」のように、アメリカは「コトバを発することによって誕生した」(91)のである。渡邊(2008)は、アメリカは『現実』より先にヨーロッパによって『物語』として「つまりは言葉によってイメージとして存在していたとする。

つまり、ヨーロッパの視線の先にあるものは、「ただそこに在る」だけの新大陸であつてはならなかった。新大陸は、その発見以前からヨーロッパという<他者>の視線において、空想の入り混じった<幻影>として存在していたのであり、言い換えれば、アメリカはその存在の起源において、<イメージ>が<実在>に先行していたのである。(渡邊、61)

主体と客体の間の絶え間ない循環運動とは、言葉・「物語」を発する主体と、その「物語」の間の運動でもあり、それはまた、現実の身体のあり方、言語というメディアをぬきにしては存在しえない身体の宿命をも指し示す。亘(2001)は、身体の表現を重視したアルトーにさえ「身体の直接性を求めつつ、同時に身体に対して強い異和感を表明する叫びに近い表現」(9)があるとし、それは言語という他者性が予め存在しているからだとする。

アルトーにとって異和的な身体とは、(神によって)盗まれた身体であり、意味を刻印された身体であつた。アルトーは、必ずしも、身体が無媒介の直接性という不可能を求め、それゆえメディアを拒絶したというわけではない。むしろ、身体が無機的メディア的な接合——器官のない身体(le corps sans organs)——によって、意味を刻印された身体を換骨奪胎することにこそ、可能性を見出していたとも言える。その意味では、アルトーの身体論には、きわめて積極的なメディアに対する戦略がうかがえるのである。(10)

タブラ・ラサとしての「子ども」は、その不在の身体で人間の実存をも照射しかえすのである。

4. メタシアターの構造——「子ども」の死の意味

タブラ・ラサとしての「子ども」は、「真」と「偽」、「主体」と「客体」を吸収しながら「見分けのつかぬたったひとつの混沌」(ボードリヤール 108)を作り出している。不在である「子ども」、実在との照合を失った記号は、ナルキッソスの水のように自分自身を映し出し、「シミュラクル」となって起源なき自己複製を繰り返す(渡邊 64)。

「子ども」が持つこの再帰性は演劇そのものの特徴でもある。Eco (1977) は、舞台上の酔っ払いの例をあげ、演劇が基本的には意味するもの (signifier) の限らない循環運動であることを指摘する。

As soon as he has been put on the platform and shown to the audience, the drunken man has lost his original nature of “real” body among real bodies. He is no more a world object among world objects – he has become a semiotic device; he is now a *sign*. A sign, according to Peirce, is something that stands to somebody for something else in some respect or capacity – a physical presence referring back to something absent. What is our drunken man referring back to? To a drunken man. But not to *the* drunk who he is, but to *a* drunk. The present drunk – insofar as he is the member of a class – is referring us back to the class of which he is a member. He *stands for* the category he belongs to. (110)

舞台上の酔っ払いは、「不在の何か」(something absent)、実在のモデルを指し示すが、舞台上の酔っ払い自身は、「酔っ払い」のモデルをもとに作られる。これは、台詞を発すること (verbal performance) についても同じことである。

They are sign-vehicles referring back to other sign-vehicles, namely, to a class of sign-vehicles. They are phonic objects taken as objects and ostended as such. The statement “I love liquor” does not mean that the subject of the utterance loves liquor – it means that there is somewhere somebody who loves liquor and who says that. In theatre and cinema, verbal performances refer back to verbal performances *about which* the misè-en scène is speaking. (115)

Who's Afraid of Virginia Woolf? は、この再帰性を劇中劇という装置によって、さらに意識化して表現している点において、演劇についての劇、メタシアターといえる。また舞台上で身体が物語る、という劇本来の構造が意識化され、言語による「ゲーム」、「verbal performance」をプレイすることが根幹を成す³。ジュネのような儀式的な要素 (a Genet-like ritualistic element in its structure Esslin, 313-14) を含んだ4つの「ゲーム」には名前がつけられ、各プレイヤーはいかに相手を攻撃し、やり込めるかが存在証明となる。

