

『部屋』の構造*

— シェイクスピア喜劇との関連を中心に —

依 田 義 丸

作品世界のばく然とした色調だけを手がかりにして使われてきた名辞が、その世界の秘められた本質を思わず知らず言い当てていることが往往にしてある。ハロルド・ピンター (Harold Pinter) の処女作『部屋』 (The Room) にとって、それは「脅威の喜劇」 (Comedies of Menace) という言葉である。

「脅威の喜劇」は、元々デイヴィッド・キャンプトン (David Campton) が一九五八年に自作 (The Lunatic View) の副題のために用意した造語であり、それを次の年にアーヴィング・ウォードル (Irving Wardle) が演劇雑誌『アソコール』 (Encore) 九月号でピンターの『バースデイ・パーティー』 (The Birthday Party) を含む当時の新しいイギリス演劇を紹介するのに用いたものである。『部屋』もそれ以来、主につづく二作品 (『バースデイ・パーティー』、『料理昇降機』 (The Dumb Waiter)) と共に「脅威の喜劇」の名で一般に呼ばれてきた。しかし「脅威の喜劇」という呼び名は、『部屋』にとっては特別の意味をもつ。それは、『部屋』の内部に隠された構造的からくりを開いて見せてくれる鍵を隠しもっている。その鍵の在り処は「喜劇」。

他の二つの劇についてと同様に、『部屋』が「脅威の喜劇」と呼ばれる場合、「喜劇」とは一つの劇ジャンルと

しての喜劇ではなく、むしろ雰囲気としての喜劇性を意味する語として使われているようである。外からの「脅威」にさらされて人物が「部屋」の中にいる、こうした状況を描く劇世界が同時にコミカルで笑いをさそうような側面を合わせもっているというのである。^①しかしながらほんとうは、『部屋』という劇はもっとはるかに実質的な意味において「喜劇」と関係している。

手はじめに『部屋』の物語のわく組と喜劇のそれとの類似性を見てみよう。いわゆるギリシア新喜劇を引きついだプラウトゥス(Plautus)やテレンティウス(Terence)が伝える喜劇の物語の構造は、シェイクスピア喜劇を顕著な例として、それ以後に生み出された喜劇の基盤となっているが、そこに見られる物語の大きなわく組は、新しい世代と古い世代の対立と、前者による後者の打破であり、ふつうそれは具体的には結婚を欲する息子とそれを否定しようとする父親という設定からはじまっている。^②これとよく似た設定が『部屋』にも認められないか。

盲目の黒人ライリー(Riley)がローズ(Rose)のもとにもたらしめている父親からの伝言「あんたのお父さんが帰って来いと言っている」(Your father wants you to come home)から推して、^③少くともローズの父親は彼女の男(バート(Bert))との現在の生活に対して否定的であり、その放棄を求めているようにみえる。ここに認められるのは、息子と娘との性の交換こそあれ、紛う方なく親の層による子供の層の意欲への否定という喜劇に典型的なパターンである。もっともローズとバートの場合、その関係が問題にされるかもしれない。サンズ夫妻(Mr and Mrs Sands)を前にしたローズがバートのことを「主人」(My husband)と言っていることからして二人はすでに結婚しているとも考えられるからである。しかしこれについてははっきり分らないというのがほんとうのところであろう。ローズは言葉の上だけで主人扱いしているかもしれないし、ピンターの人物表でもはっきり夫妻だと規定しているサンズ夫妻とは好対照にローズとバートの関係は明記されていない。これからすると二人は単に同

棲しているだけなのかもしれない。この場合は、喜劇の設定に更に近似することになる。けれども、両者がローズの言葉通りに結婚していても何ら差しさわりはない。なぜなら、喜劇において重要なのは結末の結婚自体ではなく子供と親の対立という構図の中で、ついに前者が後者の反駁を事実上排除することでその存在性を公に認めさせるに至る過程だからである。現に、『部屋』においては、外出から戻ってきたバートが突然ライリーを動かなくなるまでなぐり倒すところに、親の圧力の完全な除去が宣言されている。

物語の細部をより詳細に点検しても、喜劇との類似関係は依然として変わらない。喜劇では新しい世代を担う主人公たちは、権威や体制を象徴する親や事実上その代りとなる人物に自分たちの望みを妨げられたあと、きまって肉体的あるいは精神的孤立の状態を経験するが、『部屋』においてもローズたちは同種の状態にあるように見える。ローズはサンズ夫妻や家主のキッド氏 (Mr. Kidd) に向かって盛んにその孤独な暮しぶりを口に出している——「私たち、ひっそり暮しているもので。近所づきあいなんてしないの」(We're very quiet. We keep ourselves to ourselves.) 「でも、私には知り合いなんていませんわ。私たち、ここじゃつき合いがないでしゅう。」(But I don't know anybody. We're quiet here.) ここで、使われている喜劇のわく組の由来を、ギリシャ新喜劇よりも、より限定してそれを引きついだシェイクスピア喜劇に求めた方がよいかもしれない。『部屋』は、他方でシェイクスピアが彼の喜劇世界を独自のものとするために取りこんだ、中世の民衆演劇からくる特性との類似を示しているからである。シェイクスピア喜劇では、中世の四季の祭式劇の影響として、冬に対する春または夏の勝利が象徴的に描かれているが、^①『部屋』もそれを独特のやり方で提示している。そこには現実の季節として冬が存在している。ローズの部屋の外は道も凍りつく厳しい冬である。バートが出かけようとしていて、ローズは寒い外の様子をしきりに気にかけている。ここでトラック運転手のバートが外へ仕事にでかけていくこと自体、果敢な冬への挑戦

