

ソーントン・ワイルダーの「酔っ払った運命の三女神」 — サイクル劇「人間の七つの大罪」にも収載された理由を探る

井上 治

抄録

本論では、ソーントン・ワイルダーが作家としての後期に構想した、一幕劇によるサイクル劇「人間の七つの大罪」に収められている「酔っ払った運命の三女神」について、その演劇的手法の特徴、これまでの研究者による批評の流れ、作者がサイクル劇を円形劇場で上演する意図を論考したのち、ワイルダーがこの一幕劇を多幕劇『アルケステイス』のサチュロス劇として創作しただけでなく、「人間の七つの大罪」にも収載した理由を考察する。そして、その理由は、この一幕劇はギリシア演劇の流れをくむ要素を多くもっているため、円形劇場でサイクル劇を上演することでの演劇の復興のまさに象徴的な作品となるとワイルダーが考えたからだと推察する。

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日付の日誌に、“On Monday, the 12th, I began the play of how Apollo deceived the Morai for the life of Admetus [*The Drunken Sisters*].” (Gallup, ed 258) と、本論で取り上げる「酔っ払った運命の三女神」 (“*The Drunken Sisters*”) を書き始めた日付を記している。ワイルダーは、同じ日付の日誌を、“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, ed 257, ellipsis by Wilder) と書き始めて、「酔っ払った運命の三女神」以外にも多くの一幕劇のタイトルと内容を記しているが、その中から「酔っ払った運命の三女神」を含む3本が、彼がその5年後の1961年11月に新聞のインタビューで公表した、それぞれが7本的一幕劇で構成される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*) を上演するというプロジェクトの「人間の七つの大罪」を構成する作品となったのである (Gelb 1)。

このサイクル劇は、そのインタビュー記事で、“what is expected to be his artistic summing up” (Gelb 1) と、さらには、“‘After I complete these plays,’ Mr. Wilder said

recently, I'm retiring from life.'” (Gelb 74) と書かれているように、ワイルダーの作家としての集大成となるはずであったが、彼の生前には「人間の七つの世代」から2作品と「人間の七つの大罪」から4作品が上演されただけで、このプロジェクトは完結しないままに終わった。その後、彼の生誕100年にあたる1997年に、『ソーントン・ワイルダー—幕劇集 第一集』(*The Collected Short Plays of Thornton Wilder Volume I*) が出版され、「人間の七つの世代」については4作品が、「人間の七つの大罪」については7作品すべての英語版がそろった。しかし、それまでは、「人間の七つの大罪」で上演された4作品の中では、1957年11月に『アトランティック・マンスリー』(*Atlantic Monthly*) に掲載された「酔っ払った運命の三女神」だけが、ワイルダーの生前に英語版で読むことができた。というも、上演された他の3作品については、「バーニス」(“Bernice”)はドイツ語版がドイツの雑誌に掲載されただけで、「5時25分発列車の重大事故」(“The Wreck on the Five-Twenty-Five”)はドイツ語版さえ出版されず、さらに、「アッシジの人」(“Someone from Assisi”)に関しては、円形劇場で上演するアマチュアのグループのみにタイプ打ちのスク립トが出版社より配付されただけであったからだ (Gallup 111-12)。

このように、「酔っ払った運命の三女神」が他の3作品とは違う状況にあったのは、この作品がサイクル劇の他の作品とは成立過程が異なっていたことが大きな理由であろう。それは、この論文の最初に引用した日誌の中で、ワイルダーが続けて、“How long I have aspired to write one of the lost plays of antiquity or to furnish . . . a satyr-play to a real or assumed trilogy. *The Drunken Sisters* is the fancied play to terminate a trilogy based on the *Alkestis* (which was itself, however, a satyr-play).” (Gallup, ed 258) と書いているように、この一幕劇は、エウリピデス (Euripides) の悲劇『アルケステイス』(*Alkestis*) をワイルダーが翻案した多幕劇『アルケステイス』(*The Alcestiad*) のサチュロス劇 (ギリシア演劇において、もともとは同一作者の3編の悲劇のあとに上演された、卑猥な台詞としぐさで観客を笑わせる劇) として書き始められたということである。そして、「バーニス」と「5時25分発列車の重大事故」は同時に上演され、「アッシジの人」はもうひとつのサイクル劇「人間の七つの世代」の「幼年時代」(“Infancy”) と「子供時代」(“Childhood”) とともに上演されたのに対して、「酔っ払った運命の三女神」は、サイクル劇の他の作品と組み合わせて上演されることはなく、ワイルダーの生前には彼の意図のとおり、『アルケステイス』のサチュロス劇としてのみ、(1957年から1961年にかけて、ドイツ・スイス・オーストリアでドイツ語版での上演のみではあったが) 上演された。以上のように、この作品はサイクル劇の中では色合いが異なる作品となっている点に注目しておく。

