

Title	Arthur Miller : After the Fallのテキストとコンテキスト
Author(s)	嶋原, 真一
Citation	英文学評論 (1991), 62: 19-31
Issue Date	1991-09
URL	https://doi.org/10.14989/RevEL_62_19
Right	
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	publisher

Arthur Miller: *After the Fall* のテキストとコンテキスト

嶋 原 真 一

Arthur Miller (1915-) の『転落の後に』*After the Fall* (1964) は、自伝的な要素の強い劇である。主人公の Quentin が作者自身を變形した人物像に描かれていることは勿論、彼を巡る3人の女性 Louise、Maggie、Holga が、それぞれ Arthur Miller を巡る3人の女性 Mary Slattery、Marilyn Monroe、Inge Morath に対応している。この順で3人は Arthur Miller の妻であったか、現に妻である。父親と母親は Father と Mother という一般的な名称で呼ばれているが、Arthur Miller の父親と母親、Isodore と Augusta である。Dan という Brother も登場する。彼は固有の名前を持っているが、Miller の兄 Kermit である。もっとも、主人公の名が Arthur ではなく Quentin で、その職業が弁護士であることからわかるように、具体的な名前はもちろんのこと、その属性も虚構化されていて、万事がそのままイコールで結べるわけではない。

まずは、テキストを分析しながら、劇の組立を概観しよう。作者は冒頭のト書でこの劇のアクションは Quentin の「mind, thought, and memory」に起こることを強調して、単なるリアリズムの舞台ではないことを最初にことわっている。異なる次元の時間を枠組みにした Memory Play とも言えるが、Tennessee Williams の『ガラスの動物園』*The Glass Menagerie* (1945) のような情緒的な把握ではなく、Arthur Miller の考え方を具体的な舞台に表現した観念劇である。このようなドラマの捉え方は作者の基本的な姿勢ともいえるもので、すでに『セールスマンの死』*Death of a Salesman* (1949)

を主人公の「頭の中で起こるドラマ」として捉え、最初のタイトルを「Inside his Head」という言葉で考えていたことからみても、この劇で突然頭在化してきた方法ではない。しかし、写実的なリアリズムを演技の基本にしているニューヨークの舞台で、観念を観客の目に見えるように視覚化するためには、それ相応の工夫が必要である。仕掛といてもいい。Willy Loman の場合は、ちょうど映画のフラッシュ・バックに類比できる要領で、主人公の記憶を短い場面にまとめて演じてみせた。その手際は上出来で、作者自身が自分の創意として自慢するだけのことはあった。

Quentin の場合はもう少し複雑になっている。最初の登場から芝居が終わるまでの数時間すなわち上演時間は、主人公の物理的な時間では、飛行場で人を待つ間の瞬間的な出来事であるように設定されている。しかも、このような「mind, thought, and memory」に起こる事件の特徴として、出来事は論理的な順序を持たずに連続する。換言すれば、主人公の意識は断片化して、連想のおもむくままに流れていくわけで、筋の発展によって生まれてくる意味やメッセージは明瞭ではない。ふつうの芝居に期待されるプロットが欠けているわけである。

このように、連想のおもむくままに意識の流れを言語化するのは、ジョイスやブルーストの小説の特徴で、20世紀文学の新しい感覚を代表する書き方であった。演劇では Eugene O'Neill がこの感覚を活用して、『奇妙な幕間狂言』*Strange Interlude* (1928) という興味ある作品を書いた。登場人物が対話として語る「外なる言葉」のすぐ後に、心の中で考えている「内なる言葉」を傍白の形で追わせるという書き方である。台詞を二重構造にしたわけで、実験としては面白いが、問題もある。台詞が二重になっていて分量が多すぎる、つまり長くなる。これは単に物理的な上演時間の制約と関係してくるだけではない。「外の声」と「内の声」がたとえ正反対の内容を表現していても、意味内容はコンテキストによって柔軟に変化するから、極端な例をいえば「イエス」

といっても「ノー」のつもりのあるときもあるわけで、意味は何重にも重なりあって層を作る。従って「外なる声」と「内なる声」が外包する意味は違っていても、内包する意味は同じことにもなるわけで、レトリックは変わっても、同種の message なり implication なりが重複して聞こえてくる。結局は冗漫になるわけで、演劇にとって致命的な欠陥になりかねない。実験としては面白くても、そのまま演劇の中で自立できる技法とは限らない。

