

リアリズム演劇は何を失ったのか

—— *A Streetcar Named Desire* の第 6 場の
二つの長台詞を手掛かりにして

依 田 義 丸

リアリズム演劇の最大の間違いは、約束事やタイプとしての人物創造をその本来の特質とする創りものの演劇の世界で、個別的な人間の生きる縛りのない日常の現実（正確には擬似的現実）の世界を描こうと試みたことであるように思われる。こうした無理な試みが劇作家に強いたのが、演劇世界に元々固有な要素をリアリズム的な世界に馴染ませるという問題であったことは容易に推測できる。そうした問題の具体例が、リアリズム演劇における長台詞の処理である。ここでは、Tennessee Williams の *A Streetcar Named Desire* の第 6 場の二つの長台詞を中心に提起、劇作家が、長台詞というリアリズムの劇中世界では坐り心地の悪い技法を、その世界で自然に見えるようにいかに工夫しているかを明らかにし、それを踏み台にして、演劇世界の本質に迫りたいと思う。

妹 Stella のもとに身を寄せた主人公 Blanche は、そこで独身の Mitch と出会う。妹とその夫 Stanley の強い絆を目の当たりにして、孤独感を感じ始めたブランチは、現在の、そしてこれまでの窮状から自分を救い出してくれる「騎士」（“Rosenkavalier”）としてのミッチに接近する。そのミッチとブランチが盛り上がり、のなかったデートを終えて、二人で帰ってきたところから、第 6 場は始まっている。この場面で、劇作家 T. ウィリアムズは二つの長台詞をブランチ

に言わせている。その一つは、スタンレーから無礼な仕打ちを受けていることをミッチに訴えている短かめの長台詞であり、もう一つは、初めての結婚相手が自殺をしたことを延々と伝えている長台詞である。まず、その最初の長台詞を吟味することから始めよう。

It's really a pretty frightful situation. You see, there's no privacy here. There's just these portieres between the two rooms at night. He stalks through the rooms in his underwear at night. And I have to ask him to close the bathroom door. That sort of commonness isn't necessary. You probably wonder why I don't move out. Well, I'll tell you frankly. A teacher's salary is barely sufficient for her living-expenses. I didn't save a penny last year and so I had to come here for the summer. That's why I have to put up with my sister's husband. And he has to put up with me, apparently so much against his wishes. . . . Surely he must have told you how much he hates me!¹

本当にぞっとするような状態。ご覧の通り、ここにはプライバシーもないわ。夜でも二つの部屋の間には、このカーテンだけ。あの人は夜も下着で部屋を大手を振って横切る。だから、あの人にバスルームを閉めてと頼むことになる。あんなに下品にすることないわ。あなたはたぶん私がどうして出て行かないのかと思うでしょうね。だから、正直に言うわ。教師の給料じゃ生きて行くので精いっぱい。去年は貯金もできなかったから、夏をここで過ごすはめになった。それが私が妹の夫を我慢しなければいけない訳だし、あの人も私のことを我慢しなければいけない訳なの、気持ちが進まないことは見え見えだけれど……あの人は間違いなく私を憎んでいるとあなたに言ったはずよ！

この台詞は、ある程度、観客に情報を伝えているコロスのものだと言えないことはない。観客はランチから聞かされなくても、彼女が狭い妹の家で居心地の悪い日々を送り始めていることを承知してはいるが、その具体的な暮らしの様子をスタンレーの下品な振舞を描くことで、観客に劇作家が教えているか

1 T. ウィリアムズからの引用は、すべて E. Martin Browne, ed., *Tennessee Williams, A Streetcar Named Desire and Other Plays* (London: Penguin Books Ltd, 1962) に拠る。

らである。もっともコロス的な台詞の内容にはいささか注意が必要であるかもしれない。まず、ここではブランチがミッチの同情を引こうとしている事実がある。更に、本当は（後に分かるように）現実には17歳の生徒に手を出して学校をやめさせられたブランチが、乱れた生活の後で行き場がなくなって、仕方なしに妹の元に身を寄せることになったのに、この長台詞では薄給の教師生活の故に今年の夏を妹のところで過ごすことになったと嘘をついてもいるからである。つまりは、スタンレーの無礼な振舞の描写についても客観的なものではなく、脚色や嘘が隠されているかもしれないのである。しかしその分を考慮に入れてもなお、プライバシーを侵すスタンレーのはしたない振舞は観客が十分予想できる範囲にあることも事実である。そうした意味で、コロス的な要素を持ったこの長台詞は本来日常的な言葉のやり取りの中では浮き上がって当然な性質を持つはずのものである。実際、以下のような短い文の応酬からなっている、先行するやり取りは、この長台詞の不自然さを印象づけている。

BLANCHE: Has he talked to you about me?

MITCH: Oh — not very much.

BLANCHE: The way you say that, I suspect that he has.

MITCH: No, he hasn't said much.

BLANCHE: But what he *has* said. What would you say his attitude toward me was?

MITCH: Why do you want to ask that?

BLANCHE: Well —

MITCH: Don't you get along with him?