本論では、「酔っ払った運命の三女神」について、まず、その演劇的手法の特徴から、

続いて、これまでの研究者の批評から読み取ることができることを考察したのち、ワイルダーのサイクル劇におけるねらいを明らかにしながら、ワイルダーがこの作品を多幕劇『アルケステイス』のサチュロス劇として創作しただけでなく、サイクル劇「人間の七つの大罪」にも収載した理由を考察してみたい。

2. 「酔っ払った運命の三女神」の演劇的手法

「酔っ払った運命の三女神」は——太陽神アポロ（Apollo）は、自分が罰を受けて人間界で一年間暮らした際に世話を受けたテッサリア国（Thessaly）の王アドメトス（Admetus）が今宵息を引き取るということを、運命の三女神（The Three Fates）が話しているのを聞く。アポロは酒を飲ませて三女神を酔わせ、彼が出した謎かけに三女神が答えることができなかつたことと引き換えに王の命を救うのであるが、王の代わりに誰かが自らの意思で死ななければならないと三女神は言う。アポロは、王妃アルケステイス（Alcestis）が進んで身代わりになることに気付いて慌てるが、もう彼にはどうすることもできない——という話の筋である。

写実主義演劇のいわゆる「第四の壁」を壊すためにこの作品で用いられている演劇的手法のひとつ目は、「登場人物による観客への語りかけ」である。劇が始まってまもなく登場するアポロは、“APOLLO (*To the audience*): These are the great sisters — the Fates. Clotho weaves the threads of life; . . .” (Wilder 116) と、観客に語りかける。ここでは運命の三女神について解説をし、この少しあとにもう一度だけ、“Is there anyone here who does not know that old story — the reason why King Admetus and his queen Alcestis are dear to me?” (Wilder 117) という言葉で始めて、自分が王アドメトスの命を救うことになる経緯を観客に向かって解説をする。

観客への語りかけと聞いてすぐに思い浮かぶのが、ワイルダーの代表作である多幕劇『わが町』 (*Our Town*) の「舞台監督」 (*The Stage Manager*) であるが、ワイルダーがこの手法を初めて用いたのは、1928年に出版された、短い一幕劇を収めた彼の初の劇集『池を波立たせた天使』 (*The Angel That Troubled the Waters and Other Plays*) の中の「ケンタウロス」 (“Centaur”) においてであった。ここでは、劇作家イブセン (Ibsen) の劇の舞台に現れた詩人シェリー (Shelley) とヒルデ・ワンゲル (Hilda Wangel) が、この劇はシェリーの作品であることを、短い劇の中で観客に向かって何度も語りかける。その3年後の1931年には、一幕劇集『長いクリスマス・ディナー』 (*The Long Christmas Dinner and Other Plays in One Act*) 収載の「特急寝台列車ハイアワサ号」 (“Pullman Car Hiawatha”) において、『わが町』の「舞台監督」の前身となる「舞台監督」 (*The Stage Manager*) が、劇の設定を観客に解説し、劇の進行を執り行う。そして、その7年

