



ソートン・ワイルダーの
「ブリーカー・ストリートのための劇」論
——円形劇場でワイルダーが目指したこと——

井 上 治

概要 ソートン・ワイルダーの後期の2種類のサイクル劇「人間の七つの世代」と「人間の七つの大罪」に含まれる3本的一幕劇「幼年時代」、「子供時代」、「アッシジの人」が上演されたとき、彼は「ブリーカー・ストリートのための劇」という総合タイトルを付けた。「ブリーカー・ストリート」とは円形劇場の所在地であり、ワイルダーは演劇がかつて持っていた力を取り戻すことを意図して、円形劇場で戯曲を上演したのである。しかし、「アッシジの人」は彼の生前に刊行されず、2種類のサイクル劇も未完に終わった。その理由は、くり返される主題を新しい表現形式で提示してきたワイルダーが、これら的一幕劇ではそれをできていないことを認識していたからである。

キーワード ソートン・ワイルダー、円形劇場、「幼年時代」、「子供時代」、「アッシジの人」

原稿受理日 2013年9月24日

Abstract In his late years, Thornton Wilder wrote three one-act plays: "Infancy," "Childhood," and "Someone from Assisi," which were included in his two cycle plays *The Seven Ages of Man* and *The Seven Deadly Sins*. When they were performed, he chose the over-all title, "Plays for Bleecker Street." Bleecker Street was where the arena theatre was located, and Wilder had the three plays performed at the theatre in order to have the power restored that the drama once had in its great ages. However, "Someone from Assisi" was not published and neither of the two cycle plays was completed in Wilder's lifetime. The reason must have been that Wilder was an artist who always expressed his frequent themes in different artistic styles for each work, and so he realized he had not shown any new style in stating the themes for these one-act plays.

Key words Thornton Wilder, Arena Theatre, "Infancy", "Childhood", "Someone from Assisi"

1. はじめに

ソーントン・ワイルダー (Thornton Wilder, 1897-1975) は、1956年12月2日付の日誌を、“While at Saratoga Springs I suddenly . . . felt the impulse to write a short play and the hope that I could write several. My plan was to do a series of Four-Minute Plays for Four Persons as continuation of the Oberlin-Yale-and-later Three-Minute Plays, [. . .]” (Gallup 257, ellipsis by Gallup) という書き出しで、いくつかの一幕劇をひと月前から書き始めたことを記している。

“Three-Minute Plays” というのは、ワイルダーの出世作『わが町』(*Our Town*) のちょうど十年前にあたる1928年に出版された彼の初的一幕劇集『池を波立たせた天使』(*The Angel That Troubled the Waters and Other Plays*) のことを指している。これには、聖書・神話・伝説・芸術家の伝記などを題材とした文語調の台詞の短い劇が16編収められており、登場人物は基本的に三人である。ワイルダーはこの昔の三分間劇の続編のような形でいくつかの一幕劇を書き始めたわけであるが、のちにその構想は発展し、ついに、彼は1961年11月に、一幕劇による2種類のサイクル劇「人間の七つの世代」(*The Seven Ages of Man*) と「人間の七つの大罪」(*The Seven Deadly Sins*) を完成させる予定であることを新聞のインタビューで公表した (Gelb 1)。

このインタビューは、この論文で取り上げる3本的一幕劇「幼年時代」(“Infancy”), 「子供時代」(“Childhood”), 「アッシジの人」(“Someone from Assisi”) の上演のために行われたものであったが、この一幕劇の上演には「ブリーカー・ストリートのための劇」(Plays for Bleeker Street) という総合タイトルが付けられていた。「ブリーカー・ストリート」とは円形劇場の所在地を指しているので、総合タイトルは、言い換えれば、「円形劇場のための劇」というわけなのである。しかも、同じインタビューの、“Mr. Wilder has chosen the over-all title, ‘Plays for Bleeker Street,’ to underline the fact that the cycles were written specifically for the arena playhouse on Bleeker Street, . . .” (Gelb 74) という記事から、総合タイトルはワイルダー自身が付けたことがわかり、この事実は、劇作家ワイルダーに円形劇場で上演することに特別な意図があることをはっきりと示している。

そこで、本論では、3本的一幕劇のそれぞれを論じたのち、ワイルダーが円形劇場で戯曲を上演することで目指していたことを考察してみたい。

2. 「幼年時代」

「幼年時代」と「子供時代」には“A COMEDY”というサブタイトルが付いているが、この「幼年時代」のオープニングに登場する、備忘録と警察手帳らしきものをいちいち確認しながら公園を警備する堅苦しいほどにまじめな警官アボンズイーノ（Avonzino）の様子は、この一幕劇がコメディであることを観客にわかりやすく伝えている。

