

# 退場の美学

— Tennessee Williams の二つの劇の場合

依 田 義 丸

どれほど優れた劇作家であっても、生まれながらに完成された劇作術をもって現れるわけではない。ときに、同じ劇作技法を繰り返し使いながら、その技法に習熟し、それを独創的な巧妙さで使えるように自分のものとしていくのである。Tennessee Williams (1911–1983) もまた例外ではない。本稿では、*The Glass Menagerie* (1944) と *A Streetcar Named Desire* (1947) の二作品それぞれから一つの場面を取り上げ、その二つの場面で T. ウィリアムズが共通して用いている登場人物を退場させる手法の使い方の変化を調べることによって、劇作家が自らの劇作術に磨きをかけていく様子の一端を浮き彫りにしたい。

『ガラスの動物園』は、Tom が、母親 Amanda と姉 Laura との悲劇的な過去の家庭生活を語り手として物語る ‘a memory play’ である。そうした展開の半ばにおかれた第 4 場は、映画を観て夜遅く帰ってくるトムをローラが迎えているところからはじまっているが、その部分はすぐに終わって、次の朝の Wingfield 家の場面がくる。以下は、その場面の冒頭である。

*[Immediately following: The church bell is heard striking six. At the sixth stroke the alarm clock goes off in AMANDA's room, and after a few moments we hear her calling*

*'Rise and Shine! Rise and Shine! Laura, go tell your brother to rise and shine!'*]

TOM [*sitting up slowly*]: I'll rise — but I won't shine.

[*The light increases.*]

AMANDA: Laura, tell your brother his coffee is ready.

[*Laura slips into front room.*]

LAURA: TOM! — It's nearly seven. Don't make mother nervous. [*He stares at her stupidly. Beseechingly.*] Tom, speak to mother this morning. Make up with her, apologize, speak to her!

TOM: She won't to me. It's her that started not speaking.

LAURA: If you just say you're sorry she'll start speaking.

TOM: Her not speaking — is that such a tragedy?

LAURA: Please — please!

AMANDA [*calling from kitchenette*]: Laura, are you going to do what I asked you to do, or do I have to get dressed and go out myself?

LAURA: Going, going — soon as I get on my coat! [*She pulls on a shapeless felt hat with nervous, jerky movement, pleadingly glancing at TOM. Rushes awkwardly for coat. The coat is one of AMANDA's, inaccurately made-over, the sleeves too short for LAURA.*] Butter and what else?

AMANDA [*entering upstage*]: Just butter. Tell them to charge it.

LAURA: Mother, they make such faces when I do that.

AMANDA: Sticks and stones can break bones, but the expression on Mr Garfinkle's face won't harm us! Tell your brother his coffee is getting cold.

LAURA [*at door*]: Do what I asked you, will you, will you, Tom?

[*He looks sullenly away.*]

AMANDA: Laura, go now or just don't go at all!

LAURA [*rushing out*]: Going — going! [*A second later she cries out. TOM springs up and crosses to door. AMANDA rushes anxiously in. TOM opens the door.*]

TOM: Laura?

LAURA: I'm all right. I slipped, but I'm all right.

AMANDA [*peering anxiously after her*]: If anyone breaks a leg on those fire-escape steps, the landlord ought to be sued for every cent he possesses! [*She shuts door. Remember she isn't speaking and returns to other room.*]<sup>1</sup>

[すぐにつづいて、教会の鐘が6時を打つのが聞こえる。六回目の鐘の音のときに、目覚ましがあマンダの部屋で鳴り出す、すぐあとに彼女が大きな声で言うのが聞こえる：「明るく起きて！明るく起きて！ローラ、トムに明るく起きるように言いなさい！」]

トム [ゆっくりと身を起して]: 起きるけれど、明るくなんかするもんか。

[照明が上がってくる]

アマンダ: ローラ、トムにコーヒーが出来ていると言ってちょうだい。

[ローラが前の部屋にそっと入る]

ローラ: トム! — もう7時よ。お母さんに気をもませないで。[彼は彼女をぼうーとみつめる。哀願して] トム、今朝はお母さんに口をきいて。仲直りをして、あやまって、口をきいて!

