

Who's Afraid of Virginia Woolf? における「悪魔払い」

(“The Exorcism” in *Who's Afraid of Virginia Woolf?*)

小林 俊 哉

Toshiya Kobayashi

I

その処女作 *The Zoo Story* (1959年初演) で、アメリカばかりではなく世界的にその名を知らしめたエドワード・オルビー (Edward Albee) は、その後 *The Death of Bessie Smith* (1960年初演、以下同)、*The Sand Box* (1960年)、*The American Dream* (1961年) 等の作品を発表した。そして彼の初のブロードウェイ作品となったのが、*Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1962年10月13日初演) である。オルビーにとって初めてのこの三幕劇は、ピューリッツァー賞を逃しはしたものの (これに抗議して、ドラマ部門の二人の選考委員が辞任した)、1962—63年度のニューヨーク・ドラマ批評家賞 (New York Drama Critics' Award)、それにトニー賞を受賞した。ブロードウェイで二年にわたるロングランを続けている間、ヨーロッパ各地でも好評を博した。

Who's Afraid of Virginia Woolf? は処女作 *The Zoo Story* に極めて類似した基本的な筋の展開を持つ。*The Zoo Story* の根本的モチーフは、劇中でのジェリーの独白である「ジェリーと犬の物語」にあらわれる“...we made contact”¹ に集約されていると言える。犬とはあるが、まったく新しい contact を果したジェリーはピーターとの contact を計るべく様々な画策を続ける。結局自らの死を通してピーターとの contact に成功し作品は終るが、この事件を体験したピーターのこれからの人生は今までのそれと同じものではありえない。これ程までに衝撃的な経験を通して、ピーターの人生に対する座標は決定的な見直しをせまられ、作品の終わりに暗示されるのは、新生ピーターの姿である。故にこの劇はピーターに関して言うならば彼に対する“exorcism”であるわけだ。少々邪魔にされる事はあっても居ごちの良い家庭と、ほどほどの収入を約束してくれる仕事を持ち、とりたてて言う程の不満のないミドルクラスの生活の殻に何の問いかげもなしに安住していたピーター。そのミドルクラスの価値観は最後にはもの見事に取りはられるのである。

さて、*Who's Afraid of Virginia Woolf?* において

も、そのもつ基本的構図は同じである。そもそもこの作品の最初のタイトルが *The Exorcism* であった² という事実はそれを雄弁に物語っている。この “The Exorcism” は、改題された現作品の中で、第三幕のタイトルとして残っている。全作品のタイトルとしての使用から、作品内のある特定の部分のみを “The Exorcism” と呼ぶ事により、その部分における exorcism の質感が強まるばかりでなく、最終幕をそう呼ぶ事によって、作品の終盤での「悪魔払い」の完了の印象がより強まっている。その印象が強まれば強まる程、終末の暗示するものは、「悪魔払い」をすませた新しい人物、人生の出現である。本論では “Basically, like *The Zoo Story*, it is a play about making contact...”³ という指摘を待つまでもなく、この作品の最も重要な主題と思われる contact というものを、exorcism という作品の全体の流れの中で分析する。

この作品がある種の救いを示唆し、また人生に対する肯定的な評価を下しているという点で大方の評者の解釈は一致をみている。⁴ この作品においては、exorcism が生に対して前向きな評価を下す方向へと導く役割を果しているわけである。

II

Who's Afraid of Virginia Woolf? には二組の夫婦が登場する。マーサ (Martha) とジョージ (George) はそれぞれ52才と46才。ジョージはニュー・イングランド地方のある小さな大学の歴史学の教授である。劇はこの二人の家の居間に、もう一組の夫婦ハネー (Honey) とニック (Nick) を迎えて展開する。

第一幕 “Fun and Games” はマーサとジョージが恒例の土曜の夜の学長主催によるパーティーから帰宅したところから始まる。この学長はマーサの父でもある。時間は午前二時。劇の終幕は午前七時頃である。

この幕の開始後まもなく登場する新進気鋭の生物学教師夫妻を加え劇は展開するわけであるが、この作品における contact というものを物語の流れにそってみてゆく時ある事実が明らかになる。四人の登場人物をもつこの

作品では、当時四人のうち二人ずつが組み、いつもその二人のからみ合いを最小単位として筋が動くのである。マーサ (M) とジョージ (G), ハネー (H) とニック (N) という四人がいれば、二人同士の組み合わせは、M-G, H-N, G-N, M-H, G-H, M-N の六通りが可能である。この六通りの組み合わせをそれぞれ a, a', b, b', c, c' とすると、a と a' はそれぞれ正常な結婚をした夫婦関係である。b と b' は男性同士、女性同士であり、c と c' は不貞の暗示をも含む乱れた関係である。二人が一組となり、それぞれの場面での contact のありようを見せ場としているため、この作品には独白にあたるものがない。この一人対一人という対比の上に、二人対二人の対立という関係が加わり contact の厚みを増している。

