

Camino Real の新しさ

A Viewpoint of *Camino Real*

古山 みゆき*

Miyuki Koyama

〔序〕

T. Williams は『カミノ・レアル10場』として書かれたものを改作し、1953年『カミノ・レアル16場』としてブロードウェイのマーティン・ベック劇場でエリア・カザンの演出で上演した。この上演はわずか60回の上演で不評のうちに終る。しかしその後の1960年、ホセ・キンテーロの演出で聖マーティン劇場での上演は89回、1970年、ミルトン・カセラスの演出でヴィヴァン・バーモント劇場では52回上演された。特に1960年の上演は1953年の初演に比べて好評であった。1960年、1970年のそれぞれの上演がオフ・ブロードウェイの小劇場であったこと、時代がすでに、この作品を受け入れたこととそれは無関係ではないだろう。1960年代からアメリカ演劇は、徐々に、写実主義的リアリズム演劇に対する疑いを持つ作品を生みだすようになっていったから。すでに不条理演劇の代表作、ベケットの『ゴドーを待ちながら』(1953年初演)がアメリカに紹介されていたし、アメリカ演劇で初の不条理演劇といわれたエドワード・オルビーの『動物園物語』(1960年初演)も上演されていた。

作者自身は1969年に、彼の選集をつくるにあたり、彼の推薦作をウィット・バーネットに聞

かれると、1953年の不評にもかかわらずこの作品をあげている。53年の後、すぐに彼は『やけたトタン屋根の上の猫』(1955年初演)を上演し成功するのだが、彼はこの『カミノ・レアル』という作品を好んでいたようである。『やけたトタン屋根の上の猫』は『欲望という名の電車』(1947年初演)などの彼の成功作に類する作風であり、この作品とは全く異なっている。その後 *Out Cry* (1971年初演)まで劇中劇というこの作品と同じ技法をとられなかった。しかし『カミノ・レアル』の出版では、劇の「前書き」と「後書き」を付け、作者の創作概念を熱心に読者に説く。作品自体の成功の是非はともかく、作者が執着した『カミノ・レアル』を分析してみると、それが60年代の彼の作品の考察への端緒にならないだろうか。そして彼の創作世界へのより深い探究にもつながるだろう。

〔本 論〕

(1) 'freedom' の意味

1960年の再演の肯定的な評価はこの劇の形式の自由さを評価し、否定的なそれは、アメリカ演劇の伝統であるリアリズムの、彼の場合は心理主義的リアリズムの作品が期待され、それに反していたことからきているものが多い。この

作品の「前書き」で作者自身が創作意図を以下のように記している。¹⁾

私にとって、この作品の最も魅力的なものは自由さだ。(中略)そして観客に示したいものは山の中を流れる川や、強風で刻々と形を変える雲のような野性的で束縛されない何か、つまり常にくずれては形をかえる夢のイメージだ。そしてその自由は混沌としたものではない。

作者はこの劇のメッセージを「自由」であるといい、1953年上演時の演出家エリア・カザンも社会的なものでなく個人的主義的な作品をつくりたい。述べている。²⁾ 劇の形式を作品のメッセージとすれば、この作品のいう自由さとはこの作品の形式にどのように現われているだろう。登場人物の心理を作者の詩的で象徴的な言葉や舞台装置で表現し、対立的な登場人物を配置してdramaを創り出して彼独自の詩的リアリズム演劇をWilliamsは確立した。たとえば『ガラスの動物園』(1944年初演)や『欲望という名の電車』(1947年初演)は常に後の代表作としてあげられる、これらの作品の中にどこか彼の自伝的世界が見える。しかし『カミノ・リアル』はこれらの作品とは大いに趣を異にしており、この作品の登場人物であるドン・キホーテも‘pageant of a dream’とこの作品を称する。³⁾ 作者も「前書き」で従来の彼の作品とは全く異なった世界を創りたいといっている。⁴⁾ 作者が「自由」を求めた、彼の心理主義的リアリズム演劇と異なった作品はどんなものか。この作品の「後書き」で、彼は観客に与えたいのは‘a theatre meant for seeing for feeling’, とか ‘vulgarity of performance’だと言っている。これらの言葉は「前書き」の「自由」という言葉を言い換えたものである。劇形式の実験の多様性はコージ・オニールに比べてウィリアムズは少なく、比較的早い時期に彼独自のすぐれた劇形式を確立してしまっている。しかし彼がこの作品に新しい劇形式の実

験を試みていることも確かである。そしてその作品の試みは60年代後半の作品、たとえば『グネーディゲス・フロライン』(1966年初演)などにも現われている。1972年にサタデー・レビュー誌でのインタビュー記事で作者は以下のように語っている。⁵⁾

これからはブロードウェイ用の長編劇という形ではもう決して書かない。それとは全く別のもを書いてみたい。私は表象的な演劇形式、つまりそこではすべてが極めて自由で、変わっていて、制約がまったくない、そういう劇形式に大きな関心を持っている。