トム: お母さんが僕に口をきかないんだ。しゃべらないようにしたのはお母さんの方だ。

ローラ: あなたがごめんなさいと言えば、お母さんも口をきくわよ。

トム: お母さんが口をきかないことが、そんなに嘆かわしいことか?

ローラ: お願い — お願いだから!

アマンダ [台所から大きな声で]: ローラ、私が頼んだ用事をしてくれるの、それとも、私が服を着て自分で行かなければいけないの?

ローラ: 今、行きます — コートを着たらすぐに! [彼女は形のくずれたフェルトの帽子を神経質な、スムーズでない動きをみせて被り、嘆願するようにトムを見る。ぎこちなくコートを取りに走る。コートはアマンダのもので、正しく仕立て直されていないために、袖がローラには短かすぎる。] バターとほかに何を買えば?

アマンダ [奥に登場して]: バターだけでいいわ。付けにしてもらおうように言うのよ。

ローラ: お母さん、そう言うのととてもいやな顔をされるわ。

アマンダ: 棒や石ならともかく、ガーフィンクルさんがどんな表情をしても平気! トムにコーヒーが冷めると言って!

1 T. ウィリアムズの作品の引用は、Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire and Other plays* (Penguin, 1959) に拠る。

ローラ [ドアのところで]：頼んだようにしてちょうだい、お願い、お願いだから。

[彼はむっつりと顔をそむける]

アマンド：ローラ、行くの、行かないの！

ローラ [急いで走って出る]：今、行くから！ [すぐに彼女が叫び声を上げる。トムが飛び起きてドアへ向かう。アマンドも心配して急ぐ。トムがドアを開ける]

トム：ローラ、大丈夫？

ローラ：ええ、大丈夫。滑っただけだから、大丈夫。

アマンド [心配してローラをじっと見る]：だれかがこの非常階段で脚を折ったら、大家さんを告訴してありったけの金を出させるべきだわ！ [彼女はドアを閉める。口をきかないことを思い出して、他の部屋に戻る]

この場面で展開されていることはこういうことである。前日にトムに侮辱的な言葉を言われて、今朝アマンドは息子と一切口をきかないつもりでいる。しかし彼女は、仕事へ行く息子を起こさなければならない。そこで彼女は、自分に代って、ローラにトムを起こさせようとしているのである。これに先立って、アマンドはローラに食料品店でバターを付けて買ってくるように頼んでいる。ローラの方は、トムを起こすことを母親から頼まれた機会を利用して、口をきかなくなっているアマンドとトムを仲直りさせようとして、弟に彼の方から母親にあやまるように頼んでいるのである。けれども、トムはしゃべらないことを選んだのはアマンドの方だとして、ローラの頼みを拒絶している。こうして用事を先に延ばすことになっているローラに、アマンドがいら立つ。彼女が買い物へいくことを催促されたローラが急いで、出かけようとして階段のところで足を滑らせる。ローラの叫び声を聞いた、トムとアマンドが駆けつけることになっている。

さて、こうした場面の展開を、創作している劇作家の観点から改めて考え直してみよう。T. ウィリアムズがこの場面を仕組む上で考えていたのは、この次に来るアマンドとトムの二人の場面へどのように関連づけながらなめらかにつづけるかということだったと考えられる。具体的には、次の場面で結局トムがアマンドに自分の言動について謝り、それを受けて母親が息子とまた話をし

はじめ、ローラのことを相談することになるように、繋ぎの場面をいかに仕組むかということである。そのために、劇作家が何よりも考えたのは、アマンダとトムを二人だけにするために、ローラをどうして退場させたらいいかということだったに違いない。またその際に考慮すべきは、ローラの退場は観客にいかにも自然に感じられなければならないということだったに違いない。一般にリアリズム演劇的な色調を基盤にもつ演劇では、次の場面づくりのための退場をいかに自然に仕組めるかが、劇作家の力量を示す指標の一端になると言っても過言ではない<sup>2</sup>。では、この場面でのローラの退場を、いかに自然に、また、演劇的に効果的に、T.ウィリアムズはつくり出すことができているだろうか。