だととれなくはない。ローズが嫌悪する「地下室」も外の冬の寒さを共有している——「ここにいっても寒さが分かるわ。でも、この部屋はあたたかい。地下室よりはましよ、とにかく。」(You can feel it in here. Still, the room keeps warm. It's better than the basement, anyway.)これに対してローズがバートと共に暮している「部屋」は、外の冬や地下室とは対照的に「あたたかい」「快敵な」(cozy)場所である。ローズの部屋は人工的な春または夏の空間であり、冬に対する戦いを象徴しているとも考えられる。

とはいえ、こうした解釈がたとえ正しいとしても、それは厳然と存在する冬に対する春または夏もどきの抵抗であって、決して勝利ではない。ここに見られるのは、中世的な四季の祭式的伝統につながる季節間の争いのあくまで変奏なのである。変奏といえば、実はすでに見た新しい世代を代表するローズたちにも認められる。若い層を担うには二人はいささか年をとりすぎている——バートは五十才、ローズに至っては六十才の老婆である。喜劇の物語のわく組では權威に果敢にいどむ若さをもっていていい二人がそれをうばわれて弱者化させられているのである。『部屋』にあっては、喜劇特有の設定に巧妙なひねりが加えられているのである。では、このひねりは何を意味するのか——これを明らかにするために、次に喜劇的わく組の中で何がどのように扱われているのかを具体的にたどってみなければならない。

『部屋』は指定された場面分けをもたぬ一幕物でアクションは連続的に展開する。このために、実際には全体をいくつかの部分に分けて考えるのが便利である。ここでは、アクションの展開に認められる質の変化を考慮して、次の三つのセクションに分けて考えたい。

(一) 初めからキッド氏の登場まで。

(二) キッド氏の登場からサンズ夫妻の退場まで。

(三) キッド氏の再登場から終りまで。

劇の冒頭にあたる第一セクションは、ローズの長いひとり台詞で占められている。舞台にはもう一人バートもいるにはいるが、ローズが彼を相手に話している間中終始黙したままである。こうした状況でローズがしているのは、劇中世界の構成要素についての大きな描写である——バートが出かけようとしている戸外は道が凍りつくほどに寒く、すぐにも暗くなりかけていること、その家には地下室がありそこはひどくじめついているが、今は住んでいる人間がいるらしいこと、そして対照的に適当に上の階にある彼女の部屋はあたたかく快適なこと。ローズはこれらのうちでも、とりわけ地下室とその住人について最も強い関心をもっており、それでいて彼女はそれらに対して嫌悪感ばかりか恐怖心さえいだいていることが明らかにされている。そして、まさにこのローズの関心を中心に劇が展開されていくことになる。

ここで、この劇のアクションの構造に注意を向けておかなければならない。それもまた、シェイクピア喜劇の特色と関係しているのである。

『部屋』の劇展開を調べてみると、特に第二セクションのアクションの構造に二つの層があることに気づく。その一つは、第一セクションで見られた地下室とその住人へのローズの関心を引きついでくりひろげられる劇の物語そのものを担うアクションの層であり、これはキッド氏とサンズ夫妻の訪問からなる第二セクションでは、盛んにバートの在宅を気につけ、その外出の事実を念を押してたしかめているキッド氏の言動や振舞い（あとで分かることだが、彼は地下室の男から言われてバートの不在をたしかめに来た）を橋渡しにしてサンズ夫妻が地下室にいつてきた話の部分へと結びついていく流れとなっている。そしてこの流れが第三セクションではその全体を占め、地下室の男がローズに会いたがっていることを伝えているキッド氏の再訪を経て、地下室の男が実際

にローズを訪問し、やがて不条理な結末へと至ることになるのである。

これに対してもう一つの層は、こうした劇の物語の本流の展開とは関係なく逸脱した形で存在するアクションの部分から成っている。たとえば、それは、キッド氏が「古いゆり椅子」(an old rocking-chair)に急に興味を示したり、存在もしない彼の妹のことでローズとの間にやりとりが行なわれるところであり、またサンズ夫妻が腰かけたかどうかで言い争いをするところなどにきわ立った例の現われを見ることが出来る。このように、『部屋』という劇のおよそ半分を占める第二セクションにおいて、アクションは一方で物語の層を押し進める層と他方でそれに割って入り、物語の流れを中断させる層を同時にそなえた二層構造をもっている。そしてまさにこれは、シェイクスピア喜劇の筋の展開に見られる、「物語性」と「遊戯性」^⑤に呼応するものである。