BLANCHE: What do you think?

MITCH: I don't think he understands you.

BLANCHE: That is putting it mildly. If it weren't for Stella about to have a baby, I wouldn't be able to endure things here.

MITCH: He isn't — nice to you?

BLANCHE: He is insufferably rude. Goes out of his way to offend me.

MITCH: In what way, Blanche?

BLANCHE: Why, in every conceivable way.

MITCH: I'm surprised to hear that.

BLANCHE: Are you?

MITCH: Well, I — don't see how anybody could be rude to you.

ブランチ：あの人は私のことをあなたに何か言ってたでしょ？

ミッチ：その……これといったことは。

ブランチ：その言い方からすると、言ったんだと思うわ。

ミッチ：いえ、これといったことは言っていません。

ブランチ：でも、言ったことは言ったんでしょ。で、私に対するあの人の態度はどうだと思ったの？

ミッチ：どうしてそんなこと訊きたいんですか？

ブランチ：だって……

ミッチ：あいつとうまくいっていないんですか？

ブランチ：あなたは どうお考えになるの？

ミッチ：あいつはあなたのことを分かっていないだと思います。

ブランチ：それは穏やかな言い方だわ。ステラに赤ちゃんができるのでなかったら、ここで我慢なんかできないわ。

ミッチ：あいつはしないんですか……あなたにやさしく？

ブランチ：我慢できないほど無礼よ。わざわざ私を不快にさせるの。

ミッチ：どんな仕方ですか、ブランチ？

ブランチ：そりゃ、思いつく限りの仕方です。

ミッチ：そんなことを聞くとは驚きです。

ブランチ：そうでしょう？

ミッチ：なにしろ……あなたに無礼にできる人間など考えられません。

確かに、リアリズム的なやり取りが自然な劇中世界にあって、ブランチの長台詞は居心地が悪く思える。では、そうした不調和さを包み持った長台詞を、劇作家はどのようにして自然に聞こえるようにしているのだろうか。

まず小さなコンテキストにおいては、劇作家は、ブランチに、自分へのスタンレーの態度の下品さをミッチに対して必死に訴えるように努力させている。このことがあるので観客は、その必死な姿勢がブランチの言葉をあふれさせたのだと納得し、結果として、その台詞の長さに違和感を持たずに自然なものとして受け入れることになるのである。対話の展開を詳しく見ると、劇作家がブ

ランチの必死さに弾みをつけるように工夫していることに気づく。T. ウィリアムズが、ミッチに一旦、スタンレーが自分を憎悪しているというブランチの主張を否定させ、ミッチの共感を得るために再度彼女に同様の内容を言わせるようにしているのがそれである。

MITCH: I don't think he hates you.

BLANCHE: He hates. Or why would he insult me? Of course there is such a thing as the hostility of — perhaps in some perverse kind of way he — No! To think of it makes me...

ミッチ：あいつがあなたを憎んでいるとは思えません。

ブランチ：憎んでいますとも。でなければ、どうして私を侮辱するんです？ きっと敵意のようなものがあって……たぶんひねくれた仕方であの人は……とてもだめ！ そのことを考えただけで私は……

ここでは、ブランチの言葉は、元々の目的を忘れて、スタンレーの憎悪を改めて自分に再認識させているものとなっている。これに付随してブランチに与えられている嫌悪の身振り（*[She makes a gesture of revulsion.]*）は、スタンレーの振舞の下品さをミッチに伝えようとした姿勢の必死さを納得させるものにされている。

より大きなコンテキストでも、T. ウィリアムズは劇展開を周到に仕組むことによって、問題にしている長台詞が自然に見えるように工夫している。工夫は、前の場から始められている。長台詞でブランチは、スタンレーが自分に無礼な振舞を見せることと、それが、彼が自分を憎んでいることからくることをミッチに伝えようとしている。そうしたブランチの動きの本当の訳は、先行するやり取りの“Has he talked to you about me?”（「あの人は私のことを何か言っていたでしょ？」）という彼女の質問が暗示するように、スタンレーが自分について悪い話をミッチにしている事態を予想して、それに先手を打とうとしているのである。つまりは、たとえスタンレーが悪い話をミッチに聞かせたとしても、それは自分への憎しみの気持からの悪口だと彼に思わせたいとブランチが

考えているということである。実は、劇作家は、そうしたブランチの手立てを引き出す準備を先行する第5場からしている。知り合いから聞いてきた話を種にして、スタンレーに彼女に対して圧力をかけ始めさせているのがそれである。

STANLEY: ... Say, do you happen to know somebody named Shaw?

[Her face expresses a faint shock. She reaches for the cologne bottle and dampens her handkerchief as she answers carefully.]

BLANCHE: Why, everybody knows somebody named Shaw!

STANLEY: Well, this somebody named Shaw is under the impression he met you in Laurel, but I figure he must have got you mixed up with some other party because this other party is someone he met at a hotel called the Flamingo.

[BLANCHE laughs, breathlessly as she touches the cologne-dampened handkerchief to her temples.]