ローラの退場のさせ方を検討して、すぐに気づくことは、劇作家がそれを故意に自然に見せようと工夫している事実である。つまりは、理由なくローラはただ退場するのではなく、母親からの用事を果たすために退場するのである。確かにそうしておく、ローラが取ってつけたように退場させられるという印象が消されている。それ以上に、T.ウィリアムズは、その用事の内容もまた自然になるように慎重に選んでいる。日常の生活に密着した、バターを買うというものである。いや、それだけではない。劇作家は、ローラに他の食料品も買う必要がないかを訊かせて、日常性に現実感を与えている上に、その買い方に時代性を付加する努力をして、用事が退場のために便宜的に選ばれたものではないように見せてもいる。具体的には、アマンダにバターを付けて買うようにさせているのがそれである。これによって、時代背景が世界恐慌の後の厳しい時代であること、また、その時代の中でも、ウィングフィールド家が特に経済的に余裕のない生活を送っていることを、劇作家は暗示しようとしているのである。しかしこうした自然に見せる努力にもかかわらず、いや、その努力のせ

---

2 T.ウィリアムズは、この作品を‘a memory play’と規定し、それがリアリズム作品でないことを強調しているが、この作品の基本的な色調はあくまでもリアリズム劇であると考えられる。

いで、ローラの退場の観客による把握にある種の不確定性が生じたように思われる。ローラの退場を自然に見せるために、その退場を導く用事とその内容への工夫のために、ローラの退場とアマンダの意志との間の関係がはっきりしなくなっているのである。つまりは、ローラの退場のための一見もっともな理由は、アマンダがトムと二人だけになるために娘を去らせるために彼女が考えついた口実なのか、あるいは、アマンダの娘への用事の言いつけは日常的なもので、その結果として、ローラが退場するのか、どちらなのかが曖昧にされているということである。つづく場面の展開との関連を考えても、この問題は決着しない。息子に対して怒っているアマンダは、トムと口をきく気がないし、実際にはトムが詫びて二人が話をするようになってはいても、それはあくまで結果的に招来した状況であり、そうして生まれたなめらかな二人の対話関係が、アマンダによって予想されていたのかどうかも確かではない。となると、ローラへの用事の言いつけは、アマンダの日常的な振舞だということにもなるが、それでは、ローラの退場はたまたまなされたことになるし、その舞台的な動きにアマンダの心の動きが絡んでこないということになって、退場が演劇的に効果的なものにされていないことになる。いや、やはりアマンダが自分の意志として、口実をみつけてローラを退場させたのだと考えても、つづく展開がアマンダによって完全に制御されていないからには、彼女の気遣いもインパクトをもったものになりえない。ようするに、ローラの退場は、どの程度、アマンダの制御の中にあるのか、あるいは、劇作家の制御の中にあるのかがはっきりとしないのである。

ローラの退場の演劇的な有効性の不確かさが、T.ウィリアムズ自身によって意識されていたのではないかと思われる。というのは、ローラの退場が力弱いものにならないように、退場自体とそれに先行するローラの振舞に、劇作家が工夫をこらしているからである。劇作家は、まず、トムを起こすように母親から言いつけられたローラに、アマンダとトムの仲直りに一役かうようにさせている。ローラがトムに母親に詫びるように頼ませることで、T.ウィリアム