中野里氏は論文『『恋の骨折り損』の構造』の中で、シェイクスピア喜劇一般に見られる、構造的な「二つの相反する力の対応と均衡」について指摘している。それはたとえば「筋の進展」に関係して顕著に認められ、具体的には、「求心的に物語としてまとまろうとする傾向と、遠心的にその場の面白味に拡散していかうとする傾向」の二つが同時に存在するというのである。中野里氏の場合、更に筋の展開には関係のない場面の出自をさぐり、それをシェイクスピアが劇作上で影響を受けた伝統の中でも、物語の展開をこそめざしたロマンスや古代ローマ喜劇や道徳劇よりも、場面に重きを置く聖書劇や年代記劇、更には「宮廷や民衆の祭典や遊戯の影響」^⑥からくる「祝祭的要素」に見い出している。そして、これから、一方の傾向を「物語性」と他方を「遊戯性」と呼ぶようにしているのである。これらの呼称を、ピンターの場合にそのままではめられるかという問題はしばらく置くとして、それらが示す「筋の停滞と進展」というアクションのリズムがすでにのべた『部屋』のものと同じであることは明らかであろう。

ところで、ローズが描出している劇の世界は、我々観客に抵抗なくそのまま受け入れられる。これは一つには、彼女がひとりで語っていて、他の人物の発言による相対化が取り除かれているためであるが、何よりもまず彼女の伝えている様子が我々のごく日常的な判断によって把握できうるものだという事実によると思われる。一言で言えば、それはリアリズム的な世界なのである。そしてピンターはそれを我々がリアリズムの偏見を通して進んで受け入れることを計算しているのである。彼女の描く世界にそうした位置づけをさせようとする作者の意図は、ローズひとりに一方的にのべさせているその仕方にかがえる。リアリズムの世界観においては、世界は絶対的な一つの視点から眺められる唯一つの同一性^{アイデンティティ}をもつが、ここでローズのひとり台詞という形をとることによって彼女の視点から見た世界だけが展開されるようになっていく。その結果その世界の同一性^{アイデンティティ}が相対化されずに押し出されることになる。従って、彼女がひとりで表出する世界は、リアリズム作家が唯一の視点からくり出す世界と同様の意味をもつことになるのである。

しかし実はここには問題がある。ローズひとりの口によって語られているが故に、その世界は彼女だけの虚構の世界でありうるからである。そうでないとしたら、彼女の描き方はどうであれ、たしかにその対象がまわりの現実世界であることが印象づけられねばならない。このことが、具体的には、すでに言及した「物語性」に対応する第二セクションの部分で、ローズがのべた世界をある程度保証する形で行なわれている。たとえば、その長いひとり台詞で、ローズが触れている外の寒さについては、キッド氏が外のパイプを調べてきたことをのべるついでに、「どうも雪になりそうですね。きっと雪ですよ、この分じゃ」(It's likely to snow. Very likely, in my opinion.)というように間接的に肯定されているし、ローズ自身がバートにのべたことを直接にくり返す——「バートに言っていました、この人の運転はうまいって話をあなたにしてたんだって」(I was telling Bert I was telling you how

he could drive)——という仕方で客観性をもたせたりしている。こうした仕掛でローズの長台詞で語られていることが、劇中の現実そのものに対する彼女の世界観であるようにされているのである。くり返して言えば、それは劇中の現実についてのローズのリアリズム的な世界観なのである。『部屋』はリアリズム劇として出発するのであり、そしてそれをそれなりに、我々観客は抵抗なく、いったん受け入れるのである。第二セクションでは、まさにこれにゆさぶりがかけられて行くのである。そしてそのゆさぶりをかけるのが、シェイクスピアにおける「遊戯性」に対応するアクションの層なのである。

ローズの世界あるいはその世界観へのゆさぶりは、はじめはキッド氏をとりまく状況についてのローズの一方的な勘違いという形でさりげない提示がなされている。ローズはキッド氏にはお手伝いの女性がいたことを主張しようとするが、キッド氏は即座にその事実を否定している。しかしそれは直接にローズのリアリズム的な世界をゆさぶるものとはなっていない。なぜなら、ローズが言うことがほんとうだとしても、事が事だけにキッド氏が否定しようとする態度もわからぬではないし、何よりも彼女の勘違いかもしれない。ローズの言葉——「きっと他の人とごっちゃにしていたんですわ」(Maybe I was thinking of somewhere else)は、真実をつかれたことからくる気まずい雰囲気をそらそうとする気づかいにも、また自らの勘違いの自認にも両方に受けとれる。いずれにせよ、それはあくまでキッド氏にまつわる事柄であり、ローズには直接に関係はないと言える。