BLANCHE: I'm afraid he does have me mixed up with this 'other part.' The Hotel Flamingo is not the sort of establishment I would dare to be seen in!

STANLEY: You know of it?

BLANCHE: Yes, I've seen it and smelled it.

STANLEY: You must've got pretty close if you could smell it.

BLANCHE: The odour of cheap perfume is penetrating.

STANLEY: That stuff you use is expensive?

BLANCHE: Twenty-five dollars an ounce! I'm nearly out. That's just a hint if you want to remember my birthday!

[She speaks lightly but her voice has a note of fear.]

STANLEY: Shaw must've got you mixed up. He goes in and out of Laurel all the time, so he can check on it and clear up any mistake.

スタンレー：……ところであんた、ひょっとしてショーという名前の男を知らないか？

〔ブランチの顔がかすかな驚きを見せる。彼女はコロンの瓶に手を伸ばし、ハンカチを湿らせながら、注意深く答える〕

ブランチ：そりゃ、だれでもショーという名前の男くらい知っているものよ！

スタンレー：それが、このショーという名前の男はローレルであんたに会ったように思う、と言うんだ。もっともおれは、その男があんたを他の女と間違ってい

と思うんだ、なにしろその女には、やつはフラミングというホテルで会ったということだから。

〔ブランチは息を切らして笑いながら、コロンで湿らせたハンカチをこめかみに当てる〕

ブランチ：その人は「他の女」と間違えているじゃないかしら。ホテル・フラミングは私なんか出入りしようと思わない場所ですから！

スタンレー：そのホテルを知っているということだな？

ブランチ：ええ、見たことはあるし、匂いを嗅いだことはあるわ。

スタンレー：とても近くまで行ったに違いない、匂いを嗅げるぐらいなら。

ブランチ：安い香水ほど強く匂うもの。

スタンレー：あんたが使っているのは高いということか？

ブランチ：一オンス二十五ドル！もうなくなりそうだけど。贈り物のヒントになるわ、私の誕生日をあなたが覚えておきたいなら。

〔彼女は明るく話すが、その声にはおびえた様子がある〕

スタンレーから昔知っていた男の話を切り出され、自分が怪しげなホテルに出入りしていた過去が暴かれることを恐れて、ブランチが動揺しながらもそれを懸命に抑えている様子を、劇作家はト書に書かれた表情と所作と話し方で巧みに伝えている（“*Her face expresses a faint shock. She reaches for the cologne bottle and dampens her handkerchief as she answers carefully.*”）。まず、ショーという男を知っているか訊かれたブランチに動揺した表情をさせ、それから、その動揺を抑え、同時にスタンレーに気づかれないように、ハンカチを香水で湿らせるようにしている。更に、男がブランチに会ったというホテルの具体的な名前が出てきたときには、ブランチに息を切らせて笑わせ、こめかみに香水を湿らせたハンカチを当てさせている（“*BLANCHE laughs breathlessly as she touches the cologne-dampened handkerchief to her temples.*”）。ブランチと問題のホテルとの密接な関係に話が及びかけると、劇作家は彼女に明るく冗談を言わせることで、逆にその心の動揺を際立たせている。この一連の動きの中で、心の動揺を抑えスタンレーに気づかれないようにするために、ブランチに（安物に違いない）香水を使わせ、また、会話の中でも安物の香水に言及させていることも、劇作家の巧みな工夫である。

なぜなら、怪しげなホテルでブランチは実際に安物の香水で男たちを引きつけていただろうからである。

以上のように、劇作家は第5場で、スタンレーにブランチの過去を暴くことで圧力をかけ始めさせ、その圧力を彼女が意識し始める心の状態を観客に感じさせるように準備しているのである。その準備は、第6場の劇展開に引き継がれるようにされている。すでに述べたように、第6場が始まってすぐに、帰ってきたブランチとミッチにデートが盛り上がらなかったことを言わせている。これを聞いた観客は、すぐにその本当の理由は、スタンレーが、数々の男たちとの自分の忌まわしい過去を暴くのではないかとブランチが不安がるようになったことにあったと納得させられているのである。このように劇作家は劇展開を巧みに織りなしてブランチの不安な心の状態を形成して、問題にしている長台詞への周到な準備をしているのである。そしてその長台詞では、ブランチがスタンレーの下品な振舞を紹介し、自分に対する憎しみをミッチに納得させ、それによって彼が言っているに違いない悪い話が憎しみからの悪口なのだと感じさせようと努力している様子が示されている。長台詞を聞かされた観客は、劇作家が入念に築いたブランチの不安な心の状態のせいで、その必死さを当然のこととして受け止め、その必死さが言葉の饒舌さに繋がるのだと納得し、結果として、長台詞の長さに不自然さを感じずにすむのである。このように、リアリズムの劇世界では坐り心地の悪い長台詞に関して、T.ウィリアムズは、主人公ブランチの心の状態を造形するということによって、観客にその台詞の長さを不自然に見せない工夫をしているのである。