ズは、ローラの動きに厚みを与えているばかりか、トムがアマンダに実際に詫  
びることで二人の対話がはじまる、つづく展開へのなめらかな連続性をつくり  
あげようとしている。ローラの退場自体に対する工夫は、彼女を階段で滑って  
倒れさせるというものである。これによって、ローラの退場は、ただ次の場面  
を用意するための消極的な働きだけをもつ存在から脱して、積極的な二つの機  
能を与えられている。その一つは、階段で倒れたローラのもとに、心配したア  
マンダとトムを駆けつけさせ、しばし反目している二人をつづく対峙に向けて  
一旦引き合わせていることである。もう一つは、ローラの転倒によって、ロー  
ラの性格や現在の個人的な境位ばかりかこれからの中心的な劇展開を暗示させ  
ているのがそれである。これについては、少し説明が必要であろう。ローラは  
脚に障害がある。そのことも影響して、彼女は内向的な性格で、学校を含めた  
社会との接触をさけがちで、家に閉じこもり、ガラスの動物たち（この劇のタ  
イトルの由来でもある）を集めることに生きがいを感じている。ローラを階段で  
転倒させることによって、T. ウィリアムズは、まず、こうしたローラの身体  
的な障害とそれからくる彼女の性格と生活ぶりを観客に改めて意識づけようと  
している。そして、そのことを通じて、この場面のつづく部分ばかりか、それ  
以後の劇展開への導入を準備してもいるのである。というのは、ローラが用事  
をしに去ったあとで、結局トムが詫びて機嫌を直してまた口をきき出したアマ  
ンダが息子に話し頼んでいるのは、身体的な障害と内向的な性質をもった娘ロー  
ラの将来に対する不安と、それを取り除くための方策として、彼女と引き合わ  
せるためにどこかの男性を家に連れてくることだからである。そして、やがて、  
トムはこの母親の頼みを入れ、同僚の Jim を家に連れてくることになり、その  
ジムとローラのやり取りが後半の劇行動の中心となっているからである。ロー  
ラを単純に去らせるのではなく、そこに動きを仕込み、それに象徴的な機能を  
籠めるということ自体は、劇作術として巧みなものであることは言うまでもな  
い。しかし問題は、その巧みさそのものにあるように思われる。別の言い方を  
すると、ローラの身体的な障害に関わらせて、芝居をつくってはいるが、それ

はいわば外面的な次元での操作にとどまっているのであって、そこにローラ自身の内面的な動きは置き去りにされているということである。ローラ自身の内面へ劇作家の手が入れられていないということ言えば、トムを起こしに母親から命じられるローラについても、同様の不備が認められる。なぜなら、先行する第3場でトムが母親に暴言を吐くことから、アマンダが口をきかなくなるという展開は、あくまで観客の前で行われるのであって、ローラはそれを直接は知りえないはずである。それにもかかわらず、ローラは自らトムにアマンダに詫びるように頼んでいるのである。確かに、二人が口をきかなくなったことから、トムの母親への失礼な言動をローラが推測して、自ら仲介をかってでたのだと考えられないことはない。しかし、観客は場面展開の中で知りえたことだけを、劇中世界の出来事として受容するのだという原則に立つと、こうした方向にもいささかの無理さがある。ということは、ローラの行動は、彼女の内的な動きの延長にあるというよりは、以後の劇展開を考えた劇作家の強引な操作であるということである。いずれにせよ、第4場におけるローラの退場は、ローラの内面とは別個に、アマンダとトムを二人にするためと、後の劇展開に象徴的な貢献させるためとの二つの次元で処理されていると言えよう。

『ガラスの動物園』の第4場におけるローラの退場とよく似ているのが、次の作品『欲望という名の電車』(1947)の第2場におけるStellaの退場である。いや、女の登場人物の退場が似ているばかりではない、二つの場面はそれ以外の点でも実によく似ている。どちらの場面でも、一人の男と二人の女が登場人物として提示されている。そして、一人の女が男とやり取りするときに、もう一人の女は同じ家にいるが、二人とは離れたところにいて彼らのやり取りについては、把握できない状況にいる。男と初めのうちに話している女が、退場させられる。その女の退場によって、もう一人の女と男が残され、二人だけの対話が展開される結果となっている。こうした女の登場人物の退場を中心とした二つの場面の酷似は、『ガラスの動物園』の第4場の執筆経験が、間違いなく『欲望という名の電車』の第2場の創作の参考になっていることを示し

ていると考えられる。では劇作家は具体的にどういう点で、前作での経験を生かし、『欲望という名の電車』の第2場をより巧みに組み立てているかを、ステラの退場を中心に調べていくことにしよう。

ステラの退場自体は、ローラのそれに比べると、至って簡単に処理されている。Blancheは、彼女が維持管理してきた（実際には借金のためにすでに失われている）大農園などの財産のことで、分け前に与ろうとしてその行方に関心を持つ妹の夫 Stanley と二人だけで話をつけるために、自分のためにレモン・コークを買いに行くように頼んでいる。

BLANCHE [*lightly*]: Honey, do me a favor. Run to the drugstore and get me a lemon-coke with plenty of chipped ice in it! — Will you do that for me, Sweetie?