そして、注目すべき点は彼の風貌である。“[A] policeman from the Keystone comic movies with a waterfall mustache, thick black eyebrows and a large silver star. Swinging his billy club jauntily, he shades his eyes and peers down the paths for trouble.” (233) とト書きにあるように、サイレント映画のどたばた喜劇のへまな警官であるキーストン・コップ（Keystone Kops）の風貌なのであるが、この警官の風貌はすでに以前のワイルダーの戯曲で用いられている。多幕劇『危機一髪』（*The Skin of Our Teeth*）の第一幕で、氷河期に苦難を乗り越えて久し振りに帰宅したアントロバス（Mr. Antrobus）は、“Open the door or I’ll tear your lives out. I’ll smash your brains on the ceiling, and Devil take the hindmost.” (134) と、どたばた騒ぎをしながら家のドアを開けて、観客に初めてその顔を見せる。その際の彼の顔は、“Mr. Antrobus—face of a Keystone Comedy Cop—stands there in fur cap and blanket.” (134) とあるように、キーストン・コップの風貌なのである。

このように、コミカルな振る舞いだけでなく、キーストン・コップの風貌を用いることによって、どたばた喜劇「風」であることをうまく強調することができるといえるが、この点以外にこの劇をコミカルにしている大きなことがある。それは、トミー（Tommy）とモウ（Moe）というふたりの幼児の役を、大人が幼児の服装で演じるということである。大人が幼児を演じて、言葉にならない声を上げたり、大人に対して嘆いたり怒ったりするわけなので、舞台上にコミカルな雰囲気は容易に生まれる。

しかしそのいっぽうで、大人が幼児を演じることは、風刺的な意味合いをも生みだす。そして、この「幼年時代」はまさに、上でどたばた喜劇「風」と書いたように、どたばた喜劇のような顔をしてはいるが、重いテーマが語られている一幕劇なのである。

トミーは、“I want to LEARN and they won’t teach me.” (236, emphasis by Wilder), “Time’s going by. I’m getting owe-uld [old]. And nobody is showing me *anything*.” (236, italics by Wilder) と、学びたいという願望があるのに大人たちは気付いてくれないことに不満を述べる。しかし、母親ミリー（Millie）はそのようなトミーを理解するこ

とができず, “Tommy! What are you crying about?” (236), “Miss Millie’s lil [little] lover wants a little attention.” (236) と, ただ泣き叫んでいるだけで, 大人の気を引きたいだけとしか思うことができない。これが, 次の項で取り上げる「子供時代」でも扱われている, 「お互いをわかりあえない世代間のギャップ」というテーマであり, ポール・リフトン (Paul Lifton) も, “[T]he central action of both *Infancy* and *Childhood* is the frustrating and frustrated (and doomed) efforts of one or more ‘normal’ characters to establish communication with members of another generation.” (Lifton 126) と指摘している。そして, リフトンが, “In *Our Town*, Emily’s suffering in the final act is caused by her mother’s absorption in her mundane tasks and consequent inability really to see and appreciate her daughter.” (Lifton 126–27) と続けて指摘しているように, このテーマは多幕劇『わが町』の第三幕の場面を思い出させる。

『わが町』の第三幕で, 死者となったエミリー (Emily) は, 「舞台監督」(Stage Manager) の計らいでもう一度生者の世界に戻る。生というものを認識するためにはお互いにじっくりと向き合う時間をもつことが大切なのであるが, 母親はそのことに気づかず, 料理の手を休めない。その際のエミリーの, “(With mounting urgency) Oh, Mama, just look at me one minute as though you really saw me. . . . But, just for a moment now we’re all together. Mama, just for a moment we’re happy. *Let’s look at one another.*” (99, italics by Wilder) という叫びは, トミーの「学びたいのに大人はどうしても教えてくれない」という「幼児」と「大人」の間のギャップの叫びと似ている。つまり, 『わが町』の「死者」と「生者」の間のギャップが, この一幕劇「幼年時代」においてその形を変えて提示されているといえる。

この一幕劇では, ワイルダーの戯曲でくり返して用いられているテーマがさらに提示されている。このテーマ「われわれの悲劇とは, 生あるこのときの瞬間瞬間を無駄に過ごしていて, 生というものを認識できないことだ」は, 『わが町』の第三幕で, 教会のオルガン奏者で今は死者となっているサイモン・スティムソン (Simon Stimson) が, 生者の世界に絶望して死者の世界に舞い戻ってきたエミリーに向けた以下の台詞において, 最も効果的に表わされている。