次に、第6場の終わりに現われるブランチのもう一つの長台詞の場合を取り上げてみよう。まず、既に上で吟味したものよりもずっと長めの長台詞である。

He was a boy, just a boy, when I was a very young girl. When I was sixteen, I made the discovery — love. All at once and much, much too completely. It was like you

suddenly turned a blinding light on something that had always been half in shadow, that's how it struck the world for me. But I was unlucky. Deluded. There was something different about the boy, a nervousness, a softness and tenderness which wasn't like a man's, although he wasn't the least bit effeminate-looking — still — that thing was there. . . . He came to me for help. I didn't know that. I didn't find out anything till after our marriage when we'd run away and come back and all I knew was I'd failed him in some mysterious way and wasn't able to give the help he needed but couldn't speak of! He was in the quicksands and clutching at me — but I wasn't holding him out, I was slipping in with him! I didn't know that. I didn't know anything except I loved him unendurably but without being able to help him or help myself. Then I found out. In the worst of all possible ways. By coming suddenly into a room that I thought was empty — which wasn't empty, but had two people in it. . .

[A locomotive is heard approaching outside. She claps her hands to her ears and crouches over. The headlight of the locomotive glares into the room as it thunders past. As the noise recedes she straightens slowly and continues speaking.]

Afterwards we pretended that nothing had been discovered. Yes, the three of us drove out to Moon Lake Casino, very drunk and laughing all the way.

[Polka music sounds, in a minor key faint with distance.]

We danced the Varsouviana! Suddenly in the middle of the dance the boy I had married broke away from me and ran out of the casino. A few moments later — a shot!

[The polka stops abruptly.]

BLANCHE rises stiffly. Then the polka resumes in a major key.]

I ran out — all did — all ran and gathered about the terrible thing at the edge of the lake! I couldn't get near for the crowding. Then somebody caught my arm. 'Don't go any closer! Come back! You don't want to see!' See? See what! Then I heard voices say — Allan! Allan! The Grey boy! He'd struck the revolver into his mouth, and fired — so that the back of his head had been — blown away!

[She sways and covers her face.]

It was because — on the dance-floor — unable to stop myself — I'd suddenly said — 'I know! I know! You disgust m —' And then the searchlight which had been turned on the world was turned off again and never for one moment since has there been any light that's stronger than this — kitchen — candle. . . .

[MITCH gets up awkwardly and moves towards her a little. The polka music increases. Mitch stands beside her.]

あの人は少年、ほんの少年だったわ、私もとても若い少女だった。私は16歳だっ

た時に、見つけたの——恋というものを。突然に、それもとことん。まるでいつも影になっていたものに眩しい光を当てたように、私にとって世界が急に明るくなって。でも私は不運だった。騙されていたの。その少年には変わったところがあったわ、神経質で、弱々しくて、優しく、男らしくなかった、もっともみかけは女のようにではなかったものの——それでも——そうしたところがあった……彼は私に助けを求めてきたの。私にはそれがわからなかった。駆け落ちをして戻ってきて結婚するまでは、私は何も気づかなかった、わかっていたのは、自分ではわからないうちに彼を失望させたということと、彼が必要としながら口に出せなかった助けを与えられなかったことを！彼は蟻地獄に落ちて私にとりすがろうとした——私は彼を引き出せずに、いっしょに滑り落ちたの！そのことがわからなかった。わかっていたのはただ彼をたまらなく好きだったのに、彼を助けることも私を助けることもできなかったということ。それがついにわかったの。これ以上ないひどいやり方。誰もいないと思った部屋に急に入ると、誰もいないはずが、二人の男がいて……

〔機関車が近づく音が外で聞こえる。ブランチは耳を両手で塞いで、うずくまる。機関車が轟音を立てて通り過ぎる時に、そのヘッドライトがぎらぎらと部屋の中を照らす。その音が遠ざかると、彼女はゆっくりと身体を起して、再び話し始める〕

そのあと、私たちは何にも気づかなかった振りをしたの。そう、私たち三人でムーン・ライト・カジノまで車で行ったの、とても酔っ払ってずっと笑ってばかりいて。

〔遠くからかすかに、短調のポルカが聞こえる〕

二人でワルシャワ舞曲を踊ったの！ダンスの途中で急に私の結婚相手のその少年が私から身を離して、カジノから駆け出して行った。間もなくして——銃声が！

〔突然にポルカが途切れる。それから、再びポルカが長調で始まる〕

私は走り出した——みんなも——みんなも走って行って、湖の外れのあの恐ろしいものを取り巻いた！私は人だかりには近づけなかった。あの時だれかが私の腕をつかんだの。「近くへ行ってはいけない！戻るんだ！見てはいけない！」見る？何を見るの！それからみんなの声が聞こえた——アランだ！アランだ！グレーさんの息子だ！彼はピストルを口にくわえて撃ったんだ——それで頭の後ろが——吹っ飛んでしまった！

〔ブランチはふらついて、顔を覆う〕

そんな風になったのは——ダンスフロアで——自分を抑えられなくなって——私は急に口にしてしまったの——「知っているわよ！知っているわよ！あなたを見ると、へどが出る——」その時から、世界を照らしていた眩しい光が再び消され、それからは一瞬でもこの——キッチン——ろうそくより強い光が照らすことはなくなった。