STELLA [*uncertainly*]: Yes. [*She goes around the corner of the building.*]

ブランチ [気軽な調子で]: ステラ、お願いがあるの。ドラッグストアまで急いで行って、砕いた氷がたくさん入ったレモン・コークを買って来てちょうだいな — してくれるはね、おまえ?

ステラ [おぼつかなげに]: わかったわ。[彼女は建物の角を回って去る]

ステラは、おぼつかない気持ちもちながらも、姉の望みをかなえるために「建物の角を回って」立ち去って行く。ステラの簡潔な肯定的な応え (“Yes.”) は、もちろん姉の頼みごとをすぐに聞き入れてやりたい妹の素直な気持ちの表現であるが、その表現の簡潔さは、ステラの退場を簡単にすませたいと考えている T. ウィリアムズの劇作家としての姿勢を暗示してもいる。このように、ステラは姉の用事を言いつけられてただただ退場している。その退場は、階段で転倒させることで、身体的な欠陥に注意を向けさせ、それをテコに後の劇展開への導入を意図していたローラの退場と比べると、あまりにも簡潔にすまされているように思える。ここで退場自体を比べると、ローラの退場の方がはるかに巧妙なやり方で処理されているようにみえるが、そのことをもって、T. ウィリアムズの退場をめぐる劇作術が後退していると決めつけてしまうとしたらそ

れは即断である。むしろ、劇作家は、ローラの退場に籠めていた象徴化や暗示をいった付加的な働きを、ステラの退場からはそぎ落として、登場人物たちをむしろよりリアルに息づかせるていると考えた方が適切であると思われる。それは、ステラの退場に先立つ劇行動で、T.ウィリアムズがみせている巧みな劇作術を調べることで納得されるはずである。

実を言うと、正確にはステラの退場はすでに紹介した時点が厳密にははじめてではない。ステラは、姉への気遣いから、ポーチに自ら進んで身を置こうとすることで事実上退場している。このステラの実事上の退場の意味を探るために、第2場の最初の劇展開を辿ってみよう。前日にブランチは妹の家に落ち着いたものの、維持してきた大農園の喪失の告白をしながらスタンレーとの結婚のために故郷を離れたステラを非難するといった心の不安定さをみせていた。その翌日の夕方に場面が置かれている。ステラは、スタンレーとその仲間が家でポーカーをするので、その間姉を外に食事に連れ出すために外出する用意を整えている。ブランチは神経を休めるために、もう長い間風呂に入っている。そこへスタンレーが帰ってくる。スタンレーは妻との貧しいなりに平和な生活に割り込んできて滞在をはじめたブランチが気に入らない。特に、ブランチが妻のステラに行くはずの財産の分与を怠ってきたのではないかと彼は疑っている。スタンレーは、ブランチの衣服や装飾品を品定めしながら、風呂に入っている彼女に聞こえよがしにその疑いの気持を披歴している。不安定な心理状態にある姉への影響を心配して、ステラは気がきでない。しかし、そんなステラの気持をよそに、スタンレーはブランチが大農園を売った金を自分のものだけにしたと考え、それを追求する姿勢を示しつつける。そうした夫の姿勢をステラは批判する。これに対して、スタンレーが自分とステラの家考え方の違いを口に出しながら憤る。それに反発しながらも、ステラが、風呂から出てくるブランチが着替えるのを邪魔しないように、スタンレーも誘ってポーチに出る。スタンレーは誘いに応じないで一人残る。以下はそうした部分からの対話である。

STANLEY: The Kowalskis and the Dubois have different notions.

STELLA [*angrily*]: Indeed they have, thank heavens! — *I'm* going outside. [*She snatches up her white hat and gloves and crosses to the outside door.*] You come out with me while Blanche is getting dressed.

STANLEY: Since when do you give me orders?

STELLA: Are you going to stay here and insult her?

STANLEY: You're damn tootin' I'm going to stay here.