この作品における exorcism というものの存在と、第一幕冒頭が a と a' の関係で始まり、また a と a' の関係で作品が終わるという事実は大きな意味をもつ。物語初めと最終場面の間には、その他 (a と a' 以外) の関係が交錯して出現する。それぞれの組み合わせは、それらの登場する場面において何らかの劇的緊張をうんでいる。しかしこれらの a と a' 以外の関係はいずれも長続きするものではない。結局この四人の関係は a と a' という組み合わせに収束されるのである。これではあまりに平凡な結末であり、こんなところにもトリリングの指摘するような “aesthetic compromise” の存在に関する疑問が出される原因があるのであろう。⁵

しかし作品における最も重要な人間関係が他でもない夫婦のそれであり、この作品で exorcism を受ける価値のある関係もやはり夫婦のそれである。とするならばどのように不完全であろうとも、結末でこの exorcism を通して再生の可能性をあらわさねばならないのは夫婦関係、中でも特にマーサとジョージの関係である。従って、換言すれば、この劇はマーサとジョージで始まり、途中さまざまな紆余曲折を経ながらも、またマーサとジョージで終わるという circular な構造を持つのは当然であり、そしてそれが構成的に一応の完結の印象を与えるものとなっている。更には、第一幕から三幕まで a と a' 以外の関係の出現の頻度が時間の進行に従って漸減しており、このことから、exorcism の「影響」がみてとれる。

III

作品冒頭で早くもマーサとジョージの関係が明らかにされる。“Crash against front door. MARTHA's laughter heard” (p.3)* という卜書に続き、学長主催のパー

ティーから帰ったばかりの二人のやりとりが騒々しく始まる。この場面でのジョージの気持は、“I'm tired, dear... it's late...and besides...” (p.7) という彼の言葉がよく物語っている。しかし疲れ切ったジョージにマーサはなおも話しかける。会話をいやがるジョージに無理じいするマーサの姿は *The Zoo Story* のジェリーをも彷彿とさせる。パーティーでのジョージの態度に対するマーサの言葉、“You didn't do anything; you never do anything; you never mix. You just sit around and talk.” (p.7) は同作品のピーターにもそのままあてはまる。ただの話はする。内実のない言葉のやりとりは人並に行なう。社会で生きてゆくためだけの内容のない社交は存在するが、人間の実存にかかわる言葉は存在しない。ピーターの必要とする「言葉」はしょせん世渡りのための方便にしすぎない。マーサにうつるジョージの姿も基本的には同様である。前出の彼女の言葉の中では “mix” と “talk” が対照的に用いられている。空虚な “talk” の世界に埋没してしまい、積極的、能動的な “mix” をしないジョージであるが、このようなジョージをつくり出してしまった原因を考察する場合想起されるべき Harold Pinter の言葉がある。彼は

...instead of any inability to communicate there is a deliberate evasion of communication.⁶

と指摘しているが、オルビーも同様の事を述べている。すなわち

...the problem is to understand whether human beings are as they are because they must be or because they want to be.⁷

だというのである。このオルビーの言葉に従えば、ジョージは前者に属する人物であろう。

少なくとも作品の初めの段階でのジョージの姿は、学長の娘と結婚し、そのために生ずるであろう有形無形の圧力に完全につぶされているもののそれである。と同時に作品開始の時点で、それまでのマーサとジョージの人生では妻が常に主導権をとってきたという事が比較的容易にみてとれる。これは二人の会話の推進役が常にマーサである事に象徴的に表われている。そしてこれが更に端的な形で表われるのが、ジョージに相談なしになされる、マーサの一方的なハネーとニックの招待である。こ

* テキストの引用はすべて Albee, Edward. *Who's Afraid of Virginia Woolf?* New York: Atheneum, 1981. による

の物語開始に先だつ学長宅でのパーティーの席上、このパーティーの終了後にマーサはこの二人を自宅に招くのである。

マーサのみせるジョージに対する支配的な態度は、やはり学長である父親とのつながりにおいて理解されるべきであろう。学長宅での深夜に及ぶパーティーのあと、なぜまたハネーとニックを自宅に呼ぶのかジョージにはまったく理解できない。その理由を問う彼に対するマーサの答えは“Because Daddy said we should be nice to them” (p. 10) だけである。これを納得できないジョージは重ねて理由を問うが、彼女は同じ言葉をさらに二回繰り返すのである。

ゆくゆくはジョージがこの大学の学長になるべく運命づけられていたこの二人の結婚にあって、ジョージは“Well, I'm tired... If your father didn't set up these goddam Saturday night orgies all the time” (p. 7) とぼやくのが精一杯である。“Well, that's how it is, anyway” (p. 7) と消極的な現状肯定しかできないジョージも、マーサにむかい“What do you want me to do? Do you want me to act like you?...” (p. 7) とかすかな抵抗の姿勢をみせるが、これすらもマーサとジョージの生きる姿勢の違いを明らかにするのみで、何らの影響も彼女には与えない。とにかく今までのジョージの生き方すべてが彼女にとって満足のゆくものではなかった。

GEORGE

(To NICK... *a confidence, but not whispered*)
Let me tell you a secret, baby. There are easier things in the world, if you happen to be teaching at a university, there are easier things than being married to the daughter of the president of that university. There are easier things in this world.