(With mounting violence; biting) Yes, now you know. Now you know!
That’s what it was to be alive. To move about in a cloud of ignorance; to go

up and down trampling on the feelings of those . . . of those about you. To spend and waste time as though you had a million years. To be always at the mercy of one self-centered passion, or another. Now you know — that's the happy existence you wanted to go back to. Ignorance and blindness. (101, ellipsis by Wilder)

トミーを寝かしつけたミリーは、“(*She walks across the stage; then suddenly stops*) I don't know what I'm going to do. My life is hell. Here I am, a good-looking girl almost thirty and *nothing ever happens*. Everybody's living, except me. Everybody's happy, except ME!!” (236, italics and emphasis by Wilder) と言う。話すことができないのに、必死で学び、生きていこうとしているトミーやモウ（モウは“I hate him [his father]. I hate him. But I watch him and I learn.” [244], “She [his mother] laughs at me . . . with that *man*.” [244, italics by Wilder] と、自分に無関心で自分を馬鹿にする両親を嫌いながらも、彼らから学び、生きていこうとしている）とくらべると、大人であるはずのミリーは、自分が産んだ子供のことも理解できず、何もせずに、「自分の人生には何も起こらない」、「自分だけが生きていない・不幸せだ」とただ嘆くだけである。まさにこのような大人こそが、スティムソンが激しく非難する、「何も知らないまもうろつき回り」、「永遠の生命でも持っているかのように時間を無駄に過ごす」、「無知で盲目な「生者」なのである。この一幕劇では、幼児に対して真剣に向き合わない大人（モウは、それが大人ならば大人になりたくない、と自殺を図ろうとする）が「生あるこのときの瞬間瞬間を無駄に過ごしていて、生というものを認識できない」人間として描かれているのである。

最後に、舞台上に流れる特徴的な時間について述べる。トミーやモウが話す場面の前には、ミリーは“(*She starts dreaming*) Oh, I know I could write a novel. (*She dreams*)” (235, italics by Wilder), “(*In a moment, she is asleep*)” (243), “Oh, Officer . . . help me. I'm fainting. [. . .] (*Hand to head*) Oh . . . oh . . .” (247, ellipsis by Wilder) というように、夢を見たり、眠りに落ちたり、気を失ったりする。ミリーがこのような状態になる以外の場面でもトミーやモウが台詞を言うときはもちろんあるが、その場合は、一部の例外を除いて、返事の返って来ない大人への一方通行の言葉であるか、言葉にならない叫び声なのである。

ミリーの意識が薄れると、つまり、劇中の「時計の時間」が弱まると、舞台上に「時計

の時間」では計測することができない別の次元の時間が流れだす。そして、その時間の中では、われわれ観客は本来ならば理解することができないはずの幼児の言葉にならない喃語を聴きとることができ、彼らの考えを理解できるという仕掛けになっているのである。このように、舞台上に時計で計ることができない「夢の時間」を導入することによって、ワイルダーは現実の「時計の時間」の中に現実を超えた時間、すなわち「永遠」が流れていることを示している。すなわち、われわれ観客は、「夢の時間」においてトミーとモウが語る言葉の中に、ふだん過ごしている「時計の時間」の中では決して感じ取ることができない「永遠」なるものを感じ取ることができるのである。しかも、最初の二回に関しては、ミリーが、“Fore . . . e . . . ever.” (235, ellipsis by Wilder), “For-ever.” (243) と、彼女の読んでいる小説の登場人物の台詞「永遠」を口に出した直後に、「永遠」が流れる「夢の時間」が始まるのである。

時間についてさらに興味深い点は、この一幕劇では、実は上で見た三回を含めて合計四回「夢の時間」が始まるのであるが、三回目の場面では、“(Drying her eyes, she picks up her novel from Tommy’s carriage and strolls off the stage at the back)” (246) というように、ミリーがただ舞台奥に移動するだけで「夢の時間」が始まることである。ミリーは意識をもったまま舞台上にいる、つまり、舞台上の「時計の時間」は弱まっていないわけである。われわれ観客は、動くミリーを見ながら、トミーとモウの会話を聴くことになる。すなわち、われわれは二つの異なる次元の時間が舞台上で並列して存在するだけではなく、それらが重なり合うことを体験することになるのである。