Virginia Woolf is artfully structured around four games, each of which allows one or two characters to peel the labels from the disguises, the costumes worn by the others. In “Humiliate the Host” Martha is the exposé, or label peeler, and George the victim. In “Get the Guests” Martha and George combine to expose Nick and Honey. In “Hump the Hostess” Nick’s myth of virility is exposed by his failure in bed, and in the climactic game, “Bringing Up Baby,” George takes control of the play by destroying Martha’s most comforting illusion – that of the son. (Abbott, 176–77)

ここでは、GeorgeとMarthaが（舞台上の）現実には存在しない「子ども」についてNickとHoneyという観客に物語る劇中劇を、舞台空間、さらには劇場空間を考慮に入れた「身体論的アプローチ」によって考察してみたい。Eco（1977）は、前述の酔っ払いを、舞台空間（禁酒を宣伝する救世軍を背景に立つ酔っ払い）と共に考察することにより、異なるレベルの意味、概念的なメッセージが生じることを指摘する。

Our drunken man is no longer a bare presence. He is not even a mere figure of speech. He has become an ideological abstraction: temperance vs. intemperance, virtue vs. vice. (116)

テキストを超えて舞台空間のあり方を考察の対象にすることにより、意味が重層的に捉えられることが指摘されているわけだが、ここでは舞台空間に加えさらに劇場空間の構造を考察することにより、「子ども」の死の意味するものが、「幻想」と「現実」という二項対立を超えて立ち現れてくることを示してみよう。

劇中劇の始まりは、Marthaが「子ども」のことをHoneyに話したのがきっかけである（‘She told you about him.’ 33）。舞台の幕開きは、Marthaが舞台衣装（‘Sunday chapel dress’ 35）をつけて登場する場面である⁴。Marthaは、Georgeのためには何年もの間きらびやかな衣裳を着たこともなく、これが特別な機会であることが示される。

NICK [*softly*, to HONEY]: We’ll go in a little while.

GEORGE [*driving*]: Oh no, now...you mustn’t. Martha is changing...and Martha is not changing for *me*. Martha hasn’t changed for *me* in years. If Martha is changing, it means we’ll be here for...days. You are being accorded an honour... (34)

MARTH *has changed her clothes, and she looks, now, more comfortable and...and this is most important...most voluptuous.* (35)

劇中劇であることはGeorgeとMarthaによって意識されている。赤ちゃん言葉を使ってまず二人が演じるのは母親と赤ん坊である。

GEORGE: We got lonely, darling...we got lonely for the soft purr of your little voice.

MARTHA [*deciding not to rise to it*]: Oh. Well, then you just trot over to the barie-poo...
 GEORGE [*taking the tone from her*]: ...and make your little mommy a gweat big dwink.
 (35)

またGeorgeは偽物の銃でMarthaを撃つ(41)場面もあり、theatricalityが意識されている。Marthaは、Georgeに「ここにいるのは私たちだけよ」(‘We’re alone!’ 76)というが、NickとHoneyを観客とする劇中劇の空間にいるのは、確かに自分たち二人だけであろう。「演技」(‘performance’)と「ゲーム」(‘game’)という語が多用され(122, 123 etc.)、Georgeはこれが「自分のショーだ」と叫ぶ(‘I’M RUNNING THIS SHOW!’ 134)