スタンレー：コワルスキー家とドゥボワ家とは考え方が違うんだ。

ステラ [怒って]：本当にそう、ありがたいことに——私は、外に出るわ。[彼女は白い帽子と手袋を取って入口のドアへ向かう] あなたも外に出なさいよ、ブランチが服を着る間。

スタンレー：いつから、おまえは俺に指図するようになったんだ？

ステラ：あなたはここにいて姉さんを侮辱するつもり？

スタンレー：おまえの言うように、俺はここにいるつもりだ。

ここで興味深いことは、T. ウィリアムズは最後の二行で、自分の劇作上の意図を、登場人物たちに台詞で話させているということである。つまりは、二人の登場人物たちが言っているように、劇作家は、以後の展開で、スタンレーを留まらせて彼にブランチを侮辱させようと考えているのである。いずれにせよ、このようにして、ステラは事実上一旦退場させられているのである。彼女の心は、神経が参っている姉への思いとその姉に精神的な圧力をかけようとしている夫へのいら立ちの両方の気持にとらわれているのである。

このステラの最初の事実上の退場までの部分に、対応しているのが、『ガラスの動物園』の第4場で母親に言われてローラがトムを起こしに行って対話する部分である。しかしローラの場合は、夫と姉とに関わる微妙な心の境位をみせることで登場人物としての存在感を示すステラとは違って、むしろ後の劇展開への導入としての機能的な役割にとどめられていた。弟を起こしに行ったローラは、トムに自分からアマンダに謝るように頼んでいる。そこには、母と弟に反目を心配する心が描かれていることは確かだが、両者の反目が彼女の推測によるのかどうかも曖昧であるがゆえに、その描写が力弱いものになってい

るし、たとえ二人の間を心配するローラの気持は身内の者として自然なものであっても、その描写は、身体的な欠陥やそれから来る劣等感をもつ彼女の独特のアイデンティティー（それこそ劇展開の中心的な推進力になっているものだが）と絡んだものとはなっていない。このように、退場以前のローラとステラの扱い方を比較すると、劇作家が後者の場合に、その劇中世界での存在意義と関わらせて、いかに周到に退場までの劇展開で振舞わせているかが明らかになる。つまりは、T.ウィリアムズは、ステラの場合には、その最初の一時的な退場に先立って、彼女の登場人物としての自律性の確立と姉ブランチと夫スタンレーとの微妙な関わりの違いの中での心のドラマの両方を成し遂げていることになる。そしてだからこそ、ステラの第2回目の退場に当たっては、劇作家はその退場を付加的な役割を与えることなく実に簡単に処理することができているのだと言えよう。逆に言えば、ローラの場合は、退場前で出来なかった、中心的な劇展開に関わる彼女の存在の位置づけを、その退場にあって象徴的な次元で補完的に劇作家がしているということである。

こうしてみると、実に簡素に処理されているようにみえる退場の背後には、見かけ以上の演劇的美学がそこに隠されていることがわかるだろう。姉ブランチと夫スタンレーの両者に、前者には妹として後者には妻として緊密に関わり、その両者を結び付ける要としてのステラの複雑な心の描写は、一度目の退場から二度目の退場までの劇展開で、更に磨きがかけられている。最後に、その部分を劇作家がどのように展開しているのかを調べておこう。

ステラが、第1回目の事実上の退場をする。後にはスタンレー一人が残る。劇作家は、そこへ風呂からあがったブランチをすぐに登場させている。最初、ブランチはスタンレーがいる部屋と自分のいる部屋の間に仕切りのカーテンを引いて、着替えをはじめ。

[BLANCHE *throws off her robe and slips into a flowered print dress.*]

BLANCHE: Where's Stella?

STANLEY: Out on the porch.

BLANCHE: I'm going to ask a favour of you in a moment.

STANLEY: What could that be, I wonder?

BLANCHE: Some buttons in back! You may enter!