しかしすぐあとにつづく第二のゆさぶりは、ローズが直接関係する部屋の世界の構成要素に関連してなされている。ローズがもち込んだはずの「古いゆり椅子」に、キッド氏は見覚えがあると言う。今度はローズにもはっきりと動揺が見てとれる。一度きっぱりと否定した彼女が次には「そうかもしれません」(Perhaps you have seen)とその確信にぐらつきを見せている。ここでもしかし、大きく押しこまれてゆさぶりをかけられたローズの世界

もそれ自身を立てなおす機会を与えられている。キッド氏が最後に「でも絶対に間違いないとは言えないな」(I wouldn't take an oath on it though.)と矛をおさめるからである。ここに認められる動揺と立ちなおりは、ローズ自身が盛んにゆすって見せる「ゆり椅子」の動きに象徴されているようにも見える。

ここで注意しておかねばならないことは、この段階では我々観客もローズといっしょにゆすぶられているといふことである。すでにのべたローズひとりの長台詞の仕掛けによって、我々観客に彼女の世界はスムーズに入ってくるようにされているし、とりわけそこにはその真实性を疑う理由がない。従って、ローズの見方そのものが無理なく我々観客のものとなっているのである。彼女の世界の動揺は我々のその動揺でもある。しかしこの同一化がやがてこわれはじめるのである。よくとりあげられる、キッド氏の妹についての部分を見てみよう。

この部分は、キッド氏によって死んだ妹の話がされたあとで、その妹の存在自体がローズによって否定される——「あの人に妹なんていたはずはないんだけど」(I don't believe he had a sister, ever.)——という側面からだけとりあげられるようである。たしかにこれは、キッド氏に妹がいるという事実の同一性アイデンティティがあいまいにされているのであって、この点で我々の論点からするとローズの見方が更にゆすぶられていることになるわけだが、我々は他方でキッド氏の妹について話をきくローズの微妙な態度の変化にも注意しなければならない。ここで話をきいている間も彼女は、キッド氏の妹の不存在を確信しているはずだが、それでいて彼女は、その妹があたかも存在しているかのように対応しているというのがそれである——「妹さんのほうはどう？」(What about your sister, Mr Kidd)「お子ちゃんはありませんか？」(Did she have any babies?)「じゃ、いつ亡くなられたんです、妹さんは？」(When did she die then, your sister?)「何でお亡くなりになったの？」(What did she die of?)我々はローズと同一の視点をもってこうした彼女の言葉に従っている時にローズ自身によってキッド氏の妹の存在を否定され、劇中の

現実についての全く違った情報を与えられる。妹はたしているのかいないのか、これについてはついにたしかなことは分らないが、ただ一つたしかなのは、これによって、以後我々はローズの発話をはじめからうのみにすることをやめ、彼女自身を、ということは彼女の世界を突きはなして眺めはじめようになることである。それは言い換えれば、我々観客が、ローズの世界または世界観がゆすぶられる状況を認識する高みに立ったということを意味している。そしてこの認識の高みは、この劇の終わりまで維持されて、ローズのリアリズム的世界観の行く末を見とることになる。

こういう操作によって与えられた我々観客の客観的な認識の前で、次にサンズ夫妻を相手にローズの世界は更にゆすぶりをかけられていくのである。

ところで、キッド氏を相手にした場面では、実はゆさぶりに限界があった。キッド氏の言葉がローズに効果・影響を及ぼしているということは、キッド氏自身の同一性^{アイデンティティ}は確固不動のものとして保証されているということである。しかしサンズ夫妻は、それにさえゆすぶりをかけてくる。かれらがさがしている家主の名はキッド氏ではないというのである。これによってローズがキッド氏の同一性^{アイデンティティ}についてもっていた確信は完全にゆらいでしまう。現に、サンズ氏が、キッド氏のことをローズがよく知っている^{アイデンティティ}と指摘しているのに対して、「いいえ、それほどじゃありませんよ。ほんとに、まるで知らないんです」(No, I wouldn't say that. As a matter of fact, I don't know him at all)と確信のなさを告白している。他方我々のほうは、すでに得たローズとの距離によって、彼女の世界観の動揺をつぶさに認識させられることになる。そしてついには、彼女の世界自体の同一性^{アイデンティティ}が決定的にこわされるのを目撃するに至るのである。

言うまでもなく、それはローズの世界の象徴とも言うべき、「あたたかい」「快適な」彼女の部屋そのものに関

するサンズ夫妻の発言である。夫妻がきてきたところによると、その家には一つだけ空き部屋があって、それは「七号室」だということである。しかしその「七号室」こそまさにローズの部屋なのだ。