MARTHA

(*Loud... to no one in particular*)
It *should* be an extraordinary opportunity... for some men it would be the chance of a lifetime!

(p. 27)

ひたすら自己の状況を嘆くジョージと、その「状況」をなぜ十二分に生かせぬのかと焦燥するマーサとの間の落差は大きい。

この通り、作品冒頭から“war between the sexes”⁸ という様相を色濃くにじませているが、この war には対立だけがあるのではない。対立の緊張が高まった後には当然その弱まりがあるが、その弱まる過程において

マーサとジョージの間にある種の交感があらわれる。それは様々な形をとるが、ある時は子供をなだめるようであったり、

MARTHA

Poor Georgie-Porgie, put-upon pie! (*As he sulks*)
Awwwwwww... what are you doing? Are you sulking? Hunh? Let me see... are you sulking? Is that what you're doing? (p. 12)

ジョージに対する積極的評価であったり、

I like your anger. I think that's what I like you most... your anger. (p. 14)

あるいは肉体的な親密を求めるものであったりする、“C'mon... give me a kiss” (p. 58). このように、二人の関係はまさに

...only in conflict can a person in the alienated middle-class experience 'the other' as an existential reality.¹⁰

という状態にあるのである。二人の緊張が高まりそして弱まるこの繰り返しの過程の中でのみ、彼らは自身の存在の意味を、それがたとえどのように歪んだものであるにせよ、認識するのである。

さらに、この緊張関係が二人にとって基本的には第一幕のタイトルにもある通り、“fun and games”であるという事実は重要であろう。これは次のジョージの言葉に明らかである。ジョージとマーサの険悪な関係にうろたえるニックに、彼はこともなげに言う、

Martha and I are having... nothing. Martha and I are merely... exercising... that's all... we're merely walking what's left of our wits. (pp. 33—34)

平凡な関係のうちに何らの意義も見出せない二人が、対立の中にそれを見つけて得ると知ったのなら、その対立を意図的につくり出す彼らの企てが基本的にはゲームであり、ゲーム (game) の語源に“joy”という概念がある事を知るならば、彼らのゲームが fun であるというのは十分に頷ける事である。ちょうど第三幕のタイトルが“The Exorcism”であり、同時にそれが作品全体のモチーフをもあらわしているように、“Fun and Games”も、勿論劇全般に適用するものとしなければならぬ。

とするならば、作品中の exorcism が fun であり games であり、マーサとジョージは作品最後のある可能性を暗示する事が可能になる姿にまで、exorcism というゲームを通して達する事になる。二人の、ある時は非常に鋭いばかりのやりとりを、つまりこの夫婦の究極的な意味でのありようをとことんみつめながら、何らの陰湿さを感じさせないのは、まさにすべてをゲームと捉える視点に拠るのである。

この冒頭でのマーサとジョージの対立の場面でもう一つ触れておくべき問題は、この場面においてはマーサの歌う “Who's afraid of Virginia Woolf” である。すでに引用した “Poor Georgie-Porgie, put-upon pie!...” (p. 12) とあたかもすねた子供をなだめるようなマーサの問いかけに反応しないジョージにマーサは続ける、

MARTHA

AWWWWWWWWWW! (*No reaction*) Hey! (*No reaction*) HEY!

(GEORGE looks at her, put-upon)

Hey. (*She sings*) Who's afraid of Virginia Woolf,
Virginia Woolf,
Virginia Woolf...

Ha, ha, ha, HA! (*No reaction*) What's the matter
... didn't you think that was funny? Hunh?
(*Defiantly*) I thought it was a scream... a real
scream. You didn't like it, hunh?

GEORGE

It was all right, Martha....

MARTHA

You laughed your head off when you heard it at
the party. (p. 12)

“Here We Go Round the Mulberry Bush” の節にあわせ歌われる、¹⁰ この劇の題名にもなっているこの歌は一体いかなる意味をもつのか。オルビー自身がどのような意図のもとにこれを用いたのかは、たとえばビッグズビーの次の一節にくわしい。

Its original title, *The Exorcism* is therefore an apt description both of the play's central theme and of Albee's method. If its present title seems a little bewildering, we have Albee's assurance that it was originally derived from a slogan which he had once seen scrawled on a mirror in a Greenwich Village