Miller はいわゆる「意識の流れ」の文学的な面白さを、そのまま台詞として舞台化しただけでは冗漫になるという欠陥を、たとえ断片的でも具体的な演技の場面に変換して挿入することによって、観る人の興味をつなぎ止める方法を編み出した。意識の言語化に記憶の視覚化を掛け合わせた二重構造に仕上げることによって、O'Neill を越えて「意識の流れ」を演劇化する新しい方法を発見したと言ってもよい。作者自身が「a highly experimental work」と言うだけのことはある。挿入される断片化した個々の場面はカレイドスコープのように目まぐるしく変わるので、一つ一つの場面が個別に持つ意味はかなり曖昧である。しかも、場面の連がり方には論理的な前後関係が欠落しているので、機能的に筋の発展に貢献する程度も明瞭ではない。しかし、個別の場面が作り出す基本的なメッセージは、時間の経過と共に集合して意味の輪郭を描き出す。時間と空間の違いはあっても、観る人が距離を保つことによって全体像が明らかになるところは点描画に似ている。

たとえば、Quentin の Mother と Father にかかわる断片的な場面を取り出してみよう。最初にまとまったエピソードとして登場するのは「母の葬儀らしい」場面である。この場の焦点は当然ながら「親父」にある。アクションは病院で「手術したばかり」の親父に、「心臓マヒ」で先に逝った母の死を告知することである。この次に母が現れるのは「ママの兄さんの結婚式」のときのエピソードで、Quentin はまだ少年である。サウナ風呂にでも行って式をすっばかしそんな父と母との結婚のいきさつが語られ、ずっと好きだった「文なし

の医学生」を思い切って、親のいうとおりに「文盲の商売人」と結婚して、株の暴落で文なしになるという話の中にはアイロニカルな「信頼と裏切り」のテーマが読みとれる。親父が「文盲」であったことは、短い断片的な場のトピックとしてもう一度提示されるが、その際に親父の株の処理の仕方へのマについての愚痴もくりかえされる。以上の3つが第1幕のエピソードで、大恐慌に翻弄される主人公の両親の姿が点描されると同時に、作者の育った家庭環境を象徴的に要約している。

第2幕になると、Quentin と Dan の将来の生き方に対する両親の意見の対立が最初のエピソードとして描かれている。母親は胎動と共に星の落ちるのを見て、「誰か偉い人が死んだみたい」で、Quentin はその「身代わり」として生まれてきたと言う。このような母親の期待感に Quentin は「裏切りの気配」を感じる。カインとアベルという旧約聖書に描かれた人類最初の対照的な兄弟像を原型にして、兄弟の「信頼と裏切り」のテーマを人格化するのは、ほとんど作者の固執観念にもなっていて、やがて『代価』 *The Price* (1968) という作品の中心テーマになるが、ここではインテリの世界への憧れに焦点が置かれている。次の断片が「何がしたいんだ！何が欲しいんだ！」とわめく父、「うしろには家族がついている」という Dan に続いて、母親が若い頃に思い切ったはずの医学生シュトラウスが「持ってきてくれた」詩や小説について語る思い入れに対して「それは裏切りなのだ！」と Quentin はコメントする。母親の父親に対する「裏切り」が楽園喪失のプロトタイプとして描かれているわけである。この断片はここで終わり、「星を見たんだよ」という発話の断片がもう一度再現するが、次に母親のテーマが現れるのは Lou が地下鉄に飛び込み自殺をする場のすぐ後で、「第一次大戦時の衣装で帆船を手にして」登場するときである。帆船は「アトランティック・シティから買ってきてあげた」というおみやげである。このあたりから主人公と母親とのわだかまりが作品のテーマと深く関わりを持つことが明瞭になってくる。エピソードが置かれ