ここでも「自由」な演劇形式を主張しているように、作者の演劇観の全体像を把握する一つの段階として、『カミノ・リアル』の劇形式の分析は無意味ではない。

①ウィリアムズの世界観

かつてパリで高級売春婦であった椿姫は結核を患い今では貧乏になり、いきずりの情事になぐさめを得ている。彼女と同じように貧しく老いてしまったジャック・カサノバに対して、マルグリット・ゴーチェは以下のように語る。⁶⁾

私達にとって確かなものなんかないわ。私達の存在だってそうなの。あなた、私達をいじめるものは何かなんて聞ける人はいない。「ここはどこ」、とか「私達は何をしてるの」なんて聞けないわ。これに答えてくれる人といったら、ただ私達をとまどわせる暗示を与える太ったじいさんか、カードやお茶のいんちきな占いをするジプシーしかいないわ。私達につぎつぎに起こる出来事が、私達とかまわりの人をただ追いたてるの。どこか行くのか、わけもわからずに追いたてられるの。私達のいる木はぐらぐらしていて、いつ追いたてられるかという恐怖にさらされているわ。

ここでマルグリットは、この世の不安さ、不

確実性を嘆いている。彼女のような人々の生きざまを描くこの作品を、作者は‘a picture of the state of the romantic society’という。⁷⁾ 不安と恐怖に満ちたこの世界を生きる優しい人々に、現代社会を生き延びる弱い人々に、ジプシーの娘エスメラルダはやさしく祈りをささげる。⁸⁾

神よ、巷でその魂を売るさぎ師、やくざやいかさま師に恵みを与えたまえ。恋に破れた売春婦に、長い角のついた冠をかぶった恋人に、緑の故郷からさまよい出て、そこへ戻れない詩人に、さびた鎧かぶとの騎士に、神よ、今宵はほほえみを与えたまえ、はかない物語を生きる人々を訪れ、彼らの言葉に耳を傾け、優しさを与えたまえ。いつの日かどこかで栄光の言葉を彼らにとり戻させたまえ。

このエスメラルダの祈りは、残酷で不安な世界を生きる人々の作者のいたわりである。

② 脱出

この作品はカミノ・リアルという世界から自由を求めて脱出を試みるロマンチスト達のエピソードを絵巻きもののように観客に見せる。現実的な脱出方法は3通りしかない。「脱出号」という飛行機に乗るか。この町に続く「未知の国」と呼ばれる荒地にさまよい出るか、この国にとどまり死を受け入れ清掃人にごみとして処理されるかである。作品中、脱出号で出発した人々も遭難し夢を果せない。作品の主な登場人物は文学作品の伝説的な人物だが、彼らは皆死を受け入れることになってしまう。プルーストの『失われた時を求めて』に出てくる同性愛のシュルリュス男爵は町の船乗り達と刹那の情事に慰めを見出ししているが、清掃人に殺されてしまう。バイロン卿は、彼の世俗によって汚れた詩人の魂を浄め芸術家としての再生を求めてアテネに戻ろうとする。それがカミノ・リアルを出て「未知の国」の砂漠に旅立つ。デュマ

の『椿姫』に出てくるマルグリットは、パスポートを盗まれ脱走号に搭乗できず、ジャック・カサノバの愛をたよりにカミノ・リアルに滞る。死の恐怖、存在の不安感を超越してこの世を生き延びるには優しさ、愛しかないという作者の主張が、以下のマルグリットとジャックの愛についての対話にも明らかである。⁹⁾

マルグリット：孤独な私達はおびえている。道路清掃人の笛が遠くで聞こえているわ。時々私達はお互いに傷つけあい、逃れられない暗闇の中で手をさしのべあう。私達は慰めを求めて抱き合う。それがかつては輝いた街道の果てにある愛というものよ。(中略)それは何か繊細でこの世のものではないはかなく月に咲くすみれの花のようなもの。(中略)優しさ、山のすみれでは山の岩などわれないわ。

ジャック：山のすみれでも岩はわれるさ。もし君がその力を信じそれを育ててやろうとすればね。

ここで往年のプレイボーイで落ちぶれた貧しいカサノバが語っているのは、暗闇で生きていくには優しさや愛を信じ育てあげることだという。不安な世界の恐怖という大きな岩に打ち勝つにはたよりなげでも愛をつくり出すほかない。愛を信じ育てあげるというこの作者の態度は、romanticismの芸術が現実を超えるという考え方にも通じている。バイロン卿の真の芸術のために死の待ち受ける旅に出る。

愛、芸術への夢や信頼を表わし、カミノ・リアルの死、すべての世界の死から完全に自由解放された存在はドン・キホーテである。このセルバンテスの創り出した人物の分身が死から再生し完全な自由を手に入れるキルロイだ。彼はシュルリュス男爵、バイロン、カサノバなどのロマンチスト達の夢を背負っている。