さて、このようにローズの世界、言い換えるとリアリズム的な世界観は喜劇の「遊戯性」に当るアクションの部分でその正当性を試されるいくつかの試練を課せられており、はじめはごく目立たぬ調子で、そしてついには決定的な動揺を与えられることになっているわけだが、この展開がまた、喜劇世界のもつ特性に合致していることを押えておかねばならない。

喜劇の典型的な筋においては、権威の障害と対立させられたあとの若者たちは、孤立した中であって必ず精神的あるいは肉体的な苦難を経験することになるが、ローズのリアリズム的世界が受けている試練はまさにこの若者たちの苦難の経験そのものとなっている。それでは、ローズは喜劇の若者たちのように、その苦難のあとついに古い層に勝利して新しい同一性^{アイデンティティ}を確立するのだろうか。この問題を念頭に置きながら、第三セクションを調べていく前に、喜劇の「遊戯性」に当るアクションの部分のもう一つの働きについて見なければならぬ。

すでにのべたように喜劇の筋の展開に認められる「遊戯性」は、筋の展開をむしろ停滞させ、その「物語性」からは逸脱した形をとる。この形式的な逸脱性が、内容的なそれに転化して利用されたわけである。具体的には、「物語性」の中にある程度引きつがれているローズのリアリズム的な世界観に、そうしたものに反した世界を、そこから逸脱した地点から投げかけている。しかしこうした形式的な逸脱性よりも、内容的性質の「遊戯性」という本来の意味の方に重点を置いている方向が他方に認められる。

たとえばそれはキッド氏との場面では次のような部分である。

ローズ　ねえキッドさん、これはとてもいい部屋ですわね。ほんとに住み心地がよくて。

キッド氏 家中ではいちばんいい部屋です。

ローズ 下だと少しじじめするでしょうね。

キッド氏 上ほどひどくはありません。

ローズ 下はどうなんです？

キッド氏 え？

ローズ氏 下はどうなんです？

キッド氏 下がどうって？

ローズ 少しじじめするでしょ。

キッド氏 少しね。でも上よりはましですよ。

ローズ どうして？

キッド氏 上は雨が入って来るんで。

二人のやりとりは、かれら自身の意図は別にして、我々観客には「下」(down(stairs))と「上」(up(stairs))という二つの単語をめぐる言葉遊びのように見える。しかし同時にそれは、単なる遊戯性以上の働きをしているように思われる。キッド氏にローズの質問をくり返させているところに顕著に出ているように、ここで down(stairs)はことさらに強く意識づけられるようにされている。第一セクションにおいて、ローズが強い関心を示す地下室はたびたび言及されているが、直接「地下室」(the basement)と名づけられる場合をのぞくと、おおかた down there という形でのべられている。ローズの長台詞の中で、この形は実に六回出てきている。このことによって、down

＝the basement という信号をキャッチする態勢ができている我々には、上に引用した箇所での down(stairs) への意識づけは、すぐに、「地下室」に対するローズの関心を思い出させるにちがいない。

そして down(stairs) の強調をこえて、全体としてこの部分を考えれば、更にそれ以上の意味がこめられていることに気づくであろう。それは、ローズの「快適な」「いい部屋」が「上」(up(stairs))と「下」(down(stairs))の中間に結局位置づけられていることである。これはある種の楽屋落ちなのではないのか。つまり、それはローズの「部屋」が設定されている舞台全体そのものへの言及ではないのかということである。なぜなら、まさに舞台の「上」(up)＝奥と「下」(down)＝手前の中間にこそローズの「部屋」がきずかれているからである。この劇を目で見る観客もさることながら、とりわけそれを読む読者は、ここで劇のはじめにあげられていた場面説明を思い起すにちがいない。

Scene: A room in a large house. A door *down* right, A gas-fire *down* left. A gas-stove and sink, *up* left. A window *up* centre. A table and chairs, centre. A rocking-chair, left centre. The foot of a double-bed protrudes from alcove, *up* right.

言い換えれば、ローズの「部屋」とは舞台そのものであり、それもリアリズムの四つの壁に囲まれた舞台なのである。すなわち、あの「第四の壁」を含む四つの壁に囲まれた悪名高いリアリズムの劇世界そのものをローズの「部屋」が表わしていることになる。そう言えば「部屋」というイメージ自体、まさに四つの壁で囲まれた空間である。そしてこれが、ローズのリアリズム的な世界をやがて我々観客が突きはなしてあらためて認識すること

になる直前に置かれていることは、その突きはなしを強化するための前準備を意味しているのかもしれない。けれどもこれがいささかうがった見方だとしても、down (=the basement) の意識づけは、「遊戯性」の流れの中で更に引きつがれていく。

ローズ 火のそばにいらっしゃい、サンズさん。

サンズ氏 いや、いいんですよ。足をのばさせてもらうだけにしますよ。

サンズ夫人 なぜ？あなた、ずっと立ちっぱなしよ。(You haven't been sitting down.)

サンズ氏 それがどうした？

サンズ夫人 だって、どうしてかけないの？(Well, why don't you sit down?)