後の1938年の『わが町』では、「舞台監督」は、劇のあらゆる解説をするナレーター役だけでなく、劇の開始に当たっての口上役、観客と会話をして舞台と客席をつなぐブリッジ役、作者ワイルダーの代弁者もこなすため、語りかける機会と量が格段に増える。さらに、1942年初演の多幕劇『危機一髪』(*The Skin of Our Teeth*)や1954年初演の多幕劇『結婚仲介人』(*The Matchmaker*)では、それぞれ複数の登場人物が「舞台監督」の役割を受け継いで観客に語りかける。

「酔っ払った運命の三女神」では、アポロはナレーターの役割を果たしているとともに、劇中の中心的な登場人物でもあるのだが、劇の序盤で王アドメトスの命を救う理由を解説したあとは、終幕まで一度も観客に語りかけることはない。いっぽう、『わが町』では、三幕すべてが「舞台監督」の語りで始まって終わる。これは、観客が登場人物に感情移入をして劇に入りこんでしまっても、「舞台監督」が登場するたびに意識は物語の外側に引き戻され、観客は舞台上のできごとを冷静に眺めることができるという効果をもたらしている。これに対して、この一幕劇は、『アルセステイス』のサチュロス劇として考えた場合には、オウエン・ブラディ(Owen E. Brady)が、“‘The Drunken Sisters’ begins in the gods’ timeless realm and creates a cyclical perception of human action by ending at the moment *The Alcestiad*, which the audience has just experienced, is about to begin.”(Brady 420)と指摘しているように、アルセステイスが王の身代わりになることを嘆くアポロの、“(With a loud cry) Alcestis! Alcestis!”(Wilder 124)という叫びで終わるエンディングが、多幕劇『アルセステイス』が再び始まるような効果、すなわち、観客の心の中で『アルセステイス』の物語を反すうさせる効果を生みだしている。確かに、アポロが物語の内側の人物として叫んで終わるほうが、物語の繰り返しの効果が生まれているといえるが、この作品を独立した一幕劇とみなした場合には、最後にアポロの語りがあるほうがおそらく効果的であろう。

「第四の壁」を壊すための演劇的手法のふたつ目は、「劇の時空間の移動の表現方法」である。具体的には、“(He starts the motions of running furiously while remaining in one place, . . .)”(Wilder 117)、“(He again starts the motions of running furiously while remaining in one place.)”(Wilder 117)とト書きにあるように、アポロがその場で駆ける動作をすることで時空間の移動を表現しようとするものである。

ワイルダーが舞台上で時空間の移動を表現した最初の方法は、彼の初の劇集『池を波立たせた天使』の中の「エジプトへの脱出」(“The Flight into Egypt”)で用いた「円形パノラマ」(cyclorama)であった。幼子キリストを抱いた聖母マリア(Our Lady)一行が、夜にパレスチナを出発して、明け方にエジプトに到着するという行程を、チグリス川、ピラミッド、ナイル川などが描かれている「円形パノラマ」を舞台後方で回転させて時空間

を早送りすることで、一行が舞台上を動き回ることもなく、三分間劇とよばれる短い劇の中で表現することに成功している。

続いて、一幕劇集『長いクリスマス・ディナー』収録の「トレントンとカムデンへの楽しき旅路」(“The Happy Journey to Trenton and Camden”)と「特急寝台列車ハイアワサ号」では、舞台装置のない裸舞台で劇を進行させるなかで、登場人物が場所について言及する台詞や「舞台監督」が時間と場所について言及するナレーションのみで時空間の移動を表現した。そして、「トレントンとカムデンへの楽しき旅路」では一家の車のニューアークからカムデンまでの数時間の時空間の移動を、「特急寝台列車ハイアワサ号」では列車のニューヨークからシカゴまでの数十時間の時空間の移動を、舞台上を動くことなくわずか数十分で表現することに成功した。さらに、「舞台監督」は同じ裸舞台の『わが町』では、自分のナレーションで時間を自由に早送りするだけでなく、巻き戻しもすることによって、舞台上に何年何月何日の何時何分と特定することができない時空間を作り上げた。このような時空間の劇においては、観客は登場人物の台詞に耳を澄ませ、あらゆるしぐさに注意を払い、想像力をはたらかせて劇を観ることになるわけであり、この積極的な舞台参加の姿勢が「第四の壁」を壊していくことになったのである。