③ キルロイの意味

キルロイは27才で元ボクサーのアメリカ人。彼は西海岸のライト・ヘビー級チャンピオンだったが赤ん坊の頭ほどにも肥大した心臓病のせいで引退し、妻と別れ放浪の旅をしている。たまたま船で病気になり、ラテン風のスペイン語の話されるカミノ・レアルという港町に降り立つ。病のため妻とも別れ、アメリカン・ドリームの挫折を経験したこの若者は、この町でジャックと友人になり、ジプシーの娘エスメラルダと恋に落ちる。売春婦ロシータに財布を盗まれあてもなくさまよううちに、この町の支配者ガットマンの手下に捕えられ‘patsy’という道化役を押しつけられる。この皆に見下げられた道化役にながまんでくれないキルロイは自由を求め町を脱出しようとするが、逃れられず清掃人達に殺される。彼は死後歌手のマドレシータに花を投げかけられ再生する。彼はドンキ・ホーテの伴のサンチョのかわりに選ばれ町を出る。キルロイは売春婦の誘惑をしりぞけ、道化という社会が強制した役割を拒否し、自負心を持ってその社会に抵抗する。幾分喜劇的に描かれているが、あくまで純粹無垢なアメリカ人であり、現実の時空、カミノ・レアルのそれを超越した道化としてキホーテと共に永遠に自由に生きてゆく。キホーテの夢の虚構の中に自由に飛び回るキルロイこそ、この絵巻物の主人公でありエピソードに登場するバイロンやカサノバ達の夢を彼が実現する。

作者の言う「自由」の意味は、キルロイが描出していて、彼は第四の壁をいとも軽々と脱け出し自由に舞台、客席を駆け回る。彼は『ガラスの動物園』のトムとも、『欲望という名の電車』のブランチとも異なった描き方で表わされている。この劇はしばしば *fantasy* とか *quasi-allegory* と呼ばれるが、それらの登場人物のように、キルロイは写実的には描かれずむしろ定型化されている。彼の性格や行動は劇の中で一貫しているが、彼の存在する空間は夢であるから、彼はその中で自由でありカミノ・レアルの時空を超越している。夢という虚の世界でのみキルロイの自由は保証される。その中

でしか人間は真実の生き方ができないのだろうか。キルロイに自由を与えた夢は、合理主義的近代の社会観への挑戦となっていないか。合理的世界観への疑惑、写実主義へのそれを意味するこの夢は、劇の形式としてどのように創られているのだろうか。

(2) 夢という形式

① 劇中劇

従者サンチョ・パンサに去られたキホーテは劇の初め、カミノ・レアルの広場で毛布にくるまりながら、「この落ち着きのない夢の絵巻から目覚めたら、この夢の人影の中から一人の従者を選びサンチョのかわりに連れて行こう」という。¹⁰⁾ キホーテの夢の劇の中に絵巻物が劇中劇として展開される。この劇中劇の進行係を務めるのがガットマンである。キルロイを劇中劇の *protagonist* とすれば *antagonist* にあたる人物がカミノ・レアルの高級ホテル、シエテ・マーレス（「七つの海」）の持ち主のガットマンなのである。太った男の彼は、この町を統治する将軍の配下であり、守衛や清掃人を部下とする権力者である。カミノ・レアルを支配する物質主義と残酷さの象徴である彼の人間観はあくまで冷笑的である。人々をすべてさぎ、娼婦、こじきにしか見れない。この町では‘brother’という言葉が禁句であり、ガットマンは、人々の連帯感や共感を最も警戒し、暴力で人間の温かい感情を圧殺する。未知の国の砂漠で遭難した探検隊の「生き残りの男」がカミノ・レアルの泉を求めてこの町にたどりつく。彼を外部の怪しい侵入者としてガットマンは町の軍人にピストルで彼を殺害することを命じる。ガットマンは生き残りの男の死を将軍に電話で報告する。マドレシータの息子でマンドリンの弾き手の「夢みる男」が生き残りの男の死を悼んで彼を抱き「同志、兄弟」と叫ぶと群衆も彼に同調して権力者に対して怒りを示す。すると武装した守衛達はこん棒やピストルで群衆を広場から追い払う。

ガットマンは各場面の最初や最後で場面の順

序を観客に知らせる。そしてマルグリットやキホーテといった登場人物の入場を予告し、ジプシーの祭りやジャックの「寝とられ男の王の即位式」を進める。しかしキルロイはこの町への来訪と別れを、舞台前方の壁にチョークで「キルロイここにあり」とか「キルロイここにあった」と自分で書き、進行係のガットマンの支配から逃れ自由だ。ガットマンは劇中劇の登場人物とほとんど対話しないで、ここで起こる事件にも関わらず感情もまれにしか表わさない。アメリカの残酷で冷静な典型的実業家のように、彼は反抗する人間、ロマンチストの人々の死体をごみとして処理し、その内臓を博物館に展示する。その博物館の入場料で警察や軍隊を維持している。カミノ・レアルの冷酷な支配者ガットマンは劇中劇の進行係としてだけ存在し、劇中劇の外にいるキホーテと同様に metatheatrical な人物であり劇の action の中に入りこまない。