Bar and that it means “Who's afraid of life without false illusions?”¹¹

従って、この歌をオルビーの定義にあてはめ作品全体をながめると、“Who's afraid of Virginia Woolf?” という問いに対し、“I... am...” (p. 241) と答える勇気を持つに至るプロセスがすなわち本作品における exorcism だということになる。この “Who's afraid of Virginia Woolf?” という質問自体の重みの作品冒頭と終結部での変化はいちぢるしい。第一幕のこの時点では、パーティーでの他愛もないジョークとのからみでこの歌があらわれているに過ぎない。この歌に関しては、前述のオルビー自身の説明の上に、これが Who's afraid of the Big Bad Wolf?” という nursery rhyme のパロディーであるという事実¹²も記憶されるべきであろう。これらの点を勘案してみると、マーサの歌うこの場面からは、ほとんど子供じみた虚勢にみちた、自分の現実を直視しない、様々な幻想 (illusions) にかからめとられた彼女の姿が浮び上がるのである。また、このような低いレベルの意味あいの問いかけにも満足に反応できないジョージの今の状況も、マーサのそれとそれ程違ったものではない。

このように、対立する事によってのみかろうじてその夫婦関係に意味を見出し、その過程をゲームと捉えるマーサにとって、ハネーとニックをジョージの知らぬうちに招いた事も一つのゲームとして理解されているのであろう。(この二人を招いた事に最初は戸惑いをみせるジョージも、すぐにこのゲームの参加者となるのは興味深い。)

自らの安住できる世界にのみ(それはしばしば一軒の家であったり、またはたった一つの部屋であったりする)がある人物がこもり、しかしその唯一の安息の地に何らかの外力が侵入をねらうというモチーフはピンターの “Room Plays” 等に顕著にみられるが、¹³ *Who's Afraid of Virginia Woolf?* はある意味でその変形モチーフを有していると言えるだろう。

この作品の場合、ハネーとニックは自ら進んでマーサとジョージの家へ「侵入」したわけではない。むしろいやがる二人をマーサが強引に呼びつけるのである(無論、それでもジョージにとってこの二人はある時点まで「侵入者」ではある)。初めは気の進まぬジョージですら劇の進行につれて、次第に積極的にこのゲームの参画者となる。本作品の exorcism がマーサとジョージだけにとどまらずハネーとニックにも及び、またハネーとニックの exorcism に直接関与するのがマーサとジョージであるのをみれば、ピンターの Room Plays とは場面設定は似ていても、現代の状況をあぶり出すそのドラマツル

ギーはかなり違う事がわかる。ピンターの Room Plays の場合、主人公達は一樣に不可解な外部の力におびえ、ある時はその犠牲となってしまう。その点オルビーのこの作品においては、マーサとジョージはゲームに関する限り積極的であり、そしてある時には戦闘的であるやにも見える（ハネーとニックにあってはこれはいかかわれるところである）。それだけに作品の終わりの静寂がひときは冴えるのであり、またあるカタルシスさえ感じられるのである。

IV

ハネーとニックの登場する直前に、ジョージは唐突にも "... don't start in on the bit about the kid..." (p. 18) と口走る。これに対しマーサは "He's mine as much as he is yours. I'll talk about him if I want to" (p. 19) とこたえるのみであるが、"I'd advise against it, Martha... You've been advised" (p. 19) と念をおすジョージに彼女はしぶしぶながらも "Yeah... sure" (p. 19) と同意する。この「息子」は結局実在しないのであるが、この夫婦の絆の役目をかろうじて果している（と少なくとも二人は思っている）存在である。この息子の「存在」としてこの夫婦をとりまく現実から二人をむしろ遠ざけてしまうという意味において有害な要素なのであるが、ともかくこの息子の事を口外しないというのが、二人のゲームの重要なルールの一つとなるのである。

ハネーとニックが戸口にあらわれる時、ジョージはわざとマーサの "SCREW YOU!" (p. 19) と大声でどなるのを二人の客に聞かせ悦に入る。もうすでに他ならぬジョージの手によってゲームは開始されるのである。この二人の登場後しばらくは社交儀礼的なやりとりが続くが、やがてマーサとジョージの応酬が始まる。この応酬の鋭さにハネーはすぐに気分が悪くなり、洗面所に案内するマーサに連れられて退出する。ここからしばらくジョージとニック（そして舞台外ではマーサとハネー）の関係（すなわち前述の b と b' の関係）を軸に物語が進行する。

この場面においては比較的冷静な雰囲気の中で会話が進行する。この大学にあっては先輩格という事で、ジョージが会話の主導権をにぎっている。仕事上の立場はともかく、同性の気安さからであろう、話は弾み、この二人、中でも特にジョージに関して多くが明らかになる。大した動機もなしに教師になった事、ジョージが歴史学科、ニックは生物学科に属している事、四十六才という