ている場(戯曲のコンテキスト)と、母親の台詞(母親のテキスト)が密着して切り放せなくなってくるからである。Quentin は少年で、バスルームにこもっている。母親は「鍵を開けて! いい子だから。だましたんじゃない。Dan をつれていったのは年が上だし、ママも休みたかったからよ」と Quentin をなだめようと懸命である。舞台上の主人公について、ト書きには「ふしぎな怒りが彼の顔にあらわれている」とあって、この場を説明する台詞が続く。「ぼくを女中と散歩に出して、帰ってみると誰もいなかった。なぜこの裏切りが、いつまでも根に残っているのだ?」といい、さらに「いい母だった。だが、どうしてもその死を悼む気になれない!」と結んでいる。Quentin の幼児体験の中に埋め込まれた「裏切り」(Betrayal) に対する恨みの強さを現しているが、信頼関係が期待される場での背信行為こそ、この劇の循環主題である。エピソードが劇の中心的なアクションそのものに吸収されていくわけで、断片的なエピソードが遠心力を失って、ドラマのアクションの持つ求心力に引き寄せられて行くのである。

母親が玩具の帆船を持って現れて、トイレに閉じこもった息子に詫げる裏切りの場面は、もう一度同じパターンで繰り返される。Maggie が睡眠薬を多量に飲み、Quentin が薬ビンをひったくろうとして争ううちに、ト書きには「はっきりと、彼女の喉につかみかかり、首を手で締めあげ」とあり、Maggie はビンを落としてしまう。問題はその次のシーケンスである。「戸を開けて」と言う同形の台詞が繰り返されて「生まれるとき、星を見た」という台詞が続き、その後で母親が Quentin のところまでさがってくると、ト書きには「手がみずからの意志で、彼女の首を締めはじめる」と記されている。二つの行為を重ね合わせるように指示しているわけで、Maggie の首を絞める行為と母親の首を絞める行為は並列して等価に描かれている。しかし、Maggie については Quentin の実際の行為の再演だが、母親については Quentin の無意識の願望の表出と解釈すべきだろう。過去の行動と、それを思い出すとき

に喚起される深層心理が対置されているわけで、精神分析療法の診断プロセスであると同時に、表現としては対位的に処理されているということもできる。

さて、ドラマの主人公である Quentin と、その両親とのかかわり合いを中心に、作品の基本的な構造にアプローチしてみたわけだが、個別にみると断片的な存在にすぎなかった場が、ドラマ全体のアクションと密着している。構造的には循環動機の反復である。スケールが小さいことでは縮小したヴァリエーションとも言える。具体的な事件で言うと、Lou の自殺に象徴される社会的な政治状況と、Maggie の自殺願望に象徴される個人的な生き方にたいする Quentin の対処の仕方も、共に「信頼と裏切り」というライトモチーフの演劇的な表現である。

ここで Lou の自殺にまつわる社会的な政治状況について検討しておこう。1950年6月25日に始まる朝鮮戦争によって顕在化してくる「赤狩り」のマッカーシズムが背景になっているからである。マッカーシーはウイスコンシン州選出の上院議員だったが、この年の2月9日、ウエストヴァージニア州のウォーリングで開かれた共和党婦人クラブの集会に招かれて講演したときに「國務長官に共産黨員であることが知られていながら、今なお勤務し、國務省の政策を立てている205人の名簿を持っている」と放言した。別に証拠を握っていた訳ではない。手元の原稿を振りかざして演技して見せただけだとも言われる。しかし、やがて勃発した朝鮮戦争はこの扇動政治家に十分すぎる口実を与えた。その年の間に政府機関で解雇された人は212人、辞職に追い込まれた人は2千人以上、身辺調査の対象になった人は3百万人に達したと言われる。セイレムの「魔女狩り」に題材を借りた『るつぽ』 *The Crucible* (1953) は、このような事態に対する警鐘だった。マッカーシー自身は得意満面で追求の手を陸軍に伸ばすのだが、1954年春のテレビ討論で根拠がないことを逆に暴露されて失脚する。その空白を埋めるために前面にでてくるのが、1938年から下院にもうけられていた「全体主義」のチェック機関である非米活動委員会である。