〔ミッチはぎこちなく立ち上がって、ブランチの方へ少し動く。ポルカが大きくなる。ミッチがブランチの横に立つ〕

この長台詞に至るまでのやり取りは次のようなものである。まず、ミッチがブランチにその年齢を訊く。ブランチがなぜ自分の年齢をミッチが知りたがるのかを訊き返す。これに対してミッチは、重い病気の母親に好きな人としてブランチのことを話したのだと言い、その母親が彼女の年齢について知りたがったのだと答えている。更にミッチは、余命幾ばくもない母親が、自分の死ぬ前に息子が身を固めてほしいと願っているのだと付け加える。これを聞いたブランチは、ミッチの母親への愛情を知って心動かされる。そして彼女は、ミッチが愛する母親を失ったあとの寂しい気持ちがわかると言い、その理由として、自分もかつて愛した人がいて、その愛した人を失った経験があることを告白している。まさにこの対話の展開が、長台詞を支える小さなコンテクストを形成している。つまりは、愛する母親を失ってミッチが味わうことになる寂しい気持ちを推し量ることから、それと同じように愛する夫を失って現実に味わうことになった自分の寂しい気持ちと、それに至る経緯を堰を切るようにブランチは思い出すという具合である。観客はそのブランチの心の展開を感じて、彼女の長台詞の長さを納得して受け入れるということである。それにしても、ここでのブランチの台詞はあまりにも長い。それはときに、一度はその長さの訳を納得していた観客に不自然さを意識しかねないものである。劇作家はこの事実を意識していたに違いない、なぜなら、観客に長台詞に工夫をして、ブランチの心理的な変化と台詞の展開を巧みに結び付けているからである。

まず劇作家は、ブランチに、死んだ夫が同性愛者だったことを発見した経緯を一気に言わせている。そこで、効果音として、機関車が近づいてくる轟音を聞かせ、そのヘッドライトに部屋の中を照らさせ、やがてそれらが消えていくようにさせている。もちろんその音と光は、外を実際に走る機関車のものなのだが、それらは夫の性的倒錯性を発見した過去の一場面が、トラウマとしてブ

ランチの心に激しく蘇っては消えていく様子を間接的に伝えているのである。しかしこのことによって、観客はそれに至る長台詞の長さを忘れ、むしろそれをランチの心の境位と関連させて、自然なものとして受け取ることができるようになる。こうして一区切り付けられた長台詞は、ゆっくりと体を起したランチが話す、夫とその恋人を入れた三人で、そのあと何事もなかったように車で出掛けた場面への転換を容易に果たすことができるのである。続いて、劇作家は、短調でポルカを挟んでいる。この曲は、現実のものではなく、ランチの頭の中に次の場面と結び付いて共に立ち現われてきたものである。場面では、ランチが夫とワルシャワ舞曲を踊り、夫は急に身を離して出て行き、すぐに、一発の銃声が聞こえている。三人で遊びに出かけた様子を伝える部分も、この思い出の場面の描写も、ミッチにも聞こえているが、事実上は、ランチの心の中で思い出された過去のヴィジョンになっている。これ以後、観客は、そのヴィジョンをいわば覗かせてもらうことになるのである。劇作家は、一発の銃声を合図にするように、ポルカを突然終わらせている。更に、ランチに体をこわばらせて立ち上がるようにさせ、それに続いて長調でポルカを再び響かせている。そして、銃声をもたらした醜い出来事（ピストルを口にくわえて発射したために後頭部が吹き飛んだこと）を、劇作家は現場に向おうとしたランチが聞いた言葉として彼女に描写させるのである。ここで、劇作家は今一度、長台詞に変化を加えている。自分で口にした醜い出来事に改めて圧倒されたように、ランチをよろめかせ、顔を覆わせるのである。こうして長台詞はその終わりへと向かう。夫の自殺は、自分がダンス中に弾劾した言葉によってもたらされたものであることをランチが最後に告白しているのである。このように、劇作家は、長台詞に効果音や音楽や所作を適宜挿入することによって、それにメリハリをつけているだけでなく、途中から長台詞を事実上ランチの心の描写にすることによって、観客にその長さを不自然なものとして意識させない工夫をしているのである。実は、長台詞と主人公の心との結び付けは、この時点で急に行われていることではない。場面をはるかに越えた大きなコン