[ブランチがローブを脱ぎ捨て花柄のプリントのドレスを着る]

ブランチ：ステラはどこなの？

スタンレー：外にいる、ポーチだ。

ブランチ：ちょっとお願いがあるんだけど。

スタンレー：さて、どんなお願いだろう？

ブランチ：背中ボタンをお願い！入ってちょうだい。

ここで注意すべきことは、T. ウィリアムズがブランチに、スタンレーとの対話に先だって、ステラがポーチにいることを教えているという事実である。この後、言われたようにスタンレーが仕切りのカーテンを開けてブランチのいる部屋に入ってくる、そして、二人の間に対話が交わされ始める。ブランチがスタンレーをあくまでからかいながら挑発する。ブランチはスタンレーが（やがて切り出すことになっている）財産分与に関して話したがっていることをこの時点で推測している。彼女は、借金のために喪失した大農園の事情を、粗野な男スタンレーの追及に臆することなく、伝えようとしている。そうした話へ移る前に、（後に明らかにされる男たちを渡り歩いてきた経験をもつ）ブランチは、男としてのスタンレーを女として手玉に取ることからはじめているのである。そして劇作家は、そうした対話を、ポーチでステラが立ち聞きしていることを知った上で、ブランチにつづけさせているのである。妹がポーチでスタンレーとの対話を聞いていることをブランチが意識している事実は、頼まれたレモン・コークを買いにステラが退場したあとに、彼女自身の口から明らかにされている。その部分を、財産分けに関する本格的な話をはじめるスタンレーの台詞を含めて、引用してみよう。

BLANCHE: The poor thing was out there listening to us, and I have an idea she doesn't understand you as well as I do. . . . All right; now, Mr Kowalski, let us proceed without any more double-talk. I'm ready to answer all questions, I've nothing to hide. What is it?

STANLEY: There is such a thing in this State of Louisiana as the Napoleonic code, according to which whatever belongs to my wife is also mine — and vice versa.

ブランチ：かわいそうなあの子は外で私たちの話に聞き耳を立てていたんだわ、でも、ステラが私ほどあなたを理解できるとは思わない。いいわ、コワルスキーさん、話を進めて、煙に巻くことはやめて。どんな質問にも答える用意があるわ、隠すことはないんですから。さあ、何が言いたいのか？

スタンレー：ルイジアナ州にはナポレオン法典といったものがあって、それによると、俺の妻のものは俺のものであるし、逆もまた真だということだ。

家の中ではブランチがスタンレーとやり合っている。ステラはそれに家の外で聞き耳を立てている。ステラは夫が財産分けの話を出して姉を悩ませることにならないか心配している。他方で彼女は、これまで知らなかった姉のしたたかな女として一面を聞かされることになって複雑な気持でいる。ステラの第2回目の本格的な退場を前に、劇作家は一度仮に退場させることによって、彼女とその夫とその姉との間に妻として妹として見事な心的な緊張関係をつくり出しているのがわかるだろう。同時に、そこには後の暴かれることになり劇展開の推進力となるブランチの過去が巧みに予表されてもいる。ステラは、退場前のローラに認められたような機能的な役割だけではなく、登場人物として独立した存在性を獲得しているのである。

T. ウィリアムズは、『ガラスの動物園』の第4場と『欲望という名の電車』の第2場において、状況的な枠組としてよく似た退場を使っている。前者におけるローラの退場は、退場していく途中に階段で転倒させることで、一見いかにも手の込んだように仕組まれているが、詳しく検討すると、それまでの展開で登場人物の外的・内的絡みが十分になされていず、その不十分さをいわば

補う意味で、象徴的な機能を退場の仕方に盛り込んでいることがわかる。この劇作経験を経て、次の作品では、T.ウィリアムズはステラの退場へより巧みな工夫を盛り込んでいる。実際には、ステラの退場自体は極めて簡単にただただ去らせるといったものとして処理されているものの、その退場の簡素さは、実は登場人物間の絡みがそれまでの劇展開で十分なされていることの結果であることがわかる。また、劇作家はその簡素な退場を補うように、それに先だってステラにしばらくの間事実上の退場をさせることによって、更に緊張した登場人物間の内的・外的絡み合いを創り上げているばかりか、その後の劇展開の中心的な推進力となる要素をさりげなく入れ込んでもいるのである。華麗な退場は粗末な芝居に先行され、簡素な退場は豪華な芝居に裏打ちされている、それがT.ウィリアムズの二つの劇に見られる退場の美学の妙である。