サンズ氏 なぜかけなきゃいけない？(Why should I (sit down)?)

サンズ夫人 寒いでしょ。

サンズ氏 寒くない。

サンズ夫人 寒いはずよ。椅子をもってきてかけなさいよ。(Bring over a chair and sit down.)

サンズ氏 立ったままでもいいんだよ。

これは当人たちにとっては夫婦の口争いであるが、相手の言葉に必ず反発していて、我々には、ユーモラスなかけ合いゲームのように思われてくる。それほどサンズ氏の反駁・否定には意味がないのである。そしてここでも、「地下室」(the basement=down) の関連で見ると、なぜ「かける」「かけない」が問題にされているかが

分かつてくる。それは、*sit down* という表現をくり返すことによって、*down* の音を効果的に響かせローズの地下室への関心を忘れさせないようにしているのである。

ところで *sit down* といえば、この劇では *sit down* することがいかに多く扱われていることか。ここで問題にしようとしているのは、先の例に見られるような人物たちの台詞の言葉として現われるものことだけではない。*sit down* は、人物たちの舞台上の所作にも頻繁に出てくる。第一セクションのローズの長台詞の間では、ローズはたびたび「ゆり椅子に腰をおろす」(*She sits in the rocking-chair*)ようにされている。もちろん、この動作的なイメージは第一義的には、ローズが彼女の居場所をその部屋に安定的に確保していることを示している。そしてこの安定的イメージがあるからこそ、それ以後の彼女の世界の動揺が効果的になるとも考えられる。しかし、すでにのべたように、他方ではそのコンテキストで、「地下室」が盛んに *down (there)* の形で言及されているからには、動作的イメージは容易に *sit down* と結びつき、それが「地下室」を連想させるはずである。こうして安定的イメージであるローズが「ゆり椅子にすわる」行為そのものの中にも、彼女の嫌う「地下室」の陰が重なるようにされている。

sit down のイメージにはいささか無理があると思われるかもしれない。それなら第二セクションのはじめの直接的な言葉による意識づけの例を見てみよう。訪問してきたキッド氏がローズの *Sit down, Mr Kidd*. に対してすぐにすわらないので（もちろんこれには理由があつてキッド氏にしてみればバートが不在かどうかたしかめるだけでよいからなのだ）、再度すわるように勧めることになっている (*Why don't you sit down, Mr Kidd?*) が、彼はこれをも断わり、更に三度目の椅子のすすめに対しても彼は否定的で (*No, I won't sit down……*) ある。キッド氏は結局、*I will sit down for a few ticks*. という言葉をわざわざ口に出しながらすわるのである。これはど頻

繁に出されてくると、それがバートの不在確認というキッド氏の訪問と微妙にかかわった動きであるということ
を考慮してもなお、更に別の目的をもって使われていると思わざるをえない。しかもこれが、第一セクションの
the basement=down のつながりを前にも、すなわちこの down(stairs)=the basement の言葉遊びの部分
をひかえていればなお更である。つまるところ、それもまた、ローズの地下室への関心を順々に引きついで伝え
るための仕掛なのである。

こうした仕掛のきわめつけが、サンズ夫妻のもう一つの sit down をめぐる言い争いである。今一度、「遊戯
性」に戻らなければならない。

サンズ夫人 あら、腰かけた。(You're sitting down!)

サンズ氏 (飛び上がった) 誰が?

サンズ夫人 あんたが。

サンズ氏 馬鹿なこと言うな。尻をのせたただけだ。(I perched.)

サンズ夫人 確かに腰かけたわ。(I saw you sit down.)

サンズ氏 腰かけたわけではない、だっておれは腰かけてなどいないんだから。(You did not see me sit down
because I did not sit bloody well down.) ケンをはせたんだ。(I perched!)

サンズ夫人 人が腰かけてるの、私に見分けられないっていつの。(Do you think I can't perceive when some-
one's sitting down?)

ここには以前にもまして「遊戯性」的趣きが強く感じられる。一つの動作という現実をめぐって、二つの表現

(sit down, perch) をぶつけ合うこと自体に目的のある遊びの世界のやりとりのように思われる。そしてここでもまた、sit down を盛んに反復されることによって、その down のエコーが的確に「地下室」を意識に立ち上らせ、ローズの関心へとつなげているのである。

これこそが、「遊戯性」に当るアクションの部分のもう一つの働きであり、それは、ローズのリアリズム的世界を動揺させる働きをもつ部分と、交互に織りまぜられながら、他方で、「物語性」の中の down のもつ思わぬ効果と呼応しつつ、本来は相対立する存在である『部屋』の「物語性」に「遊戯性」のエネルギーを加算しているのである。

事実こうした「地下室」の意識づけは、このあと第三セクションではぶつくりと姿を消している。そこではキッド氏が再登場し、彼自身の口で地下室とそこにいる男のことに直接触れることになり必要でなくなったからである。こうして「遊戯性」が消え、「物語性」が大きく現われるのである。