テキストで、すでに劇作家はそれに向けて準備しているのである。最後にその工夫を吟味しよう。

『欲望という名の電車』は多くの長台詞に満ちているが、中でもおそらく最も成功しているのは第1場の終わりに出てくるブランチの次の長台詞である。

I, I, I took the blows in my face and my body! All of those deaths! The long parade to the graveyard! Father, mother! Margaret, that dreadful way! So big with it, it couldn't be put in a coffin! But had to be burned like rubbish! You just came home in time for the funerals, Stella. And funerals are pretty compared to deaths. Funerals are quiet, but deaths — not always. Sometimes their breathing is hoarse, and sometimes it rattles, and sometimes they even cry out to you, 'Don't let me go!' Even the old, sometimes, say, 'Don't let me go.' As if you were able to stop them! But funerals are quiet, with pretty flowers. And, oh, what gorgeous boxes they pack them away in! Unless you were there at the bed when they cried out, 'Hold me!' you'd never suspect there was the struggle for breath and bleeding. You didn't dream, but I saw! *Saw! Saw!* And now you sit there telling me with your eyes that I let the place go! How in hell do you think all that sickness and dying was paid for? Death is expensive, Miss Stella! And old Cousin Jessie's right after Margaret's, hers! Why, the Grim Reaper had put up his tent on our doorstep! . . . Stella. Belle Reve was his headquarters! Honey — that's how it slipped through my fingers! Which of them left us a fortune? Which of them left a cent of insurance even? Only poor Jessie — one hundred to pay for her coffin. That was all, Stella! And I with my pitiful salary at the school. Yes, accuse me! Sit there and stare at me, thinking I let the place go! *I* let the place go? Where were *you*. In bed with your — Polak!

私は、私は、この私は、まともに自分の顔と自分の体に打撃を受けた！みんな死んでいった！墓までの長い行列！父さんも、母さんも！マーガレットの場合は恐ろしかった！妊娠してお腹が大きくて、棺に入れられなかった！だからごみのように焼かなければならなかった！ステラ、あなたはやっと葬式にだけに帰ってきた！でも、葬式はきれいなものよ、死んでいくことに比べたら。葬式は静かだけれど、死んでいくのは — いつもそうとはいかない。時にかすれた息をしたり、時に喉を鳴らしたり、時に「死なせないで！」と叫ぶこともある。年寄りでも、ときには、「死なせないで！」と言うことがある。まるで止めてもらえるように！でも、葬式は静かで、きれいな花でいっぱい。それに、ああ、詰め込まれる棺の豪華なこと！

死の床で「捕まえていて！」と叫ぶのを聞かなかったら、息をしようともがいたり、出血したりしたことなんて考えられない。あなたは夢にも思わなかった、でも私は見たのよ！見たのよ！見たのよ！なのに、あなたはそこに坐って私が家をなくしたと言いたげな目をして！一体、病気や葬式の金をどうして支払ったとあなたは思っているの？死ぬことは高くつくのよ、ステラお嬢様！マーガレットが死ぬと、すぐ後で、従姉のジェシーが死んだ！そう、死神が玄関に住みついた！……ステラ！ベル・リーヴが死神の本拠地になった！いとしい妹……そんな風にしてベル・リーヴは私の指からこぼれていったの！死んだだれが財産を残してくれたというの？だれが保険の一セントを残してくれたというの？あのかわいそうなジェシーだけが——棺を買うための百ドルを。これが真実よ、ステラ！なのに、私には学校からもらう哀れなほどの給料だけ。そう、私を責めたらいい！そこに坐って、私を睨んで、私が家をなくしたのだと思って！私が家をなくしたと言うの？あなたはどこにいたのよ。ベットの中にいたじゃないの……あのポーランド野郎と！

この長台詞で、ブランチはステラに自分たちの故郷の家を悲惨な状況の中で失ってしまったことを報告している。そして、最後の部分で、その責任は自分だけにあるのではないことを主張しながら、困難な状況の中に踏みとどまるのではなく、ポーランド人の男と結婚し、家から逃げ出したステラを実質的には非難している。もちろん、その妹への非難は表面的なものであって、本当のところは、ブランチは、必死の努力にもかかわらず、ベル・リーヴを守れなかった自分を恥じ、いら立っているのである。劇作家は、そうした心の境位にあるブランチを劇の最初から設定している。ステラと久しぶりに再会したブランチは、一人饒舌に話し続けている。

Now, then, let me look at you. But don't you look at me, Stella, no, no, no, not till later, not till I've bathed and rested! And turn that over-light off! Turn that off! I won't be looked at in this merciless glare! [STELLA laughs and complies.] Come back here now! Oh, my baby! Stella! Stella for Star! [She embraces her again.] I thought you would never come back to this horrible place! What am I saying! I didn't mean to say that. I meant to be nice about it and say — Oh, what a convenient location and such — Ha-a-ha! Precious lamb! You haven't said a *word* to me.

さあ、あなたを見せてちょうだい。いえ、私は見ないで、ステラ、だめ、だめ、だめ、後になってから、お風呂に入って一休みするまでは！それとあの天井のライトは消して！消してちょうだい！こんなどぎつい光の中で見られたくないわ！〔ステラは笑って、従う〕さあ、ここへ戻ってきて！ああ、私のかわいい子！ステラ！お星様のステラ！〔もう一度抱きしめる〕あなたがこんなひどい家に戻ってくるとは思わなかった！私ったら、何ということをしているのかしら！本気で言ったんじゃないかったのよ。いいことを言うつもりだったのよ……とても便利なところね、とか……ははは！大事な子羊さん！あなたは私に一言も言ってくれないじゃないの。