年齢でこの小さな大学で歴史学教授としてもう先は大体みえてしまっているジョージ、それに対しまだまだこれから未来のあるニック等々の事実が劇の雰囲気をもより特定している。この男性同士の関係にあっては、大きな傾向として、登場人物の心情の奥深くというよりも、彼らに関する客観的事実がより明らかにされている。その意味でも、この作品の客観的事実の最大の謎であるマーサとジョージの息子に関して、その存在の有無を問うニックに対しジョージが、"That's for me to know and for you to find out" (p. 39) と答えたのは適切である。男性同士の会話からは、比較的正直な形で生の事実が出てくるという印象を強く与え、その上でこのラインをこの場面に登場させているのは非常に効果的である。この息子の存在が最大の謎であり、作品で大きな意味を持つからこそ "This... line is one of the most important in the play..."¹⁴ という指摘も出てくるし、同時に、このゲームには当然ハネーとニックのこの謎に対する真相究明という要素も含まれるわけである。（ちなみに、ハネーが極度に子供を産むのを恐れているため、この夫婦には子供はいない。）

この男性同士の会話が舞台上で進行しているうちに、女性達は何を話しているのか。ジョージもニックに "... What do you think they [women] really talk about...?" (p. 42) と聞くが、"Themselves, I would imagine" (p. 42) というニックの答えは、当らずとも遠からずといったところである。

しかし間もなく登場するハネーから、もっと重大な話題が女性達の間でとり上げられた事がすぐに明らかにされる。マーサは息子の存在の秘密をハネーにもらしていたのである。ハネーはあたかもジョージに明るい話題を提供するかのように話す、"I didn't know until just a minute ago that you had a son... tomorrow's his birthday" (p. 44). ジョージの "advise" (p. 44) にもかかわらず、これ程早い時期にゲームの重要なルールが破られる。客観的事実が数多く明らかにされたジョージとニックの間（b の関係）ですら謎のままに伏せられていた息子の存在の秘密は、マーサとハネーの間（b' の関係）であつという間に暴露されてしまった。この事はマーサという女性、そしてこの作品中での女性同志の関係に対して暗示的なものを多く含む。少なくとも、男性同士より女性同士における方が、この作品ではより深い客観的事実が明らかにされるのである。

しかし、息子の存在の事実が明らかにされたからといって、マーサとジョージをとりまく幻想 (illusions) が一つ取り除かれたかという、必ずしもそうとは言えない。むしろ息子の事が白日の下にされてしまったと

いう事で、今度は息子が架空の存在であるという事を知られないようにする事へと、マーサとジョージのゲームのルールが変質するのである。一つの幻想は消えたが、新しい幻想が一つ加わってしまった。またこれが転機となり、今までマーサに主導権をとられてばかりいたジョージが、次第にそれを取り返してゆく事にもなる。

しかしここでハネーからこの重大事実を聞くジョージの反応はとまどいのそれであり、その後すぐにマーサが再登場しても、怒りのような感情的な態度は奇妙と思えるほどあらわさない。この事実の暴露は、何らの個人的感情（たとえば怒り）をうみ出す性質のものなのではもともとなく、ただ単にゲームのルールの変更を意味するだけなのである。このゲームのプレーヤーであるジョージは、このゲームにあってそのルールすら簡単に変えてしまうマーサに対し反応をしめすよりも、ルールの変更も可能だという事もルールの一つと割り切り、このゲームに参加し続ける事にこそ大きな意味を見出しているのである。

さてここでのマーサの再登場であるが、ト書にもある通り “MARTHA... looks, now, more comfortable and... and this is most important... most voluptuous” (p. 47) という事に注目せねばなるまい。これはこの直後の “...there is a rapport of some unformed sort, established [between Martha and Nick]” (p. 53) というト書と共に、のちの二人の関係(つまり ν の関係)を暗示しているのである。

この後、第一幕の終了時まで四人の関係は様々に交錯しつつ緊張を増してゆく。前述の通り、この作品では結局 a と a' との関係にすべてが丸くおさまるわけであるが、ここでのマーサの再登場後、仲の良かったハネーとニックが、後者のわいせつな発言のため対立をみせたり (p. 69)、人前で感情の高まりを見せなかったハネーが、アルコールの力も加わってか、突然狂ったように笑い出したりする (p. 69)。また、架空の息子の本当の父親は誰かという事をめぐるジョージの弁舌をマーサがほめちぎり、二人の関係の強さをかいまみせてくれるかと思うと (p. 72)、ジョージの退出後マーサが彼に対する不平をととうと述べ、その過程でマーサとニックの親密さが再び暗示されたり、残り少ない第一幕において様々に登場人物の人間関係が提示される。

この人間関係の混乱、言葉をかえて言うならば、落ちつくべき所へ落ちつかねばならぬ関係がまだそうはならない不自然さは、第二幕へと引き継がれる事になる。第一幕終了直前に再登場するジョージに、マーサはあらん限りの悪言を浴びせ、なじる。そのマーサの言葉とジョージの歌う “Who's afraid of Virginia Woolf” とが重ね

あわせられ、再び気分が悪くなるハネーをニックとマーサが追い、この幕は終わるのである。

ジョージの専門の歴史学とニックの生物学は、ビッグビーの指摘する通り、それぞれが過去と未来を象徴する、

George, the historian, looks to the past both as protection from reality and as a welcome escape from conformism. An intellectual, his intellect is directed, for the most part, into sterile argument which gives him the illusion of vitality and positive existence. Yet underneath this delusive animation, he remains impotent and his life pointless.