Miller は1956年6月12日に Mary Slatery との16年間の婚姻関係を解消し、29日に Marilyn Monroe と結婚する。2人は新婚旅行を兼ねてイギリスへ行く予定だった。Miller は『橋からの眺め』*A View from the Bridge* (1955) のロンドン上演に立ち会い、Monroe は Lawrence Olivier と『王子と踊り子』*The Price and the Showgirl* (1957) を撮ることになっていた。しかし、旅券申請の段階で、Miller は渡航目的が不純であるという容疑で非米活動委員会のチェックを受け、6月21日にワシントンへ召喚される。直接には1947年に共産党作家会議に出席したことを問題にされたのだが、委員長が取引条件として出した Monroe とのPR写真を撮らせなかったからだとも言われている。喚問では「会議にでたか」「どこで行われたか」「党員でないものもいたか」「誰が招待したか」「他に誰が出席したか」と根ほりはほり聞かれている。Miller はおおむね「覚えていない」で通しているが、最後の質問には「他人の名前を出して、その人たちに迷惑をかけたくない」と答えて、結局のところ、出席者については10日間の期限付きで回答するよということ、この日は終わっている。旅券も7月6日には交付された。問題の回答は手紙で行われ、その中で Miller は「私は民主的な機関を信じ、全体主義には反対の人間である。問題の集会は十年近くも前のことで、当時は私の知るかぎり共産党は合法的で、政党として認められていた」と書き、出席者の名前をあげることは拒否した。これに対して7月10日、373対9の圧倒的な票数で、Miller は議会侮辱罪で告発されることになる。実際に裁判所が Miller を告発したのは翌1957年2月18日で、判決は7月19日、500ドルの罰金刑と1ヶ月の執行猶予付き禁固刑だった。ついでながら Miller は控訴し、翌1958年8月7日に無罪を勝ちとっている。

このような背景について概観したのは、Miller が作品のテーマとしている「信頼と裏切り」の背景になる事件だからである。マッカーシズムの「赤狩り」では1930年代に左傾した芸術家・知識人が広く標的にされた。1930年代はルー

ズヴェルトとスターリンがファシストを敵とすることでは利害を共有していた時代である。Miller の作品を演出してきた Elia Kazan もその一人だが、Miller とは対象的な反応を示した。彼は名前をあげることにした。Miller のテキストに即して言えば「name names」である。密告が同志を売る「裏切り」であることは言うまでもない。Quentin と Lou の友人として登場する Mickey のモデルが Kazan その人であることは今や周知の事実である。Mickey の立場は委員会に召喚されて「名前をあげる」決心をしたことを Lou に語る台詞に要約される。

ミッキー ルウ、委員会の部屋を出たとき、自分がしゃべったという気がしなかった。別な何かが、無意識で非情な何かがじゃべったのだ。ぼくは自問した、答えるのを拒否して何を守ろうとするのか？ ルウ、終りまで言わしてくれ！ たのむ。党か？ だけどぼくは党を軽蔑している、何年も。きみと同じで。だが、いざ名前を告げようとする、何かがある、喉をとどす何かが。ぼくは何を守ろうとしているのだ？ 今ではそれは夢だ、連帯という夢。事実、ぼくは名前をあげてもいいと思う連中に、なんの連帯感も持っていない、きみは別として。われわれはみんな共産黨員（コミュニスト）だったのでなく、若かったからだ。話すときだって——まるで世界中の不正に立ちむかう同胞愛のかたまりのようだった。だからこそ、その愛の名にかけて、いま自分に対して真実でありたいんだ。真実とは、ルウ、ぼくの考える真実とは、党は陰謀の巣だと思うんだ——どうか終りまで。ぼくらは騙されていたような気がする。ぼくらの正義感をとりこんで、ロシヤのために利用したのだ。保守反動の連中がそう言うからといって、真実に背をむけ続けるわけにはいかない。ぼくの意図は——おたがいの愛を、政治的な泥沼から切りはなすことだ。なにもいまはじめてではなく、この五年間、おたがいに話し合ってきたことだが

前半は党に象徴される連帯感に対する不信の表明だが、後半に潜在するのは対ロシア不信感、つまりは米ソの冷戦を心理的に肯定する立場である。その結果として Mickey は「名前をあげる」ことにしたと Lou に告げる。「みんなが信義を破れば、文明社会なんてなくなるじゃないか！」と抗議する Lou に対して、Mickey は「ロシアの旅から帰ってきたとき、真実の本を焼き、嘘っぱちの別なのを書」いたのは誰だと反論する。Lou は Mickey の密告によって社会的な地位を追われることを恐れて自殺するが、Quentin は Lou が死んで皮肉にも解放感を感じる。