いよいよ第三セクションでは、『部屋』という劇が大詰をむかえるのと同様に、喜劇との対応もまた大詰をむかえている。新しい層が古い層の圧力をついに打破する時がくる。古い層は地下室からやってきた盲目の黒人ライリーという形をとってローズに対峙している。すでに触れたように、男は家に帰るように言うローズの父親からの伝言をもってきた父親の代理人であり、自らを父親の位置にすえた発言 (I want you to come home.) を根拠に男が父親自身だとたとえ解釈しなくとも、彼は父親的権威の象徴として十分に位置づけ可能であろう。いや、男が父親側と密な関係をもつだけでなく、ローズとも彼女が否定できぬ同じくのつびきならぬ関係をもつことは、二人の対決以前に暗示されていると考えられるかもしれない。地下室の男に会うように懇請にきたキッド氏とローズは、当の男を知る知らないで激しく言い合っている。

ローズ 男に会う？ キッドさん。私は知らないんですよ、その男。(I don't *know* him.) 会うわけないですよ。

キッド氏 会わないんですか？

ローズ 私が、知らない男に会うわけがないでしょう。(Do you expect me to see someone I don't *know*?) それも、主人が留守の時に。

キッド氏 でも、先方はあんたを知ってるんですよ、奥さん、先方は。(But he *knows* you, Mrs Hudd, he *knows* you.)

ローズ そんな馬鹿な、私が先方を知らないのに。(How could he, Mr Kidd, when I don't *know* him?)

キッド氏 あんたもご存知のはずですよ。(You must *know* him.)

ローズ でも、私には知合いなんていませんわ。(But I don't *know* anybody.) 私たち、ここではつき合いがないでしょう。ここへはつい最近移って来たばかりですよ。

キッド氏 でもね、その男は此の土地の人間じゃありません。きっと、あんたはよそでつき合いがあったんだ。(Perhaps you *knew* him in another district.)

ローズ キッドさん、私が行く先々で男の知合いを作るような女だとうんですか。(Mr Kidd, do you think I go around *knowing* men in one district after another?) ひとを何だと思ってるんです。

ここで know の反復は単に知り合いであるという意味をこえて、もう一つの意味（「肉体的に通じている」）を立ち現わせているように思われる。ローズの使う最後の know は明らかにその意味を担っている。ライリーの

出現に先立って、彼とローズとのただならぬ緊密なかかわり合いは肉体的な関係のイメージによって暗示されているのである。

いずれにせよ、この父親的權威の象徴として登場したライリーは、喜劇の定石通りに、やがて決定的に打破されることになっている。ローズとライリーが対決するところへ、帰宅してきたバートが新しい層の代表として、動かなくなるまでなぐり倒すのがそれである。

このように、大詰に至るまで喜劇の物語のわく組は忠実にたどられ維持されているが、その中にもられ、孤立した若者たちの受ける苦難と同じパターンの経験にさらされてきた、ローズの代表するリアリズ的な世界または世界観は、この結びの展開を通じて、いかなる意味づけをされているのだろうか。そしてその場合、そもそも地下室とその住人ライリーとはいかなる存在となるのか。

すでに明らかにしていることは、両者は終始ローズの関心の対象であり、とりわけライリーはローズにとって、従ってリアリズ的な世界または世界観にとって、密接なのっぴきならぬ関係を持ち、父親的象徴として存在しているということである。言い換えれば、ライリーとは、リアリズ的な世界観または世界の成立にとって、必要な不可欠の前提的な存在・条件なのである。けれども、こうした情報にもまして、地下室とライリーの正体を見定める上で最大の手がかりとなるのは、開幕の部分のローズの長台詞に認められる地下室とその住人への関心の内実である。彼女はその長台詞の中で、両方に盛んに関心を示しているが、地下室の現状についてはほとんど知らず、ライリーのことについてはまったく知らないことを告白している。つまり地下室もライリーも、ローズ、言い換えれば、リアリズ的な世界または世界観が把握しようとする対象であり、とりわけライリーは、なかなか完全には把握できない対象なのである。となれば、地下室とライリーの正体は明らかであろう。地下室と

ライリーはリアリズムが把握しようとする現実リアリティそのものなのである。より正確には、地下室が現実なら、ローズが全く把握できなかったライリーとは現実の核なのである。このように考えると、地下室とライリーの他の属性についても説明がつくように思われる。サンズ夫妻やキッド氏が報告しているように地下室は暗闇であり、その中で黒人のライリーがじっとしているが、その暗闇は、つかみどころのない現実の深さを、そしてライリーのはだの色はその象徴的表現だと考えられる。更にライリーが盲目なのは、それ自体で十分な存在であり、それ自体は認識されるものであって、認識するものではないからだということになる。このように正体を突きとめると、地下室の男の名前ライリー (Riley) も、Reality とのおぼろげな音と綴りの類似から選ばれたように思われてこないか。