3. 「子供時代」

“A COMEDY” というサブタイトルが付いている「子供時代」にも、「幼年時代」の警官アボンズイーノがキーストン・コップ風であったのと同様に、コメディアンのような父親が登場する。この父親は、“Father enters jauntily through the audience. . . whistles a signal call to his wife, and swinging an imaginary golf club, . . .” (252) とト書きにあるように、陽気に登場し、妻を口笛で呼び、ゴルフのスイングのまねをする。そして、妻が、“(Amused exasperation) Oh, stop nonsense!” (253) と叫ぶほど仰々しい言葉でしゃべり続ける。このほかに舞台上にコミカルな雰囲気生まれるのは、「夢の時間」のなかで、三人兄弟姉妹の末弟のビリー (Billee) が幼すぎて「夢の時間」にうまく入っていくことができず、ミス・ウィルカーソン (Miss Wilkerson) として登場する母親をミス・ウィ

ルカーソンとは認識できずに、“(Too young to enter the dream; pulling at his sisters’ sleeves urgently) That’s not Miss Wilkerson. That’s Mama!” (252, italics by Wilder) と、「ママだ!」と叫んでしまう場面や、「夢の時間」の中のごっこ遊びである「父親の葬儀」の際に、旅立った父親を良く言わなければならないのに、真ん中のドウディー（Dodie）とビリーが、“(Quickly) He used to swear bad words.” (256), “(Excitedly) All the time! He’d swear swearwords.” (252, italics by Wilder) と、思っていることをついつい口にしてしまう場面である。しかし、劇全体としては、「幼年時代」で大人が幼児を演じるほどのインパクトのあるコミカルさはなく、この一幕劇がコメディであることは観客には伝わりづらくなっている。

次に、舞台上の時間について考察する。この劇では、父親が、

No instrument has yet been discovered that can read what goes on in another’s mind, asleep or awake. And I hope there never will be. But once in a while, it would help a lot. Is it wrong of me to wish that . . . just once . . . I could be an invisible witness to one of my children’s dreams, to one of their games? (He calls again) Caroline! (254, ellipsis by Wilder)

と宣言すると、「幼年時代」と同様に、舞台上の「時計の時間」が弱まり、舞台上に「時計の時間」では計測することができない別の次元の時間である「夢の時間」が流れだす。父親の宣言に続くト書きに、“We are in the game which is a dream.” (255) と、これからのことは夢中のことであることがはっきりと書かれているのだが、父親のこの宣言自体も、“Silence. He broods aloud, his eyes on the distance.” (254) というように、父親が「物思いにふけり」、「遠くを見るような目」で、すなわち、「幼年時代」のミリーのように、夢を見ている状態で行われるのである。そして、父親に呼ばれた子供たちが舞台上に現れ、劇の終幕前に長女のカロラインがバスを降りて家へ入るまで、「夢の時間」が舞台上に流れ続ける。

ここで興味深いことは、上で述べた「夢の時間」にうまく入っていけないビリーの発言は、舞台上にコミカルな雰囲気を作り出すいっぽうで、「夢の時間」が支配している舞台上に、母親が実際に母親である現実の時間、すなわち、「時計の時間」を挿入する役割を果たしていることである。ビリーは、劇の中盤においても、「父親の葬儀」が済んでいるのに、バスの運転手が（父親がその役を演じているのだが）父親に見えて、“(Staggered)

But that's Papa!" (255) と叫ぶことで、再び舞台上に「時計の時間」を表出させる。「夢の時間」に入っていることを意識している観客は、舞台上に突然次元の異なる時間がたびたび挿入されると、舞台上の出来事がどのレベルの「時間」の出来事であるのか判断がつかなくなる瞬間が出てくる。そして、その判断がつかなくなる瞬間瞬間に、舞台上に「永遠の時間」が現れるのである。ワイルダーは、ヘンリー (Henry) がアントロバスにつかみかかる『危機一髪』の第三幕の場面 (238) で、『危機一髪』のヘンリーがアントロバスにつかみかかったのか、劇中劇としての「危機一髪」のヘンリー役の俳優がアントロバス役の俳優につかみかかったのか、あるいは、『危機一髪』のヘンリー役の俳優がアントロバス役の俳優につかみかかったのか観客には判断がつかなくなる瞬間を作り出すことで、「だれでも、いつでも、どこでもない」、「永遠の人物、時間、空間」を舞台上に表出させることに成功している。これとくらべると、この一幕劇では、ビリーの発言による「時計の時間」の表出は、そのコミカルな側面が強調されてしまうこともあって、十分な効果を発揮できていないといえる。