劇中劇の中でガットマンに近い登場人物はジプシーである。彼女はガットマンの表わしていない現代産業社会のたくましさを補足的に表現している。ガットマンは死に瀕した人々に飢食にして体制を維持している。ジプシーは愛や未来を信じる人々に対して、うさん臭い占いや、娘のジプシーを使って客から金をまきあげる。彼女のしたたかさは彼女の使う言葉の生き生きした俗語に、劇画化されたふるまいに巧みに表現されている。彼女はキルロイのテンポの速い対話は喜劇的で生き生きしている。ジプシーの存在はガットマンの代表する現代社会の価値観、その物質主義をより立体的に表わしている。個々の登場人物を心理から、内面から描出するのではなく、30人近い登場人物が互いに補いあってモザイク的な characterization を案出している事は、夢の絵巻物にふさわしい characterization ではないだろうか。ガットマンという進行係で進められる絵巻物、劇中劇はどのように展開されているのか具体的に分析してみたい。

<舞台装置>

劇中劇はエピソードの連続として展開される。

その舞台のカミノ・レアルは特定の場所ではないがスペイン語が話される港町である。「カミノ・レアル」は 'royal road' とも 'way of life' ともとれる。舞台中央には水の濁ってしまった噴水があり、その両側には金持ちと貧乏人のためのそれぞれの建物がある。舞台左は高級地区でホテル・シュテ・マーレスがありそのバルコニーから不死鳥の絵のある部屋が見える。1階の張り出し窓からは優雅な1対のマネキン人形が見え、1人は座り、他の人形は立っている。舞台左の貧民街にはジプシーの売店、高利貸しの店、リッツ・メン・オンリーという安宿がある。舞台奥には未知の国に続くアーチ形の道があり、さらにその奥には雪の山が見えている。舞台前法には、袋小路に続くアーチ形の道がある。広場を中心に貧しい人々と豊かな人々のそれぞれの住居を左右に分け、人形、絵、噴水を象徴的に使用したこのような装置は劇の寓意性、幻想性を表わし、地域の特殊性を排除した non-realistic で視覚的なものといえる。そして時は現在である。

舞台装置と同様に登場人物の make-up、衣装も fantastic なものである。キルロイはTシャツと白い作業服、金色のボクシング・グローブを首からつるし、ルビーとエメラルドで「チャンピオン」とするされたベルトをしている。キルロイの純粹さや正直さを示す白と、ガットマンのかぶっているヘルメットの黒は色彩的にも対照的である。ガットマンは麻の背広を着用し、手首にインコをとまらせている。これは『宝島』の海賊シルバーが肩におうむをとまらせていたが、何か悪のイメージを感じる。脱走号の着陸の場面で、客に乱暴に対応する税関や出国の役人を無言劇で演じる登場人物は悪魔の衣装を着けている。

<事件>

以上のような装置で描かれる事件は主にキルロイが起こしその事件と、シュルリュス男爵、バイロン、ジャックとマルグリット達のエピソードが並置されている。彼らのエピソードは自由という劇のメッセージには関わっているが、キ

ルロイの事件とはほとんど関係がない。キルロイの事件が縦系になりそれぞれのエピソードが横系になり絵巻がくり広げられる。

キルロイ登場前に、カミノ・レアルの状況を示すものとして生き残った男の死のエピソードが置かれ、全く優しさのない弱肉強食の権力社会が描かれる。群衆の不満解消のためガットマンが命じたジプシーの祭りの最中の第2場でキルロイは登場する。

キルロイはすぐに金を奪われ、ジャックと友人になるがカミノ・レアルを脱出できず、ガットマンにパッツィの役割を生きるために強制される。第6場で、彼は鼻に灯をともしられもしゃのかつらをつけられ劇中劇の前半が終了する。キルロイはカミノ・レアルからの脱出に失敗し、厳しい現実を生きながらえるために、いやな役割を演じなければならなくなる。そしてエピソードは生き残りの男の死とシュルリュス男爵のそれがある。

劇中劇の後半で、キルロイは寝とられ男の儀式の際、ジャックに電気の鼻とかつらをとってもらい、自由の大切さを痛感しグローブを質に入れそのお金で旅立つ決心をする。パッツィの役を降り自由になったキルロイだがエスメラルダと恋に落ち、彼女の代金としてジプシーに所持金をだましとられ、ついに清掃人に追われ殺される。しかしマドレシータの力で再生し、キホーテと共にこの町を出る。キルロイの事件の間に、ジプシーの実りの祭りである寝とられ男の式、バイロンの出発、マリガン卿の死、ジャックとマルグリットの脱走号搭乗の失敗など多くのエピソードが描かれ、劇が急展開する。この後半のエピソードは主にこの町を脱出する人々に焦点があてられ、芸術家の旅立ちや世俗の成功者マリガン夫婦の脱走号による脱出などが描かれる。そして彼らの脱出は不成功に終る。バイロンは死の待つ砂漠の国へ行くのだし、脱走号は遭難してしまうのだから、ホテル・シェテ・マーレスの宿泊客であるマリガン卿は鉄鋼会社の所有者だが体調を崩しており脱走号離陸直前死んでしまい、夫人だけが出発する。マルグリッ