さて、今や地下室とライリーの正体が判明したからには、ローズと同じ新しい層を代表するパートが、父親的權威の象徴であるライリーを打ち据えることが意味するところは明きらかである。それは、リアリズムが現実と果敢に組み討ちし、完全に押えこむことで把握しようとする試みそのものである。そしてついにその試みは成功しているかに見える。

けれども、喜劇のわく組は最後の最後になって、裏切られることになっている。新しい世代は、喜劇においては、古い世代の圧迫を事実上打破して、あらたな同一性を確立することになっていくが、『部屋』においては、新しい世代はついに勝利しきれないで終わる。ライリーがパートに打ち据えられて完全に動かなくなったかのように見えた時、急にローズが 'Can't see. I can't see. I can't see.' と叫ぶのである。ライリーの盲目がローズにいわば乗り移ったのであり、こうして古い世代に新しい世代が打ちまかされたかっこうで『部屋』は幕となっている。実を言うと、この結びのローズの言葉の出現は、周到な手続きで準備されてきているのである。キッド氏

がローズに地下室の男と会うように頼んでいるところで、会う会わないで押し問答をしている。ここでももしろいの「会う」という動詞として *meet* ではなく *see* がごとく使われていることである。ローズとキッド氏両者の例を合せると実に十八回に及んでいる。これはまさに *see* という動詞を印象づけその重要性を暗に伝えるためだとは思われない。そしてこの傾向は、そのあとに登場するライリーとのやりとりでも引きつがれており、その場合は、彼が盲目であるだけに、一層意味深長な響きを帯びている。

ライリー おまえさんの顔がみたい。(I want to see you.)

ローズ それは無理じゃない、え？ (Well you can't see me, can you?) あんたは盲よ。あわれな、盲の年寄りよ。そうでしょう。何も見えるわけじゃないの。(Can't see a dicky-bird.) …… 私に会いたいと言ったね。(You say you wanted to see me.)

* * *

ライリー 私はあんたに会いたくて待っていた。(I waited to see you.) ……そしてとうとう会えた。(Now I see you.)

盲目のライリーが使うことによって *see* は単に視覚的に見えるという意味以上に把握的認識の意味をも獲得するようになっていく。それは具体的には、「見る」よりも幅の広い「分かる」という意味の獲得である。このように、強化され、意味に厚みを加えた *see* が最後に劇の結びの言葉としてローズによって使われているのである。従って、彼女の言葉は、感覚的な意味で「目が見えない」というのと同時に、より象徴的に「分からない」とい

う意味でも受けとられることになる。ローズの盲目化は、リアリズムが、ついに現実を抑えこむことなく、逆に現実によぶれたことを表わしていた。このことを考慮に入れると、ローズの最後の言葉 (Can't see. I can't see.) は、リアリズムそのものがついに現実そのものを把握しえずに終ることを自ら宣言する敗北の言葉——「リアリズムは、(現実を) 把握できない。」——だということになる。

すでに見たように、喜劇のわく組を使いながらも、そのわく組の構成要素にはことごとくひねりが加えられていたが、そうしたひねりは、この最後で、わく組そのものに加えるひねりに収れんするためのものであったのである。ピンターは『部屋』において、喜劇、とりわけシェイクスピア喜劇の物語のわく組とそのアクションの二重構造を借用して忠実に喜劇のパターンを踏みながら、他方でひねりを加えつつ物語の結末を大きく逆転させた。つまり、彼は喜劇のパターンをパロディ化してとり入れたのである。その発想は、喜劇ではふつう勝利する新しい世代の位置に、逆に敗北するものを置くためのものであった。そしてこの結果として、リアリズムは、はじめは喜劇のパターンにのっかりながら、最後のひねりで、敗北する姿を見せることになった。ピンターは、いわばパロディ化をより効果的に強烈なはずみとしてとり込んだのであり、それによって、彼は、リアリズムが現実の完全把握をうたいあげて登場しその期待を担いながら、ついにそれを実現しえずに終った歴史そのものを表現することに成功したのである。

注

* 本稿は、昭和五十九年度日本演劇学会秋季大会（於関西学院大学）で発表したものに加筆したものである。

① たてえは Bert F. Dukore, *Harold Pinter, Macmillan, London, 1982, pp. 23-24.*, Steven H. Gale, *butler's going*

up, Durham, Duke U.P., 1977, p. 23. を参照のこと。

② Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton U.P., p. 163. を参照のこと。

③ テキストは Harold Pinter, *Complete Works: One*, New York, Grove Press, 1976. を使用した。訳は喜志哲雄氏訳（『ホルド・ピンター全集』新潮社、一九七七）を借用した。

④ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, p. 183. を参照のこと。

⑤ 中野里皓史、『シェイクスピア喜劇』紀伊国屋書店、一九八二、八三頁。

⑥ 同書、八五頁。