ブランチの最後の言葉に応えたステラの言葉（“You haven't given me a chance to, honey!”（「姉さんこそ、私に話すチャンスをくれないじゃないの」））が、ブランチの一方的な饒舌さを証している。同じ対話の傾向はこの後も続けられている。ステラも言葉をその都度挿んではいるが、一貫してブランチがそのイニシアティブを取っている。しかしその饒舌さは、久しぶりに妹に会った喜びがそうさせているのではないことを、劇作家は巧みに観客に暗示している。まず、ブランチは、狭い家でのひどい暮らしをどうして手紙で知らせてくれなかったのだとステラを責め、堪りかねたステラに反駁されている。続いて、ブランチは春学期が終わる前に学校を離れてきた理由をステラが訊きたがっていると、更に、「首になったと思っている」と決めつけた後、「神経が参って」（“my nerves broke”）、高校の校長が休暇を取るように勧めてくれたのだと伝えている。嘘と誠を織り交ぜながら神経質に話し続ける言葉によって、観客は、ブランチは確かに神経が参っているのではないかと、また、実際に校長から首にされたのではないかと推測できるようにされている。特に、劇作家は主人公に、「神経質にタバコを突き固める」（[Nervously tamping cigarette.]）所作を与えたり、手を震わすようにさせたり、自制を口にしながらも酒を飲み続けさせることによって、ブランチの神経が参っていることについて、観客に感じさせようとしている。やがて、ブランチの過去の現実や現在の心の状態を、劇作家がもっと直接的に表現する段階がくる。自分の容貌が以前と変わらないと無理やり妹に言わせておきながら、そのお世辞を自ら否定する形で、父親が死んでステラが家

を去った後の多難な経験に触れ始めている (“After all I’ve been through?”)。更に、ステラがホテルに泊ってほしいと思っているとわざと決めつけ、それを否定するようにして、ステラの家になりたい理由として、ブランチは自分の寂しさと心身の状態の悪さを告白するようにされている — “I want to be *near* you, got to be with somebody, I *can’t be alone*! Because — As you must have noticed — I’m *not very well*...” (「私はあなたのそばにいたい、だれかといっしょにいないとだめなの、一人じゃいられないの！だって — あなたも気づいているように — 私はあまり調子よくないのよ」)。もちろん “As you must have noticed — I’m not very well...” において “you” はステラを指しているが、観客はそれに自分を加えてブランチの心身の不調についての告白を聞くに違いない。このように、T. ウィリアムズは、ブランチと妹ステラとの再会の対話を精妙に仕組んで、主人公の心身に問題があることと、それが、苦しい過去の展開と関わっているらしいこととを観客に意識づけるようにしている。そして、ブランチの饒舌さによって隠されてきた、苦しい過去の先端にあるものがついに明かされる。それこそが、第1場の終わり近くに置かれた長台詞で触れられている、経済的に苦しみながら身内の者たちを次々と見送る中で、故郷の家ベル・リーヴを失った事実である。長台詞の最後で、ブランチは、故郷を去って行ったステラに批判の矢を向けているが、すでに述べたように、本当に彼女が責めているのは、妹ではない。懸命の努力にもかかわらず、長女として故郷の家を守れなかった自分自身なのである。その長々と続く長台詞が観客に自然に感じられるのは、劇作家が対話にこめた、ブランチの自分の過去についての辛い意識とそれと絡んだ、彼女の病んだ心の状態についての情報提供のお蔭なのである。

今、ブランチの苦しい過去の先端にあるものとして、故郷の家ベル・リーヴの喪失を取り上げたが、実は、劇作家は過去の奥行きを更に深いものとしている。それは、言うまでもなく、その過去の先端の遙かなたの源に置かれた、ブランチの若い時代の結婚相手が死んだという出来事である。第1場の終わりでは、劇作家は、それが本当は自殺であり、その原因が、ブランチが夫の同

性愛を批判したことからきている事実にはまだ触れさせていない。過去の結婚についてのスタンレーの質問に応じて、次のように、ブランチの心的外傷を暗示するだけにとどめている。

STANLEY: ... You were married once, weren't you?

[*The music of the polka rises up, faint in the distance.*]

BLANCHE: Yes. When I was quite young.

STANLEY: What happened?

BLANCHE: The boy — the boy died. [*She sinks back down.*]

I'm afraid I'm — going to be sick!

[*Her head falls on her arms.*]

夫の死と絡んで、ここでも脅迫観念のように、ブランチの頭に蘇ってきたポルカをかすかに聞かせている。それは、すでに調べた第6場の二つ目の長台詞のポルカに直接繋がっていくものである。このように、第6場の問題の長台詞が、その長さを不自然に感じさせることなく観客に受け入れさせているのは、その長台詞の小さなコンテキストにおいてばかりか、この劇全体の展開を包みこんだ大きなコンテキストにおける、劇作家の周到な準備によるものである。