Nick, the scientist, whose name was reportedly intended as a reference to the totalitarianism of Nikita Khrushchev, represents the “wave of the future”.¹⁵

そのジョージはニックとの歴史学と生物学に関する論争で、生物学的な発想のみが世界を支配すると

All imbalances will be corrected, sifted out... propensity for various diseases will be gone, longevity assured. We will have a race of men... test-tube-bred... incubator-born... superb and sublime.

MARTHA (*Impressed*)

Hunh!

HONEY

How exciting!

GEORGE

But! Everyone will tend to be rather the same... Alike. Everyone... and I'm sure I'm not wrong here... will tend to look like this young man *here*. (p. 65)

となってしまうと規定した上で、

And I, naturally, am rather opposed to all this... with my free hand I will battle you [Nick] to the death. (pp. 67—68)

と言い切る。ジョージはかくも確固たる信念を持つ人間であり、単に妻の尻にしかれる腑抜けではない。これだ

けの「自分」を持ちながらも、夫婦という関係の中で、様々な幻想にがんじがらめになっているのがジョージであり、またマーサなのである。第一幕の終りのジョージの歌う“Who's afraid of Virginia Woolf”は、幻想のくびきから解きはなたれようとするも果たせぬ彼の痛恨の叫びである。

V

第一幕で完全なる敗北者（特にマーサとの関係において）であったジョージは第二幕“Walpurgisnacht”においても大体においてその姿は変わらない。第三幕での exorcism の完了に至るまで、人間関係はまだ混乱し、その不自然さは残るのである。

第二幕は、ジョージとニック（b の関係）の会話で開始される。ジョージとニックの間のやりとりから観客は様々な客観事実を学ぶと既に書いたが、ここでもいくつかの事実関係が明らかにされる。

まず明らかになるのはニックとハネーの結婚のいきさつである。そしてこれと並行するのが、ジョージの高校時代の仲間の一人の15才の少年の話である。ここでのこれらの二つの事実が、こののちに出てくる二つのゲーム“Humiliate the Host”と“Get the Guests”につながってゆくのである。第一幕のタイトルが“Fun and Games”であり、既にみてきたように、fun and games というのは作品全体のモチーフにもなっているのであるが、二幕、三幕においてはゲームが具体的な形をとり、また名称を与えられて、登場人物の人間関係に対する exorcism の働きをするのである。

まずハネーとニックの結婚のいきさつであるが、そこには二つの極めて打算的な理由があった。その一つは、ハネーの想像妊娠をニックが本物の妊娠ととり違えた事であり、もう一つは、ニックが裕福な宗教家であったハネーの父の富に目がくらんだ事であったのである。特にこの二つ目の理由は、ジョージの結婚がやはり義理の父がらみであった事を考えあわせると、ニックもゆくゆくはジョージの二の舞を演ずる予感をうむのである。いずれにせよ、ハネーとニックとの間には結婚当初から、深い人間関係、つまり互いの存在を積極的に認めあうような関係はなかった。この意味においても、この作品の二組の夫婦を“...the younger [couple is] a carbon-copy of the older”¹⁶ との見方は充分当を得ている。

そしてこの場面で明らかにされるもう一つが、ジョージの昔の仲間の少年の話である。その少年はまったくの事故により母をライフルで殺してしまい、また仮免許証をとり父を助手席に乗せて自動車を運転中にカンの木に

衝突し、父をも死なせてしまう。その結果精神に異常をきたし、精神病院に入れられてしまったのである。

これらの話を面白おかしく、特にはけんか腰で述べあうジョージとニックであるが、語り終えると二人はひとしきり笑いこぼれる。しかしそれは悲しい笑いであった、“They both laugh a great deal, but it is sad laughter... eventually they subside, fall silent” (p. 110)。思い切り笑い、そして笑い終わり、その笑いがむしろ悲しみの笑いであった事に気づき沈黙が訪れる時、この二人の間にはある交感がある。二人がここで気づくのは、具体的な状況は違っても、大状況において二人の立場は基本的に同じであるという事なのである。

ここで、まだ気分のはっきりしないハネーを連れてマーサが登場してくる。さらにアルコールが入り、この場面ではマーサとニックがびったり寄り添うように踊り、c' の関係が基調にすえられる。ここでマーサは、ジョージの触れては欲しくない過去を突然あばく。ジョージは以前、自伝を書き出版しようとしたが、本の内容がマーサの父である学長の意に添わず、彼の反対により出版が許されないという事件があった。さらに衝撃的なのは、この本の内容、つまりジョージの半生が、先にジョージの語った昔の仲間であった15才の少年のそれと同じなのである。第二幕の冒頭でジョージがこの少年の話をした事により明らかにされるのは、この少年の存在が事実であったという事ではなく、この少年の父母殺しを含む彼の人生そのものがジョージの人生であるという事なのである。この少年は精神病院に入れられた後、今日まで“...has...not...uttered...one...sound” (p. 96) だという。これはもっと本質的な意味において、マーサとすら充分に意志疎通のはかれぬジョージの姿を象徴的にあらわしているとみる事ができよう。