トはパスポートを紛失したのでパイロットに搭乗を必死に願うが拒否され、カミノ・レアルに置き去りになる。

演出家エリア・カザンは主人公キルロイを舞台に始終登場させるように作者にいい、彼のこの意見に賛同した作者は、キルロイをこのページの action を起こす中心人物にしている。そしてガットマンを劇中劇の進行係にしている。これらの点は劇全体に統一感、棒を与えている。しかし、エピソードはキルロイの仲間のものでそれらの内容が互いに似ており、その多くが劇の後半に偏っておかれている事、劇の事件の展開の速度が後半に急に速まり全体の流れに不自然さを与えている事など、作品として依然未整理な点がある。このような欠点が1953年の上演の不成功の1因になっているかもしれない。

だが、劇中劇を用いた夢という形式に注目すれば、登場人物の対話の写実性で劇を進展させた従来の作者の作品とは全く異なっているが、劇とは言葉、視覚、聴覚のすべての面から観客の想像力に訴えるものであるという作者の態度が見える。そしてこの作品は劇をこのように考える作者の独創性が現われている。約30名という多数の登場人物、16場という多い場面を駆使して劇的緊張を保ち、事件の展開を迅速にするためキルロイという中心人物をおいたり、祭りや儀式を取り入れている。またエピソードの登場人物の性格描写には文学作品の有名人物を引用したり、全体的に登場人物を定型化、劇画化してより寓話性を持たせている。やはりこれらの点は作者の形式、表現の秀れた独創性の証であろう。

＜音響効果と登場人物の動作＞

この作品の夢という形式に音響効果と登場人物の動きも重要な要素になり、より生き生きした performance に近づこうとしている。舞台外の人の叫び声、笛の音や飛行機の騒音など場面展開を簡潔にするため使われる。第4場のシュルリュス男爵の殺害は彼の叫び声で暗示される。キルロイがパッツィの服を脱ぎ第14場の彼の死

に至るまで、道路清掃人の笛の音は徐々に大きくなりその頻度も増す。エスメラルダをキルロイが誘惑する場面に聞こえ始めた笛の音は、彼が外で野宿し、マルグリットに死の覚悟を語るころまでには大きく聞こえ始める。キルロイを清掃人に殺される時、清掃人の姿は舞台上になく彼らの笛の音は激しいドラの音に変わる。笛の音はキルロイの死の予告である。カミノ・リアルからの最も現実的に見える脱出手段である脱走号はその離着陸は音だけで示され、舞台上に姿はない。

その他の音響効果は歌、マンドリンの音楽などだが、それらは主要登場人物の心情表現、祭りは場面のふん囲気をつくり出している。生き残りの男やキルロイの死体をピエタのように優しく抱くマドレータは生き残りの男の死を悼む歌を歌い、ジャックとマルグリットがすみれについて語る場面でも歌うのでそこに詩的抒情性が漂う。マドレータの息子、夢みる男の弾くマンドリンは、キホーテやバイロンの独白の伴奏となっている。第7場の初めの彼のマンドリンのセレナーデはテラスにくつろぐ人々の気持を表わしている。マドレータ親子が劇の音楽効果をひきうけている。ジプシーの踊りや祭り、群衆が多く登場する場面では、音楽、打楽器がそれなりに効果的に使われ、作者のいう表現行為の活気も十分に現われている。

以上のような聴覚的效果にあわせて、視覚的效果としてパントマイムは無視できない。パントマイムは劇の展開を簡潔にし、観客の想像力を大いに刺激するものだ。劇の後半で無言劇の格好をしたせむしの男がマルグリットやバイロンの登場前に、でんぐり返りをしながら銀の鈴をつけた輪をくぐり舞台前方のアーチ道の所へ来て鈴を振り彼らの登場を予告する。せむし男は第11場で角のついた冠をジャックにかぶらせる。ガットマンが最も好む場面の第七場ではマリガン脚の死が暗示され、ジャックの期待した小切手入りの手紙が実はダイレクト・メールであり彼の破産が確定する。第八場のバイロン脚の旅立ちには死の影があり、第11場のジャック

の寝とられ男の儀式も彼には屈辱的なものである。このようにせむしの男の出る場面はすべて死と絶望のイメージがあり、彼の場面にキルロイはいない。

劇の主人公キルロイの演じる身振りも、せむしの男の無言劇同様に、劇の後半に現われる。キルロイとジャックの心の交流、彼の死と再生、亡霊となった彼の行動などそれらはすべて物語の展開上重要な意味を持ち、それが象徴的に表現されている。第11場で、ジャックとキルロイが演じる無言劇はジャックがキルロイのパッツイの衣装の電気の鼻とかつらを取り、キルロイがジャックの冠をとり互いに抱き合うもので、「チャップリン風に」と作者が指示しているこのパントマイムは互いのいたわりを pathetic に表わしている。キルロイの死の場面では、キルロイの一人芝居でドラの音にあわせ彼がボクサーのスイングをしてうつぶせに倒れる。彼の再生は、彼のからだをマドレータが花で触れると彼が起きあがる。この動作はマドレータの詩的な言葉にあわせた美しい場面をつくり出している。この身振りは、2人で対話するよりも劇の自然な流れに沿ったものだ。