この政治的な「裏切り」は第1幕の中心的なアクションになっている。Miller は Kazan が非米活動委員会で「名前をあげる」ことを拒否しなかったことについて、「知識人の裏切り者と批判したことがあるか」と質問されたとき、「ノー」と言いながらも「Kazan が次の作品を演出することはないだろう」と答えている。それにもかかわらず、皮肉にも *After the Fall* は Kazan の手で演出されることになった。Miller は（序文で）Kazan が台本を読まないで演出を引き受けたと書いているが、政治的な「裏切り」の主演を演じる Mickey の役柄が Kazan にとって楽屋落ちではすまない allusion を持ったことは容易に想像できる。Kazan は当然のこのようにこのテーマをドラマの背景に押しやり、前面には Quentin と Maggie の関係をセンセーショナルに押し出すように演出して、一矢報いたと言ってもよい。

もちろん、これは Kazan の責任だけではない。第2幕の主要なアクションはもちろんのことだが、台本全体の3分の2はマギーにまつわる事件に費やされているので、当然と言えば当然のことだが、Maggie を Monroe にできるだけ似せ、Arthur Miller の「告白」に焦点を合わせて演出したわけである。結果は作者のスピリチュアル・ストリップティーズだと非難する劇評が現れることになった。Monroe を悼むどころか、文学的な自慰行為を人前でしてみせた行儀の悪さをとがめ、「人生を喰いつめたときには、新しい女を見つけて

やり直せばいい」(Time) というだけがメッセージの芝居だと書かれたり、自分を正当化するための厄払い(exorcism)にすぎないといった悪評が並んだ。もっとも Maggie を演じた Barbara Loden の下着姿の舞台写真をみたり、オリジナル・キャスト・アルバムの Monroe そっくりのエロキューションを聞いたりすると、ストリップ・ティーズは必ずしもメタフィジカルにとどまるものではなかったことは今でも容易に想像できる。

このようなスキャンダルに近い反響から身を守るためにも、作者は主人公の Quentin は自分ではない、Maggie も Monroe ではないと主張して、作中人物とモデルとの違いを強調しなければならなかった。文学は虚構である。ドラマも虚構の上に構築される。女優の死に対する責任回避や、転向拒否の正当化が目的ではない。「自伝的である」ということは必然的に「告白的である」ということだが、それにもかかわらず登場人物は記号化し、自画像といえども変形して戯画になることは言うまでもない。とはいっても、「言葉」は必ずしも「実体」ではないという認識は、「初めに言葉がある」と信じる世界では通用しないのも事実である。

Quentin をめぐる3人の女性のなかで、「裏切り」のテーマと並んで、その対旋律ともいうべき「愛の死」の全体像が捉えられているのは Maggie だけなにも、問題を複雑にしている。Louise との関係は別れる過程に焦点があって、その限りでは「裏切り」のテーマのヴァリエーションだが、人間関係としては後半しか描かれていない。Holga との関係は現在進行形で書かれているので、前半だけしかない。Quentin はザルツブルクのカフェにいたとき「二人のあいだが死んでいくような気がした」といい、愛情関係の不安について語っているが、基本的な調子は「未来への希望」にあって、Louise との関係とは対照的に描かれている。さらに、Holga を「裏切り」の罪から解放された存在にしているのは、Holocaust の認識である。ナチスのジェノサイドに顕在化する殺意の認識を要にして、個人の「裏切り」が人類の「裏切り」に拡大し

て捉えられているわけで、個人と社会の接点でドラマを捉え、ミクロの世界にマクロを見る Miller の作家としての基本姿勢がここにも読み取れる。

1962年8月5日に Marilyn Monroe が亡くなってから、すでに四半世紀以上の年月が経ったが、実在の人間としての記憶が薄らぐにつれて、Maggie を Monroe として読む、というより、Maggie に Monroe を読み込む必然性は薄れた。もちろん、Monroe 自身は伝説化し、別の形で偶像化しはじめているが、初演の時点で観客が読み込んでいた Quentin Miller、Maggie Monroe の呪縛からは解放された。