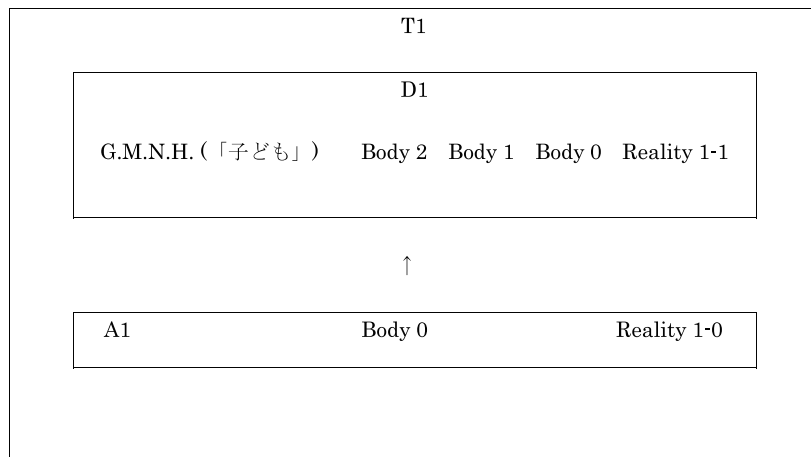


図 1

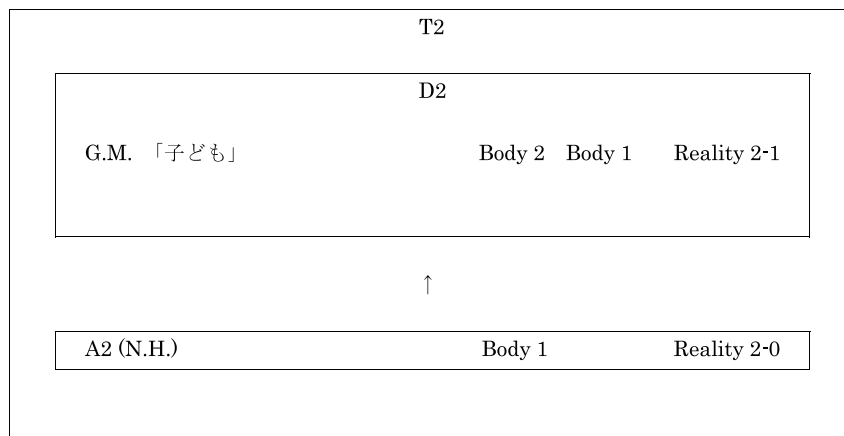


図 2

ここで、*Who’s Afraid of Virginia Woolf?* における劇場空間の構造を見てみよう。劇場空間 (Theatre 1、図 1) では、観客 (Audience 1) が、舞台空間 (Drama 1) を観ている。舞台空間 (Drama 1) では、George、Martha、Nick、Honeyの俳優が演技を行っている。観客 (A1) と俳優は、同じ時間を共有し、同じ現実を生きている (Reality 1-0)。俳優は登場人物としては、舞台空間における現実 (Reality 1-1) を生きている。これが劇場空間 (T1) の構図である。

劇場空間 (T2、図 2) は、舞台空間 (D1) に他ならない。ここでは観客 (A2) としてのNick

とHoneyが、舞台空間 (D2) で、George、Marthaと「子ども」の演じるドラマを観ていることになる。観客としてのNickとHoneyは、俳優としてのGeorgeとMarthaと同じ現実 (Reality 2-0) を生きている。従って、 $R1-1 = R2-0$ である。舞台空間 (D2) で演技をしているGeorgeとMarthaは、現実 (R1-1) に加えて舞台空間 (D2) での現実 (R2-1) も生きている。