そして、舞台上の時空間の移動に関して、以前的一幕劇と同様の手法が用いられている。「夢の時間」の中では、「父親の葬儀」に続いて「中国への旅行」が始まる。父親がバスの車掌兼運転手として登場するが、“*He casually arranges the chairs so as to indicate some of the seats of a long bus pointing toward the exit through the audience.*” (260) というように舞台を設定するその姿は、「トレントンとカムデンへの楽しき旅路」(“*The Happy Journey to Trenton and Camden*”), 「特急寝台列車ハイアワサ号」(“*Pullman Car Hiawatha*”), そして、『わが町』でおなじみの、舞台を設定したり、劇の途中で大道具や小道具を出し入れする「舞台監督」を思わせる。そして、「トレントンとカムデンへの楽しき旅路」では低い台と四脚の椅子で見立てられた車でカムデンまでの、「特急寝台列車ハイアワサ号」では多くの椅子を向かい合わせに並べて寝台車としてシカゴまでの時空間を移動したように、この一幕劇では椅子だけを使ってバスに見立て、家からミシシッピ川 (が増水のため引き返すことになるがそこ) までの往復の時空間を、舞台上を動くことなくわずか数分で移動するのである。

さらに、この時空間を移動する中での家族の描き方も、「トレントンとカムデンへの楽しき旅路」によく似ている。「トレントンとカムデンへの楽しき旅路」では、旅の途中で、新聞配達をすることを母 (Ma) に許してもらえなかった息子のアーサー (Arthur) が、“*(Sullenly) Hhm! Ma's always talking about God. I guess she got a letter from him this morning.*” (92) とやったことで母はとても怒り、車内は最悪の雰囲気になる。

しかし、アーサーが謝り、娘のカロライン（Caroline）までもが泣き出すと、母は優しい母親に戻る。そして、この家族は、“*A dreamy silence descends upon them. Caroline sits closer to her father. Ma puts her arm around Arthur.*”（97）というように、お互いに寄り添い合うのである。いっぽう、「子供時代」では、「父親の葬儀」で父親と母親への不満を言っていた子供たちは、乗車直後は父親と母親から離れて座る。しかし、ビリーはまもなくバス後部にいる母親の隣の席に移動し、“*Soon he takes the seat beside her, and she puts her arm around him.*”（263）とト書きにあるように、「トレントンとカムデンへの楽しき旅路」の母親と息子とまったく同じように寄り添い合う。また、危険な地域を通過するという父親の説明を受けて、姉たちが運転手である父親の後ろに移動するのも、「トレントンとカムデンへの楽しき旅路」の父親と娘の寄り添い方と似ている。さらに、旅行の最後には、カロラインは、“*(After a pause) Excuse me, may I put my hand on your hand a minute to show you know I appreciate what you did?*”（267）という父親の求めに応じ、父親と手を重ね合う。そしてその後、“*(Caroline goes back and sits in front of Mother, talking to her over the back of the seat; Dodie stands beside her)*”（267）とあるように、娘たちはバス後部へ行き、カロラインは母親の前の席に座って振り向き、ドウディーは母親の横に立つのである。このように、「夢の時間」の出来事とはいえ、「子供時代」では、バスの中で家族が寄り添う場面で「世代間のギャップ」が埋まる瞬間が示されており、この点が「幼年時代」とははっきりと異なっている。

最後に、今出てきた「世代間のギャップ」という、「幼年時代」と共通のテーマについて考察する。この「子供時代」においても、例えば、母親は、“*No one told me when I was a bride that children are half crazy.*”（253）と嘆き、娘は、“*Only she [her mother] didn't unnerstand [sic] children. I guess there's not one in a hundred hundred that unnerstands [sic] children.*”（258）と諦めるように言うことで、「お互いをわかりあえない世代間のギャップ」が表現されている。さらに、バス旅行に出かけて父娘の距離がぐんと近くなっても、父親は、“*Look at me: I do the best I can for my family — things to eat, you know, and dresses and shoes. I see you've got some real pretty shoes on, ladies. But, well, children don't understand, and that's all you can say about it.*”（265, italics by Wilder）と、「子供は何もわかっていない」ことを言い聞かせるように言い、それに対して娘は、“*(Struggling) Lots of times parents don't understand children, either.*”（265）と反発する。しかしながら、この親子間の対立は子供に軍配が上がるように思える。つまり、「幼年時代」のミリーが、“*(Toward Tommy) I hate you —*

sticking your crazy face into my business [...] I hate you — always butting in. I have a right to my own life, haven't I? *My own life!* I'm sick to death of squalling, smelling, gawking babies ...” (245, italics and ellipsis by Wilder) と自分の赤ちゃんに毒づいても、大人として恥ずかしい行動ではあるがまだ言い訳ができるかもしれない。なぜならば、大人は自分も幼年時代を通り抜けてきたわけなのだが、その時代の記憶がほとんどないからである。そのいっぽう、子供時代に関しては、その時代を過ごしたという記憶が十分にあるわけだから、大人が「子供を理解できない」というのは、いわば自分勝手な意見と批判を受けるだろう。まさにこのような大人こそが、「幼年時代」の項でも考察した、『わが町』でスティムソンが激しく非難する、「無知で盲目」な「生者」であり、「生あるこのときの瞬間瞬間を無駄に過ごしていて、生というものを認識できない」人間なのである。