キルロイが再生後は、彼は亡霊なのだから舞台上の空間からぬけでて、舞台上の登場人物との対話は行なわない。医者から自分の金の心臓をとり戻しそれがガットマンの手下に追跡される。キルロイの逃走は1人芝居で、追跡する人々の姿は舞台にはなく、サイレンの音、人々の叫び声、ピストルの音などでそれが示される。キルロイだけが客席の通路に降りて逃げ回る。彼は金の心臓を贈るためエスメラルダを訪れるが、彼女には彼の姿は見え猫と間違えられ無視される。失望した彼は心臓を質入れし毛皮や宝石に換えてジプシーの店の屋上のエスメラルダのところに戻るが彼女には彼の姿は見えない。ジプシーの扉をたたき彼に汚ない液体がかけられる。このように第16場で、キルロイが客席の通路、ジプシーの店の上、広場とめまぐるしく動き回るのは彼が亡霊でカミノ・リアルの世界から自由になり異次元の空間を飛び回れる魂であ

るからだ。キルロイは死後、霊になることで初めて自由を得て、めでたくキホーテと夢の世界を永遠に旅する。対話だけでは表わしきれない世界を確かに作者は視覚的に表現している。

この夢の絵巻は、登場人物の対話、音楽、登場人物の行動などで華々しくくり広げられて、作者のいう「見て感じる演劇」になって、劇中劇として表わされている。ここまでは、舞台上の世界を中心にこの作品を分析したが、劇が観客というものを除いては成立しない芸術だとしたら、観客に対する作者の態度も、作者のドラマトウルギーを考察する上で重要な意味を持つ。彼の求めた自由は観客への対応としてはどのように現われているだろうか。

② 観客参加

『ガラスの動物園』の中で進行係を務めるトムは観客に呼びかけて物語の説明をしている。トムの追憶の劇だからこのような技法がとられたのだが、一旦劇中の登場人物になると、他の登場人物の対話の途中で直接観客に語りかけたりしない。第4の壁の中に登場人物はしっかりと収まり、客も額ぶち舞台の外に静かに座ったままだ。この『カミノ・リアル』以前の作品の主人公は、キルロイのように客席に侵入してこない。『カミノ・リアル』は、観客への対応からみても自由であるようだ。この自由さを登場人物の対話や動作に注目し、観客参加の角度から考察してみたい。

登場人物の対話に注目すると、作者の代表作に比べると全体的に対話の占める割合が少なく、独白や観客への直接の語りかけが多くなっている。視覚的で感覚的な作品への意図、夢の絵巻という形で多くの登場人物がでてくることなどが、対話の減少の一因にはなっているが、観客の存在をより意識した作者のドラマトウルギーの表出とみるのは早急だろうか。劇への観客の共感を得るために劇中の登場人物の中に観客と同じような立場の人物、つまり事件を全く知らない外部の人物を置くという技法がある。たとえば『動物園物語』のピーター、『恋の道化』（1982年初演、サム・シェパード作）のマーチ

ンのような人物で、初めは劇中の事件の部外者だが次第に事件に巻きこまれてしまう役である。

しかし『カミノ・リアル』では上のような技法をとらず、主人公キルロイが観客に直接に語りかけて自分の感情を示し、観客の同情を得ようとし、客席に降りて来て客席を舞台化して常に客を劇中にとりこもうとする。

キルロイのように行動しない、他の主要な登場人物は独白で劇のメッセージに関わる重要な言葉を観客に語りかけ、自らの性格描写をしている。それらの独白の内容は、主に人間の孤独や思いやり、芸術家の自由を求める心などである。直接観客に語りかける独白は、キホーテ、生き残った男とバイロンのものである。第一場でキホーテは人間の宿命的な孤独を人と分ちあうことを主張し、第2場で生き残った男は彼の覧い小馬への愛を語りながら殺されてしまう。第8場でバイロンはジェリーの死を語って詩人の魂の大切さを観客にいう。この他、祈りという形で観客に間接的に語る独白は第16場のエスメラルダのこの世の弱き者への祈りである。これらの独白はそのほとんどが抒情的、文学的な言葉使いでなされ、時々 cliché があり喜劇的な要素も加わっている。生き残った男の独白は、にぎやかなジプシーの祭りの直前におかれ、バイロンのものは脱走号の騒々しい事件の直後、エスメラルダはキルロイの追跡騒動の直後などと、静と動の明らかな対照、リズムを劇につけている。

独白の言葉は、ジプシーやキルロイの行動的な人物の生き生きした会話や俗語とは対照的なもので、これらの会話体の現実感と独白の文学性の対照はこの作品の評価される点の一つである。1971年に R・Chon は、彼の著書 *Dialogue in American Drama* の中で『カミノ・リアル』の言葉について評価している。それによると、ジプシーの使う渾身の具体的な会話体とマルグリットやシュルリュス男爵の使う文学的な言葉が、それぞれの属する世界を適切に表現していて、前者の世界は現代産業社会であり、後者は美的な芸術的世界だという。¹¹⁾ 話だけによ

る劇の展開を避け、独白を導入したことでこのような言葉の対照性のおもしろが出て劇自体に広がりがあったのだろう。

キルロイ以外の主要登場人物はもちろんのこと、劇の action の中心であるキルロイさえ独白を多く用いていることは注目に値する。行動する主人公キルロイはこの劇の中で最も観客に語りかけ、独白も傍白も行っており、彼こそ積極的に観客に働きかけをしている自由な人物である。