これまで、主に第6場の二つの長台詞を例にとって、リアリズム的な劇中世界にあって、本来不自然なほどの長さを持つ長台詞が抵抗なく観客に受け入れられるようにするために、劇作家がしている工夫を明らかにしてきた。そのために劇作家が劇展開でしているその準備は徹底的で見事なものである。しかし考えてみると、一つの長台詞を自然に見せるために、それほどまでに劇作家が手の込んだ工夫をしなければならないこと自体に、劇作に無理があると言わざるを得ない。元々演劇の世界は日常の現実世界ではない。そこでは、たとえば長台詞がどれほど不自然に見えても、長台詞は長台詞なのである。それを使うのに、劇作家がどんな巧妙な言い訳を考える必要もないのである。こう書いている私の頭には、シェイクスピアの数々の長台詞が浮かんでくる。この論文

の最後に、その中から、気まぐれに、*Julius Caesar* の Brutus の長台詞を一つ取り上げて紹介したいと思う。

No, not an oath! If not the face of men,
 The sufferance of our souls, the time's abuse —
 If these be motives weak, break off betimes,
 And every man hence to his idle bed;
 So let high-sighted tyranny range on,
 Till each man drop by lottery. But if these
 (As I am sure they do) bear fire enough
 To kindle cowards and to steel with valour
 The melting spirits of women, then, countrymen,
 What need we any spur but our own cause
 To prick us to redress? What other bond
 Than secret Romans that have spoke the word
 And will not palter? And what other oath
 Than honesty to honesty engaged
 That this shall be or we will fall for it?
 Swear priests and cowards and men cautelous,
 Old feeble carrions, and such suffering souls
 That welcome wrongs: unto bad causes swear
 Such creature as men doubt. But do not stain
 The even virtue of our enterprise,
 Nor th'insuppressive mettle of sour spirits,
 To think that or our cause or our performance
 Did need an oath, when every drop of blood
 That every Roman bears, and nobly bears,
 Is guilty of a several bastardy
 If he do break the smallest particle
 Of any promise that hath passed from him?²

(2.1.114-140)

2 引用の行数は、すべて Marvin Spevack, ed. *Julius Caesar* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003) に拠る。

いや、誓いなどいらない！もし、人々の顔、
我々の心の苦悩、時代の弊害——
もしこれらが弱い動機だとしたら、すぐに止めて、
みんなここから帰り、惰眠を貪るがいい。
そして横柄な暴政に翼を広げさせよ、
だれもが偶然に倒れるまで。しかしもし、これらが
（私はそう確信するが）十分な火を担い
臆病者を燃え上がらせ、勇気で鋼鉄のように硬く
女たちの軟い心をさせるとしたら、その時は、同胞諸君、
我々自身の大義以外のどんな拍車を必要とするのか
我々を匡正に駆り立てるために？どんな他の証文が必要なのか、
秘密を守るローマ人が一度誓言したら
ためらうことがないこと以外に？どんな他の誓いが必要なのか、
誠実さが誠実さと約束をして
必ずこうする、さもないと、そのために倒れるばかりだと言う以外に？
誓わせるがいい、聖職者や臆病者や用心深い人間に、
弱い死人のような老人に、それに、どこまでも辛抱する者たちに、
不正を歓迎させて。悪い大義に対して誓わせるがいい
信用できない人間たちを。だが、汚させるな
我々の計画の正しい美德を、
我々の精神の抑えられることのない性質を、
我々の大義や我々の行動が
誓いを必要としていると考えて。血の一滴一滴が、
すべてのローマ人が持ち、それも高貴に持つ血の一滴一滴が、
それぞれ卑しさの罪があることになるのだから、
もしもローマ人が僅かでも
自分がした約束を破るとしたら。

この 27 行に渡る長台詞では、Cassius が Caesar 暗殺の決意を誓うことを提案したのに対して、Brutus がそんな誓言の必要性がないことを主張している。このブルータスの台詞は、日常的な言葉と比べると不自然なぐらいに長い。しかしシェイクスピアは、T. ウィリアムズがしていたように、その不自然さの言い訳を劇展開に仕組む一切の努力をしていない。シェイクスピアがしている

のは、まず、その長台詞の不自然さを当然の前提として受け入れ、自説への信念を表白するブルータスの心情を心行くまで詰め込む努力をしているだけである。リアリズム的な意味では、一見不自然な言葉の枠組を易々と越えて、ブルータスの信念とその高慢さにも通じる誇りの高さが、同じ文構造を畳みかけるように繰り返した修辞に乗せて、十二分に描き切られている。そこには約束事の拘束性がありながら、その拘束を打ち破る自由さが獲得されている。観客は、その長台詞の長さに違和感を持つどころか、むしろその長さによって聞き惚れることになる。このシェイクスピアからの長台詞の一例における枠組とその消失の妙を、これまで吟味してきた T. ウィリアムズの長台詞の処理と比べただけでも、リアリズム演劇の問題点は自ずと明らかであると思われる。

リアリズム演劇は、そのリアリズム世界を展開するために、演劇が本来もっている拘束性を、多大の工夫を仕組むことで無力化しようとしたが、拘束性の存在を認めた上でそれを乗り越えた、いわば拘束の中の自由というべき演劇の本来のエネルギーをついに獲得することはできなかった。