この『わが町』とのテーマの類似性については、マルコム・ゴールドスタイン (Malcolm Goldstein) も、“The second of the two [*Childhood*] reminded onlookers of *Our Town* by virtue of its many notations of the difficulty of communication between parents and children ...” (Goldstein 153) と、さらに、デイビッド・カストロノボ (David Castronovo) も、“This motif of what we do not know about those around us is threaded through Wilder's career ... in *Our Town's* central ideas about not seeing or realizing life's value, in the distance between adults and children in *Childhood*.” (Castronovo 153) と指摘している。しかしながら、この一幕劇の最大の欠点は、M. C. クーナーが、“To some extent almost every writer is drawn to a few similar themes over and over again: what is essential is to suggest variations on them. But ‘Childhood’ is a diluted version of *Our Town*. We have been there before, and there are no new revelations.” (Kuner 191) と指摘している点である。「子供時代」は、決して悪くない、むしろ良くできている一幕劇なのであるが、新しい何かを提示できていないのである。最後の項でも述べるが、ワイルダーがこの劇を含む2種類のサイクル劇を完成させることができなかった大きな原因は、そこにあるのだろう。

4. 「アッシジの人」

「アッシジの人」に登場するフランシスコ神父 (Father Francis) とは、『アッシジの聖フランシスコ』に付けられた年表に「1225 [年] サン・ダミアノのクララを訪問, 《太陽の

歌》の冒頭を作る。眼病が悪化してほとんど見えなくなり……」（374）とあり、劇中に、“I am Mother Clara of the Poor Sisters at Saint Damian’s.”（195）、“(Confidentially) Maybe I’m a little bit blind, but . . . I *hear so well*. I *hear so much better*.”（198, ellipsis and italics by Wilder）と出てくることから、「太陽の歌」（*Cantico delle creature*）において太陽・月と星・風・水・火・大地・肉体の死を「兄弟姉妹」として神を賛美した、フランシスコ会の創設者である「アッシジの聖フランシスコ」のことである。

この一幕劇において最も重要な点は、フランシスコ神父が「聖人」であることである。ワイルダーの劇で「聖人」に関して述べられている場面といえば、『わが町』の第三幕である。エミリーは、生者たちが現実の時間の中で生の素晴らしさを認識できずに過ごしていることに耐えられず、すぐに死者の世界に戻る決意をする。その際にエミリーは「舞台監督」に向かって、現実の時間の中で現実の時間を越えたもの、すなわち、永遠なるものを認識できた人は今までにいるのか、“Do any human beings ever realize life while they live it — every, every minute?”（100）と尋ねるわけであるが、その問いに対する、“No. [Pause.] The saints and poets, maybe — they do some.”（100）という「舞台監督」の返答の中に、「詩人」とともに示されるのが「聖人」なのである。つまり、「聖人」とは、「われわれの悲劇とは、生あるこのときの瞬間瞬間を無駄に過ごしていて、生というものを認識できないことだ」という人間の悲劇を理解する体験を、エミリーのように死者となつてからするのではなく、生きながらにしてする存在なのである。生者であるときに永遠なるものを見てしまった『わが町』のサイモン・スティムソンが耐えきれずに自殺をしてしまったほど、生者の世界で生者に囲まれながら生の素晴らしさを認識して生きていくことはつらく苦しいことなのである。したがって、われわれ観客は、ワイルダーの劇で「聖人」や「詩人」が登場してくれば、彼らを単なる登場人物としてではなく、邪悪なるものと善なるもの、言い換えると、「時計の時間に付随するもの」と「永遠なるもの」の両方を感じ取りながら生きている存在として強く意識しなければならないのである。

そして、フランシスコ神父は、初期的一幕劇集『池を波立たせた天使』に収載されている「ブラザー・ファイア」（“Brother Fire”）でフランシスコ修道士（Brother Francis）としてすでに登場している。この一幕劇では、フランシスコ修道士は、ある母娘の家を修行の帰りに訪れた際に、火は邪悪なものだと母から教えられている娘に対して、火は邪悪なものではないことを示そうとする。彼は、“Why, what would cook your broth, what would keep you warm? And when you return from the mountain-tops, what else shines out from all the friendly windows of the world?”（45）と、火の善なる部分