まず独白だが、劇の前半第7場までは、彼は苦境に落ちた時、その心情を観客に直接独白の形で語りかける。ロシータに財布を盗られ気落ちしたキルロイは、チャンピオン・ベルトをしかたなく質屋に入れる決心を観客に話す。浮浪人として捕えられ、パッツイ役を強制されそうになった彼は守衛の追跡から必死に逃れ回るが、その途中で観客に助けを求め、自由に生きることを切望するが結局はつかまる。

劇の後半では、亡霊となった彼は舞台上の人物との対話なくなるので彼の台詞はひとり言に、独白になり彼の正直な心情が現われていて彼の性格描写としても重要で観客はより彼の心情に共感しやすくなる。最終場面で追手から逃走中にだれかに助けを求めたり、エスメラルダとジプシーの会話を聞きながらエスメラルダへの愛を告白したり、彼女に無視され落胆する言葉を語ったりするが、これらのすべてが観客に向けられている。

後半で彼が直接に観客に語りかける時は、彼が他の登場人物と会話している時だ。たとえば彼がエスメラルダを誘惑する場面で、ジプシーが他人に悪口をいわれるのを喜ぶ言葉や乳母の悪口を観客に語りかける。また傍白でジプシーやキホーテの悪口をいう。これらの語りかけや傍白は短いもので劇の喜劇的要素となっている。お茶目なこのアメリカン・ボーイが観客に与える comic relief であり、彼は舞台外ではパッツイではないトリックスターになっている。カミノ・リアルから客席に飛び出してきたはずら好きのこの道化は主人公として事件を引き起

こし、言葉を観客に語りかけ彼らの共感を確実に得ようとしている。

劇全体を通して観客へ直接語りかけをしているもう一人の登場人物はガットマンだが、彼の語りかけの意味は、キルロイや他の登場人物のそれとは全く異なる。彼は劇の進行係に徹し、場面転換の予告、マルグリットの入場、キホーテのめざめを語る。第七場の初めにだけこの場面を彼が気に入っていると自分の意見を言う。第七場で彼は、マリガン卿の死、マルグリット登場の予告をしている。マルグリットについて、彼女の人生について詳しい説明を加えて性格描写をしている。第七場は、ジャックが小切手だと思って受け取った手紙が実は避暑地の宣伝であったり、ジャックの求愛をマルグリットが拒むといったように人々の切望や死の色合いが漂っているからガットマンが好んだのであろう。ガットマンは劇中の事件からいつも距離をおいて劇中劇の世界を、カミノ・リアルの町を支配している。『ガラスの動物園』のトムのように劇中で起る物語に詳しい解説するナレーターではない。夢というこの劇全体を支配するキホーテ、劇中劇を支配するガットマン、主人公キルロイのそれぞれが、独白と直接に観客に語りかけることで客席にかかわる。彼らが各々、第4の壁を越え、写実主義的リアリズムとは異なった時空間の意識をもって観客にかかわっている。

〔結 論〕

この作品のアメリカ演劇史上での意味は何か。「自由」というメッセージを夢という形を用い、劇中劇と観客参加という技法で描出したこの作品は、1950年代のアメリカ演劇の流れの中でどんな位置にあるのだろうか。

劇評家ハロルド・クラーマンはこの劇をわかりすぎるほどわかりやすいと言っているが、1953年のブロードウェイの上演では不評であった。¹²⁾ キルロイ以外の登場人物、たとえば夢みる男など人物描写は浅く名前の象徴性だけが

目立つこと、劇の主な事件やエピソードが劇の後半に集中し整理不足であること、エピソードの内容が似ていて死のイメージのくり返しが多いことなど作品の緊迫感が不足し、劇がわかりにくくなっている。詩的想像力豊かな彼の台詞を駆使した彼の成熟した心理主義的リアリズムの作品、たとえば『欲望という名の電車』、をすでに観ており、当時のブロードウェイの serious play の伝統であるリアリズム演劇の他の作品、たとえば『あるセールスマンの死』(1949年初演)などを知っている観客には、この作品は大いにとまどいを与えたのだろう。

ブロードウェイのまじめな劇のリアリズムからこの作品が離れていても、この作品はアメリカ演劇のも一つの伝統、その革新性、実験性の伝統の中にある。まず劇中劇という技法だ。キホーテの夢の舞台化を劇の虚構性の強調という技法で描出している。劇の虚構性を再認識している方法である。マルグリットが作品中で世界の不確実性、人間存在の不安を語っているように、これは作者の世界認識であり、ある一つの論理、言葉だけで世界はおおいつくせないという近代合理主義へ作者も疑念を抱いている。劇中劇という技法は彼の作品では『叫び』にしか使われないが、この作品がすでに1960年代に明らかになるオフ・ブロードウェイの実験的演劇の傾向を示している。『動物園物語』ではジェリー・カピーターという他人に自己の体験を独白で劇中劇ととして見せ、彼の仕組んだ自殺という劇に観客のピーターをとり込み自分を殺させる。この『カミノ・レアル』を彼の頂点の作品と考えるのは不可能だが、その中に彼の後期の1960年代以降の暗い劇といわれる死や絶望を語ったグロテスクで観念的な作品群の中の世界観に共通するものがなくはない。キホーテの以下の言葉は後のウィリアムズの作品のメッセージにもなっている。¹³⁾