ここに、演劇を上演という観点から考察する際に不可欠な俳優の身体に関する概念を加えてみる。アーサー・ミラー (Arthur Miller) の『セールスマンの死』 (*Death of a Salesman*) を扱ったMorino (1996)、『るつぼ』 (*The Crucible*) を考察した森野 (1999)、キャリル・チャーチル (Caryl Churchill) の『クラウド・ナイン』 (*Cloud Nine*) についての森野 (2004) などで使用したBody 0の方法論である。これは、俳優がどのような登場人物を演じようと、あるいはストーリー上いかに年齢を重ねよう (『セールスマンの死』、『クラウド・ナイン』) と、「正気」と「狂気」の間を揺れ動こうと (『るつぼ』)、俳優の物理的身体は、変わらぬものとして常に舞台上に存在するということである。具体的には、『セールスマンの死』を扱ったMorino (1996) では、俳優の身体をBody 0、舞台上に現前する登場人物の過去の身体をBody 1、現在の身体をBody 2とそれぞれ規定し、Body 1、Body 2の身体の基底に俳優の身体としてのBody 0が必ず存在することが、観客にどのような効果を与えるのかという観点から考察した。『クラウド・ナイン』についての森野 (2004) では、ヴィクトリア時代のアフリカにおける登場人物の身体をBody 1、1979年の登場人物の身体をBody 2とした。Morino (1996) 及び森野 (2004) では、舞台上の過去と現在という時間軸に沿って区別されたBody 1とBody 2は、森野 (1999) では、空間軸に沿って規定された。

このBody 0の方法論を*Who's Afraid of Virginia Woolf?*に当てはめてみると、劇場空間 (T1) では、「観客」(A 1) (Body 0) が、俳優 (Body 0) の演じる登場人物 (Body 1) を観ている。GeorgeとMarthaの場合は、劇中劇も演じるのでBody 1にBody 2が重なっている。

劇場空間 (T2) では、登場人物としてのNickとHoney (Body 1) が「観客」(A 2) として、GeorgeとMarthaの演じる劇中劇 (D2) を観ている。GeorgeとMarthaは前述したようにBody 1にBody 2が重なっている。「子ども」が殺されることによってGeorgeとMartha (Body 2) の劇 (D2) は終わりを告げるが、観客 (A2) としてのNickとHoney (Body 1) の役割は、これで終わるわけではない (the audience's role does not end with the last action within the fictional stage world. Bennett, 174)。Bennett (1990) は、俳優が俳優として登場することを見るところというフィードバックをすることで、観客は劇の意味を捉えることができるとする。

The feedback of the audience through applause and the appearance of the actors as actors to receive their judgment represent an important theatrical convention. In the maintenance of this convention, receptive decisions are made immediately... This act confirms the audience's position as collective and confirms, both for audience and performers, their ability to make meaning of the production. (174-75)

観客としてのNickとHoney (Body 1) は、劇 (D2) の後、Body 1であり劇 (D2) の登場人物であるGeorgeとMarthaに出会う。George、Martha、Nick、Honey (Body 1) の舞台を観劇する観客 (A1) も、劇 (D1) が終わると、俳優としての4人 (Body 0) に対峙する。

ここで観客（A1）の捉える劇（D1）の意味とはなにか？劇中劇（D2）が終わっても俳優としてのGeorgeとMarthaは劇場空間（T2）においてはBody 1であり、何かを指し示すものである。劇（D2）を舞台上に観ている観客（A1）は、劇（D2）が「劇中」劇であることを知っている。つまり劇（D2）を直接観ているわけではなく、観客（A2）の立場を通じて劇（D2）を観ている。つまり、劇（D2）の観劇に際して、観客（A1）は観客（A2）に感情移入し、その体験は相似をなしているといえよう。劇（D2）が終わると、観客（A1）は、Body 1としてのGeorgeとMarthaに直面する。同様に劇（D1）が終わると、俳優の身体であるBody 0としてのGeorgeとMarthaに向き合う。ここで、観客（A1）は、劇（D2）の観劇体験を劇（D1）の観劇体験に照らし合わせることになる。劇（D2）が終わっても、劇（D2）の俳優の身体は、GeorgeとMarthaという登場人物（Body 1）を指し示していた。観客（A1）は、この体験を敷衍することにより、劇（D1）の幕が下りても、俳優の身体（Body 0）は、実は無垢の身体ではなく、何かを書き込まれ、同時に何かを指し示すものであること、シミュラクルであることを認識する。そして自分たちの身体Body 0もシミュラクルであるという「現実」に向き合うことになる。テキスト批評だけからでは浮かび上がってこない、二項対立では把握できない「現実」の意味を、観客（A1）は自分たちの身体を通して体験することになる。