を娘に述べるのであるが、さらに、自らが炎に包まれることで火が邪悪なだけのものではないことを理解させようとする。ワイルダーは、自ら炎に包まれるフランシスコ修道士を描くことで、「聖人」として生きるということは、ありとあらゆるすべてのものを受け入れ、そして、生の素晴らしさ・火の素晴らしさを認識できていない人間からすると滑稽に思える行動を時には取りながら生きていかなければならないことを提示している。

そして、「アッシジの人」には「人間の七つの大罪」の中の「食欲」(Lust)がサブタイトルとして付いているが、ワイルダーは日誌の中でこの一幕劇について、“As I groped in the extremely difficult problem of ‘exemplifying’ *Luxuria* [lust], there came back to my mind that notion I had long had of doing a St. Francis before the conversion: that saints are monsters of nature that have hesitated, been good and evil at their extremes.” (Gallup 271) と書いている。劇中では、サン・ダミアノの修道女たちがフランシスコ神父と食事をとりたいと待っている。しかし、貧困と結婚した彼は、“(He turns to Clara and adds with eager face) Let us go to the church now and fall on our knees. Let us ask forgiveness.” (200), “(Rising, stuttering with eagerness.) Sister C-C-Clara, let us go into the chapel and thank God.” (200) というように、食べたいという「食欲」はもうすでもっておらず、ただ神に祈りたいのである。この場面は、ユーモラスな雰囲気を作り出すが、そのいっぽうで、食事を取ることでさえ「ためらう」、「極端」な態度の彼は、生の素晴らしさを認識できていない人間からすると滑稽な「怪物」にみえる。そして、最後には、自分が「食欲」に支配されていたときの恋人であり、今は狂人となってしまっているモナ(Mona)を家へ送り届けるために修道院から去ってしまい、修道女たちは彼と食事をするのができなくなってしまう。ワイルダーは、この一幕劇でも、このように「食欲」の正反対にいるフランシスコ神父を描くことで、「聖人」として生きるということは、生の素晴らしさを認識できていない人間からすると滑稽にみえる行動を時には取りながら生きていかなければならないということを示そうとしている。

しかしながら、「アッシジの人」は、“Someone from Assisi, . . . left its first audience in a muddle over its actual purpose, since the action seemed far too ethereal to correspond to popular images of lust.” (Goldstein 153) という批評にみられるように、上で考察した、『『聖人』として生きるということはどういうことなのか』というテーマと「人間の七つの大罪」の中の「食欲」との結びつきを、具体性をもって観客に示すことができているとは言い難い。そして、ワイルダーが、この一幕劇において、この結びつきを具体的に提示する新しい手法を生み出すことができなかつたことこそが、“It is to be

hoped that Wilder will find it as easy to dismiss *Someone from Assisi* as did his audience. A dull, unmoving piece, on nearly every line it slips into the precious, poetic diction of the three-minute plays of Wilder's youth." (Goldstein 153), "The confusion in intent is further heightened by a return to some very self-conscious prose — an understandable reflex: when writers are not clear about what they are trying to do, they tend to inflate their style." (Kuner 189) という意見に代表されるように、この一幕劇が、台詞が文語調で作品全体も理解しづらい一幕劇集『池を波立たせた天使』の作品群に戻ってしまっているという批評を受けることになっているといえるのである。

5. 結びにかえて

ワイルダーは、1962年1月11日に開演された「ブリーカー・ストリートのための劇」のおよそふた月前に受けた新聞のインタビューにおいて、"We are told that at the first performance of Euripides' 'Medea,' strong men fainted and several children were prematurely born. . . . The theatre can still do this. It can be restored to its commanding position as a critic of society and as a factor by which a nation recognizes its mission and its greatness." (Gelb 74), そして、"Plays of all great ages were performed on a stage with a minimum of scenery and with the public on three sides. We have to kick the proscenium down. This method of staging will renew the theatre in our time and will play a part in America's readiness in increasing crisis. The box set, the curtain, the practical door and the window were all mistakes of the nineteenth century, carried on by us in the twentieth." (Gelb 74) と語っている。さらに、開演数日前の別のインタビューにおいても、"I knew that the dwindling [of the American theatre] was somehow related to the box set, the enclosed room, . . . In all the healthiest ages of the theatre there had been the least picture, and the audience was seated on at least three sides. When I wrote *Our Town* I got rid of the picture, but I began to realize the stage should be sparer yet, clean as a hound's tooth." (Morgenstern 90) と同じ内容のことを述べている。