それにしても「意識の流れ」を舞台化するのは俳優への挑発にしても難問でもある。Quentin を二人の俳優に分担させるというのも一つの解決法で、Peter Layton が1982年に Berkeley Repertory Theatre で演出したプロダクションでは、その意図をプロダクション・ノートに記して「Quentin の役割は見せることと語ることにある。嘘っぱちにならないように見せた後で、(特に感情が激した場面はなおさらのこと) そう早く落ちついて語りに戻るものだろうか? したがって、純粋に演劇的な視点からすれば、この役を二人の俳優に分割して、一人は見せる役をやり、もう一人は語る役をやるのも意義がある」と述べている。演技する役と語りに徹する役とを分離することによって、一人の役者が断片的なエピソードを唐突に演じなければならないという難しさ、観客側の違和感を取り除こうという考え方である。そのかわりに同一の役を演じる俳優が同時に二人舞台上にいるという不自然な状況を観客は耐えなくてはならない。実際の舞台では語りの役にグレーのスーツを着せて、黒子のように影の存在にして二重構造に対応した。しかし、フランス語の *double* や、ドイツ語の *doppelgänger* という言葉のほうが把握しやすい counterpart の具体的な演出法は、必ずしもこの演出家の創意ではない。Brian Friel (1929) の *Philadelphia, Here I Come!* (1964) がノーザン・アイルランドからアメリカに移住した主人公 Gareth O'Donnell のイニシエーション・ストーリー

を Public と Private の 2 重の層で捉えて、それを 2 人の俳優に個別に演じさせて印象的だったのは、*After the Fall* の初演と同じ 1964 年だから、タイミングからすると、Quentin を 2 人の俳優に分割するという着想のルーツはこの辺にあるに違いない。このような読み方をすれば当然テキストの把握の仕方は変わってくる。単なるテキスト・レジ以上に台本の基本的な構造を変えることになるからである。この公演が Original Adaptation を唱ったのは当然だろう。

日本語に翻訳して上演するとなると、事情はさらに変わる。翻訳劇にまつわる問題は多い。滝沢修が Willy Loman を演じた『セールスマンの死』をはじめ、Arthur Miller の作品の多くが、日本では劇団「民芸」によって上演されてきたが、*After the Fall* が『転落の後に』という題で上演されたのは 1986 年だから、ANTA-Washington Square Theatre 初演に遅れること 22 年ということになる。遅れた理由は Quentin 役の難しさ、テーマに内包されている政治的な転向の delicacy など、幾つか考えられるが、最大の問題点は誰に Maggie がやれるか、ということだった。つまり、日本の女優で Marilyn Monroe に扮して convincing な人がいるか、ということだが、これはもちろん Maggie Monroe、すなわち Maggie = Monroe を基本にした感覚である。台本の Maggie は OL 出身の流行歌手だから、志しのある女優には開かれた役柄ともいえるが、実際にはイメージに合致した人が見つからない、つまりは Monroe の呪縛から解放されるのはやはり容易ではなかったということになる。民芸が夏木マリを起用したのは卓見だった。劇団外からというよりも、新劇の枠の外に Maggie Monroe を求めた casting だが、結果としては Monroe に似せることに憂き身をやつすのではなく、テキストの性格を体現した Maggie 像を作り出すのに成功したともいえよう。Monroe が亡くなったのは 1962 年だから、4 半世紀に近い時点である。Monroe も伝説になったことを示すイベントだった。

1990年の夏のロンドンでは *After the Fall* が National Theatre の一番小さい実験劇場 Cottesloe で再演されて、評判を呼んだ。Michael Blakemore のプロダクション、Maggie を演じたのは Josette Simon で、その black talent ぶりを評価した劇評をみても、Monroe の呪縛からはさらに隔絶した演出になった。Maggie Monroe のイメージを東洋人や黒人に「異化」することによって、作品の構造のなかに埋め込まれた Maggie という性格の「記号論」的な意味が肉体化されて、performance すなわち interpretation としては「女優」という抽象的な存在に強く「同化」して、テキストは演劇的な多重性を獲得する。東西冷戦の終結により *After the Fall* が演じられるコンテキストは変わった。National Theatre の再演が新鮮な興味を呼んだのも、コンテキストの変化によってテキストの読みが変わった証拠であろう。

(付記) 本稿は日本アメリカ文学会第29回全国大会の研究発表「Arthur Miller: *After the Fall* の読まれ方」(1990年10月20日)を基にして書き改めたものである。なお、『転落の後に』からの引用は倉橋健訳『アーサー・ミラー全集 III』早川書房昭和61年刊による。