マーサは、ジョージの“STOP IT, MARTHA!” (p. 134) とのたび重なる警告にもかかわらず話し続ける。腕づくでも話をやめさせようとするジョージをニックが止めようとし、かたわらではハネーが“VIOLENCE! VIOLENCE!” (p. 137) と狂ったように叫ぶ。ようやくニックがジョージをマーサから引き離し、この大混乱にも終止符がうたれる、“They all move around a little, self-consciously, like wrestlers flexing after a fall” (p. 138)。ここでの極度の緊張は、「戦い」の終わりと共に、ジョージの“Well! That's one game. What shall we do now, hunh?” (p. 138) というラインで一挙に解けてしまう。ここでのマーサとジョージの「戦い」は真なるものであった。ジョージの書いた自伝は彼の実存の意味にもつながり、それに端を発したこの「戦い」は、言わば二人の存在の意味をかけたものである。しかしここに

おいても繰り返す、fun and games のモチーフが貫かれている。とにかくここで、“Humiliate the Host” のゲームは終わる。次のゲームは “Get the Guests” である。

ここでは、先にジョージがニックから聞いたハネーとの結婚のいきさつを、彼女の眼前であばいてしまうのである。このゲームは、しかし、再び気分が悪くなるハネーがすぐ退場し長くは続かない。今まで誰にももらった事のなかった話を目の前で話され、ハネーにとっては極限までの体験であった。

しかしこれとても、マーサとジョージにとってはゲームにしかすぎない、

MARTHA

Very good, George.

GEORGE

Thank you, Martha.

MARTHA

Really good.

GEORGE

I'm glad you liked it.

MARTHA

I mean... You did a good job... you really fixed it.

GEORGE

Unh-hunh. (pp. 150—151)

互いに「善戦」を喜ぶ二人ではあるが、これも長くは続かない。間もなく彼らの仲は再び険悪になり、“Total war” (p. 159) が宣言される。そこにニックが再登場し、またマーサとニックの関係が強調される。ここでこの二人の関係は作品中で最も親密になる。と同時に “Hump the Hostess” のゲームが開始される。

一時ジョージが退場した後、マーサとニックの関係は急速に進む、

They come together. What might have been a joke rapidly becomes serious, with MARTHA urging it in that direction. There is no frenetic quality, but rather a slow, continually involving intertwining. Perhaps MARTHA is still more or less in her chair, and NICK is sort of beside

and on the chair. (p. 165)

この時また登場するジョージは、ちらりと二人を見るが、何事もないかのごとく退出し、舞台外で “Who's afraid of Virginia Woolf” を歌う。自分の妻を若い男にとられんとしながらも即座にはどうしようもない自分を痛感し、それと同時にマーサを一時このようにつき離してみる事に、今自分の与えられている現実の意味を見出そうとしているのがここでのジョージである。

またすぐにジョージは登場するが、マーサが彼の目の前でこのようにニックとの親密さを深めるのは、ジョージに自分を振り向いてほしいからに他ならない。あくまでも無関心を装うジョージに、マーサの怒りと悲しみは頂点に達する、“Her anger has her close to tears, her frustration to fury” (p. 173)。あくまでも「降伏」しないジョージを残して、マーサとニックは二階へ行ってしまう。やがて入って来るハネーに、ジョージは自分達の息子の「死」を告げるのである。

VI

第三幕は、一、二幕に比べ短かく、作品は急速に終幕へと進む。二階からおりて来るマーサとニックには、二幕の終盤に見せた関係の高まりは少しも感じられない。それどころか二人の二階での交わりも不毛でしかなかった。マーサは言う、“You're all flops... Hump the Hostess? That's a laugh, A bunch of boozed-up... impotent lunk heads” (p. 189)。更に彼女は不毛な男どもの多い中で、ジョージだけが彼女を幸せにしてくれる男だとニックに話す。

MARTHA

...George who is out somewhere there in the dark... George who is good to me, and whom I revile; who understands me, and whom I push off; who can make me laugh, and I choke it back in my throat; who can hold me, at night, so that it's warm, and whom I will bite so there's blood; who keeps learning the games we play as quickly as I can change the rules; who can make me happy and I do not wish to be happy, and yes I do wish to be happy, George and Martha: sad, sad, sad.