このように、ワイルダーが2つのサイクル劇で目指したことは、演劇がかつてもっていたその力を取り戻すことであった。彼はすでに、『わが町』で幕もなく、舞台装置もない裸舞台を作ることで、さらに、『危機一髪』では、劇中で舞台装置をどんどん解体してい

くことで、プロセニウム・アーチを壊し、額縁舞台 (box set) を壊してきたわけであるが、演劇が昔の力を取り戻すためにはさらなる舞台の解放の必要性を感じたのである。そして、そのような考えの彼がたどり着いたのが円形劇場だったのである。

この3つの一幕劇でも明らかであったように、ソーントン・ワイルダーは同じ主題をくり返し提示してきた作家である。しかし、彼が芸術家として大いに優れている点は、それらの主題をそれぞれの作品において常に異なる表現形式で提示してきたことにある。戯曲だけの例を挙げても、せりふや物語の反復、パントマイムの多用、舞台装置のない裸舞台、「舞台監督」の起用、劇場の時空間の多層化など、過去の作品とは常に異なる、しかも、斬新なスタイルで作品を発表してきた。

このことを考えると、「アッシジの人」や、1957年9月にベルリン・フェスティバルにおいて英語版で上演された「バーニス」(“Bernice”)と「5時25分発列車の重大事故」(“The Wreck on the Five-Twenty-Five”)がワイルダーの生前に刊行されることは決してなかったこと、さらには、これらの劇を含む2種類のサイクル劇「人間の七つの世代」と「人間の七つの大罪」が結局のところ未完に終わったことは、新しい表現形式を提示することに芸術家としてこだわってきたワイルダー自身が、これらの作品においてそれを提示できていないことをはっきりと認識していたということが推察できるのである。

以上考察してきたように、円形劇場で劇を上演することによって演劇がかつてもっていたその力を取り戻そうとするワイルダーの試みそのものは、間違ったものでは決してなかった。しかし、1930年代から40年代にかけての一幕劇「トレントンとカムデンへの楽しい旅路」、「特急寝台列車ハイアワサ号」、「長いクリスマス・ディナー」(“The Long Christmas Dinner”)や多幕劇『わが町』、『危機一髪』といった戯曲がもち合わせていた、彼の試みを見事に表現して観客の心をつかむだけの力が、残念なことであるが、1960年代に入って彼が生み出す戯曲からは失われていたのである。そして、「ブリーカー・ストリートのための劇」以降、ワイルダーの生前にサイクル劇の新作が発表されることはついになかったのである。

参 考 文 献

- [1] Bryer, Jackson R., ed. *Conversations with Thornton Wilder*. Jackson: UP of Mississippi, 1992.
- [2] Castronovo, David. *Thornton Wilder*. New York: Ungar, 1986.
- [3] Gallup, Donald., ed. *The Journals of Thornton Wilder, 1939-1961*. New Haven:

Yale UP, 1985.

- [4] Gallup, Donald, and A. Tappan Wilder, eds. *The Collected Short Plays of Thornton Wilder*. Vol. 1. New York: Theatre Communications Group, 1997.
- [5] Gelb, Arthur. "Thornton Wilder, 63, Sums Up Life and Art in New Play Cycle." *New York Times*, 6 November, 1961, pp. 1, 74.
- [6] Goldstein, Malcolm. *The Art of Thornton Wilder*. Lincoln: U of Nebraska P, 1965.
- [7] Kuner, M. C. *Thornton Wilder: The Bright and the Dark*. New York: Thomas Y. Crowell, 1972.
- [8] Lifton, Paul. *Vast Encyclopedia: The Theatre of Thornton Wilder*. Westport, Conn.: Greenwood, 1995.
- [9] Morgenstern, Joseph. "The Demons Sit on His Shoulder." Bryer 89-91.
- [10] Wilder, Thornton. *The Angel That Troubled the Waters and Other Plays*. New York: Coward-McCann, 1928.
- [11] —. "Childhood." Gallup and Wilder 250-269.
- [12] —. "Infancy." Gallup and Wilder 233-249.
- [13] —. "Preface." *Three Plays: Our Town, The Skin of Our Teeth, The Matchmaker*. vii-xiv.
- [14] —. "Someone from Assisi" Gallup and Wilder 193-209.
- [15] —. "The Happy Journey to Trenton and Camden." Gallup and Wilder 84-102.
- [16] —. *The Skin of Our Teeth. Three Plays*. 105-250.
- [17] —. *Three Plays: Our Town, The Skin of Our Teeth, The Matchmaker*. New York: Harper & Row, 1957.
- [18] —. ヨルゲンセン, J. J. 『アシジの聖フランシスコ』永野藤夫訳. 東京: 平凡社, 1997.