自らを哀れまないことだ。(中略) 私達の中にたくさんある虚栄の傷、数々の罪はそれぞれがじっと耐えなくてはならない。疲れ

た魂も寛大なほほえみで受け入れられるべきものだ、こういふに、

不安な死や世界を耐えて生き抜くというこの言葉は『イグアナの夜』(1961年上演)や『小船注意報』(1972年上演)にも現われている。各々世界観は共通したものがあがるが形に注意すると『グネーディゲス・フロライン』や『叫び』などに共通するものが多い。

同じ作品中である登場人物の人格が崩壊し他の登場人物になってしまう変身や、強烈な祭儀性の強調は『カミノ・レアル』には現われないが、存在の不安におびやかされる人々が劇画化されグロテスクに描出されていることは、'60年代のアメリカ実験演劇のブラック・ユーモアの傾向をも有している。この作品は真実の人生は写実では描ききれず、ただ劇という虚構だけでしかできないという作者の立場を劇中劇、劇の虚構性への強調という技法に見れる。夢という形自体が虚であり、さらにそれを劇中劇を使用して表現する。キホーテの夢の絵巻きはこのように形で自由に空想的に真実を描こうとしている。

観客参加は演劇の祭儀性とか、ブレヒトの異化効果という観点からよく語られるが60'年代のアメリカの実験演劇にみられる傾向である。この作品では、観客をより積極的に舞台にとりこむ祭儀性の方に傾斜している。登場人物が観客に直接語りかけ、客席を舞台化し演劇空間の解放を行なっている。主人公だけが客席に降りて、観客の共感をより得ようと仕組まれた劇である。この点は人格の一貫性、合理性を信頼している。戦後アメリカ演劇の代表者のもう一人、アーサー・ミラーより詩的リアリズムを主張したウィリアムズは、より主観的だといわれる。しかしそれでも彼はミラーと並んでオニールに続く近代の作家であることは、このような一貫した登場人物の人格描写の点からでも明白だ。

だが、この作品で観客参加を他の登場人物が促している点は無視できない。彼らは独白や語

りかけを行なっていて、劇全体から対話が減っている、事件の展開、登場人物の性格描写が言葉による対話だけに頼っていないことは、弁証法的対話のドラマへの信頼にも影がさしているのではないか。この劇をドラマにしているのは、ガットマンに代表されるカミノ・レアルの現実とキルロイの表現するロマンチスト達の対立であるが、それが必ずしも対話だけでなく、独白や観客への語りかけで描かれている。これを弁証法的対話、近代の論理性への不信ととるのは誤りだろうか。アメリカの近代リアリズム演劇の多くは、たとえばオニールのそれにしても、観客は額ぶち舞台の外に、登場人物はその中に閉じこめられていた。演劇という芸術では演劇体験を共有する観客存在はこの芸術の重要な成立条件である。作者がこの作品を生きた表現行為とするなら、テレビを見ているような疎外された観客は否定される。舞台の人々と共に観客が彼らの想像力で劇を創り出すように、作者は登場人物が観客に語りかけるようにさせている。

この作品は、劇の虚構性の強調、観客参加という点からでも実験性を示しており、それが一つのこの作品の再評価の根拠にならないだろうか。この実験性は、観客の時代の感性を読み取り観客と共に創り出す劇をめざす作者の芸術家の才能の証にもなっている。

注

- 1) Tennessee Williams. *The Rose Tatto*, *Camino Real*. Harmondsworth: Penguin Books, 1958. p.119
- 2) Brenda Murphy. *Tennessee Williams & Elea Kazan*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. p.71.
- 3) Tennessee Williams. *The Rose Tatto*, *Camino Real*, p.129.
- 4) Tennessee Williams. *The Rose Tatto*, *Camino Real*, p.119.
- 5) 現代演劇研究会編、『現代演劇2号』英潮社, 1979年出版. p.14~p.15.
- 6) Tennessee Williams. *The Rose Tatto*, *Camino Real*, p.119 ~p.192.大庭みな子訳, 「カミノ・レアル」『世界文学全集』別巻1, 1980, 講談社. 左記のものを参照し古山が訳出.
- 7) Ruby Chon. *Dialogue in American Drama*. London : Indiana University Press, 1971.p.122.
- 8) Tennessee Williams. *The Rose Tatto*, *Camino Real*, p.29 古山訳出.
- 9) Tennessee Williams. *The Rose Tatto*, *Camino Real*, p.192. 古山訳出.
- 10) Tennessee Williams. *The Rose Tatto*, *Camino Real*, p.124.
- 11) Ruby Chon. *Dialogue in American Drama* p.124.
- 12) Foster Hirsh. *A Portrait of the Artist : The Plays of Tennessee Williams*. Post Washington : Kennikat Press Corp.,1979. p.46.
- 13) Tennessee Williams. *the Rose Tatto*, *Camino Real*, p.131. 古山訳出.