註

1. 『走れうさぎ』、『さよならコロンバス』ともに中流家庭が舞台となっている。また1955年にフランス、1958年にアメリカで出版された『ロリータ』(*Lolita*)ではGeorgeと同じく、中年の大学教師が主人公である。『パパは何でも知っている』『うちのママは世界一』ともに、家族構成など典型的なアメリカの中流家庭を舞台にしたアメリカの夢を描いている。『パパは何でも知っている』ではアメリカ中西部に住むアンダーソン（Anderson）一家が舞台となる。父親ジム（Jim）は、ゼネラル保険（General Insurance）に勤め、妻と3人の子どもがいる。会社で一生懸命働く父親は、家に帰ると家庭内の問題をたちどころに解決し、円満な中流家庭はいつでもしあわせである。『うちのママは世界一』は、小児科医と妻、二人の子どもという中流家庭の日常生活が描かれる。

2. ここで「劇場空間」とは、観客が舞台上の俳優の演技を観る、観客席と舞台を含んだ空間を指すこととする。後述の「舞台空間」は、俳優が演技をする空間であり、独自の時間、場所を備え、観客の視線によって常に見られている。

3. GeorgeはHistory Departmentの教授であるが、historyとは、話すことによって物語（story）を存在させることである。また彼は、「話すこと」に対して特に意識的な人物として描かれている。彼の気になるのは、女性が一体自分のいないところで何を話しているのかということである。

GEORGE: ...[to NICK] ...one of the things I do *not* know about them is what they talk about while the men are talking. [*Vaguely*] I must find out some time.

MARTHA'S VOICE: WHADD'YA WANT?

GEORGE [to NICK]: Isn't that a wonderful sound? What I mean is ...what do you think they really talk about... (32)

4. この特別な衣裳をつけての、また狂気をはらんでの登場は、Eugene O'Neillの*Long Day's Journey into Night*の母親を連想させる。

引用文献

- Abbott, Anthony S. *The Vital Lie: Reality and Illusion in Modern Drama*. Tuscaloosa: U of Alabama P, 1989.
- Albee, Edward. *Who's Afraid of Virginia Woolf?* Harmondsworth: Penguin Books, 1983.
- Bennett, Susan. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. London: Routledge, 1990.
- Eco, Umberto. 'Semiotics of Theatrical Performance'. *The Drama Review* 21 (1977): 107-17.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd: Revised and enlarged edition*. London: Pelican Books, 1983.
- Morino, Kazuya. 'The Body of a Salesman: Arthur Miller's *Death of a Salesman*'. *Studies in American Literature* 33 (1996): 51-63.
- ジャン・ボードリヤール 『シミュラクルとシミュレーション』 竹原あき子訳、法政大学出版局、1997.
- ドゥボール、ギー 『スペクタクルの社会——情報資本主義批判』 木下誠訳、平凡社、1993.
- マクルーハン、マーシャル 『メディア論——人間の拡張の諸相』 栗原裕・河本仲聖訳、みすず書房、1987.
- 三島由紀夫 『サド侯爵夫人——澁澤龍彦著「サド侯爵の生涯」に拠る』 昭和文学全集15、小学館、1987.
- 森野和弥 「身体論的アプローチによる『クラウド・ナイン』(*Cloud Nine*) 分析」 静岡大学教育学部研究報告(人文・社会科学篇) 54 (2004): 213-23.
- , 「*The Crucible*の身体」 静岡大学教育学部研究報告(人文・社会科学篇) 49 (1999): 169-79.
- 柴田元幸 『アメリカン・ナルシス——メルヴィルからミルハウザーまで』 東京大学出版会、2005.
- 渡邊真理子 「幻影のアメリカ」 *Studies in American Literature* 45 (2008): 57-76.
- 亘 明志 『身体・メディア・権力』 創土社、2001.