ここには互いに傷つきあう事のみしか実存の意味を見つけない事のできない「哀れな」マーサとジョージの姿が如実に描かれている。

二幕の終盤で急速に高まったマーサとニックの関係であったが、それも不毛なままに終わらざるをえなかったばかりか、三幕開始と同時に急に冷めるこの二人の関係の後に前出のマーサのせりふがあり、それだけマーサとジョージの仲が接近するわけである。

この状態の中で最後に二つ残ったゲーム、“Houseboy”と“Bringing up Baby”が行なわれる。“Houseboy”では、マーサとジョージがニックをハウスボーイと決めつけ様々な悪口を投げつける。マーサとの関係を完遂できなかったニックはハウスボーイへと落としめられる。

そして最後のゲーム“Bringing up Baby”では、マーサとジョージが最後の対立をみせる。ジョージはマーサに言う、“...I'm going to have at you, and it's going to make your performance tonight look like an Easter pageant. Now I want you to get yourself a little alert” (p. 208)。ここでジョージはマーサに、彼らの息子の成長の過程の話させる。それがあまりに真に迫るものであったので、子供をつくる事を拒否し続けたハネーに“I want a child.” (p. 222) と言わしめる。

この直後、ジョージは息子の「死」をマーサに告げる。勿論この息子が架空の存在であれば、その死もジョージの「作り事」である。この「死」にマーサは怒り、悲しみ、さからう。しかしこの「死」を彼女は受け入れざるをえない。“Bringing up Baby”では、ゲームの主導権は完全にジョージに移り(第一幕とはまったく対照的に)彼の“I can kill him, Martha, if I want to.” (p. 235) という言葉は今や千金の重みを持つのである。ハネーが子供を欲しいとようやく言った事でニックとの関係が正常になり、マーサ、そしてジョージが息子を「殺し」二人の間の最大の幻想が消え、彼らの関係も修復され、exorcism は完了するのである。

VII

自分の両親をまったくの事故でとは言え殺してしまい、今また「息子」をも殺してしまったジョージに残されているのは、他ならぬ「自分」というものと、彼の妻マーサのみである。ジョージはその半生をかけ(そのほとんどは浪費としかうつらぬかも知れぬが)、結局マーサと共に人生の再出発をはかる事になる。ある意味でジョージの人生がふり出しに戻っている事をみれば、circular な構造を持つのはこの作品ばかりでなく、彼自身の人生でもあるわけだ。その意味で、この作品には二重の意味での「成就感」がある。

この作品では a と a' 以外の関係はいずれも一過性であった。(ハネーとジョージの関係は劇中でそれ程重要

性を持たぬ。それはジョージがマーサに社交性のなさを“...you never mix..” (p. 7) となじられ、またハネーも、酒を混ぜて飲む事はしないとの意で“I never mix” (p. 62) と言うが、この mix という語が両方の場合共二人の「非社交性」を暗示している。このような性格を与えられている二人はやはり、“mix” はできないのである。)そしてすべて最後に自然な関係(結婚関係)へと戻る。しかし重要なのはこの関係へと至る過程なのである。この登場人物達は(特にマーサとジョージは)とことんまで傷つけあう事によって新しい関係の可能性を与えられたのである。

しかしこの可能性というのも、まだ心もとないものである。“Who's afraid of Virginia Woolf” を歌うジョージに、マーサは“I...am...George...” (p. 241) と答えるのみである。つまり現実をありのままに見ようとする意志をようやく表明したにすぎないのである。しかし、この一言を言うに至るために費したエネルギーを考えるとすれば、このラインの重さは極めて大きい。二組の夫婦の exorcism が、互いに相手の傷をあばきながら行なわれ、そしてそれが、fun and games という手法を用いたが故に何らのメロドラマチックな薄暗さをうみ出さなかった。これ程軽妙なタッチで、これ程までにシリアスな状況に置かれている人間の exorcism を完了させたという点において、オルビーは大きな成功を収めたのである。

notes

- 1 Edward Albee, *The Zoo Story* (New York: Penguin, 1980), p. 174.
- 2 C. W. E. Bigsby, *Albee* (New York: Chip's, 1978), p. 38.
- 3 Ronald Hayman, *Edward Albee* (New York: Frederick Ungar, 1973), p. 64.
- 4 Paolucci, Debusscher, Bigsby, Hayman, Amacher らはすべて、*Who's Afraid of Virginia Woolf?* がある「救い」を提示すると論ずる。
- 5 Bigsby, p. 36.
- 6 quoted in Bigsby, p. 45.
- 7 *Ibid.*
- 8 Richard E. Amacher, *Edward Albee* (Boston: Twayne, 1982), p. 68.
- 9 Bigsby, p. 40.
- 10 Amacher, p. 69.
- 11 Bigsby, p. 38.
- 12 Gilbert Debusscher, *Edward Albee: Tradition & Renewal* (Brussels: Center for American Studies, 1969), p. 50, p. 54.
- 13 『弘前学院大学英語英米文学』第7号“Pinter の‘Room Plays’”(1983年3月)参照。
- 14 Amacher, p. 72.
- 15 Bigsby, p. 39.
- 16 *ibid.*, p. 38.