このような時空間の移動表現に対して、この作品では、三女神が舞台上の同じ場所にずっといることもあり、アポロがその場で駆ける動作で時空間の移動を表現しようとしていることは観客にはわかりづらくなっており、残念ながら劇的效果はあまりあがっていないといえる。

最後の演劇的手法は、「パントマイムの使用」である。三女神の注意を引くために、“Don’t stop me now. I haven’t a moment to talk. I’m late already. Besides, my errand’s a terrible secret. I can’t say a word.” (Wilder 118) と、アポロが自分は秘密を抱えていることをわざと言うと、三女神は自分たちが紡ぐ運命の糸を投げ縄のように使ってアポロを捕まえる。“(*The threads in the laps of the Sisters are invisible to the audience.*)” (Wilder 118) とト書きにあるように、この糸は目に見えない設定になっているので、“(*Apollo makes the gesture of being caught.*)” (Wilder 118)、“(She [Atropos] makes the gesture of choking him.)” (Wilder 118) というように、アポロと三女神のあいだでの一連の動作はパントマイムで行われる。「人間の七つの大罪」の他の作品の中では、「セメント・ハンズ」(“Cement Hands”)において、「セメント・ハンズ」とよばれる人たちがポケットからなかなかお金を出さない様子を、ある登場人物がパントマイムで表現するが、これは何を表現しているのかを当てさせるジェスチャーゲームとしての動作であり、この項で取り上げる演劇的手法としてのパントマイムではない。

ワイルダーがこの手法を初めて用いたのは、一幕劇集『長いクリスマス・ディナー』収

載の「長いクリスマス・ディナー」(“The Long Christmas Dinner”)と「トレントンとカムデンへの楽しき旅路」においてである。「長いクリスマス・ディナー」では、登場人物は全員が想像上のナイフとフォークを用いて想像上の料理を食べ、ワインを飲む。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4脚の椅子で表現される車を運転する動作、その車のラジエーターに水を入れる動作、ホットドッグを食べる動作などがパントマイムで表現される。そして、『わが町』では、ギブズ夫人 (Mrs. Gibbs) とウェブ夫人 (Mrs. Webb) がそれぞれの家の食事を準備する様子が、牛乳配達人や新聞配達人がそれぞれの配達をする様子が、子供たちが教科書を抱えて通りを歩き、ドラッグストアでソーダを飲む様子などがパントマイムで表現される。パントマイムでの演技は、特定の人物による特定の時空間で行われる動作を示すとともに、さまざまな人間がさまざまな時間と場所で数限りなく繰り返し行ってきた動作の共通部分が示されることになる。すなわち、「儀式」化された動作が示される。したがって、この3作品のようにパントマイムが多用される劇では、劇全体に「儀式」化が起こる、すなわち、舞台上に「だれでも、いつでも、どこでもない」永遠の人物と永遠の時空間が生み出されるのである。

これに対して、この一幕劇では、パントマイムが用いられるのは、例示した部分だけなので、観客の想像力にはたらきかけ、観客を積極的に舞台に参加させるという効果は生まれるかもしれないが、上でみた2本的一幕劇と『わが町』におけるほどの効果は見込むことはできない。

以上のように、取り上げた3つの演劇的手法は、「酔っ払った運命の三女神」においては、それぞれが劇中の限られた箇所のみで使われているため、他のワイルダーの作品で発生しているほどの大きな演劇的效果は生まれていない。しかし、そのいっぽうで、「人間の七つの大罪」の他の6作品では、この項で取り上げたものを含めて写実主義演劇の「第四の壁」を壊す演劇的手法はまったく使われていない。すなわち、最初の項でみた上演形態の点だけでなく、演劇的手法の点においても、「酔っ払った運命の三女神」はサイクル劇の他の作品とは色合いが異なっていることに注目しておく。

3. 「酔っ払った運命の三女神」に対する批評からの考察

この作品は1957年11月発行の『アトランティック・マンスリー』に英語版が掲載されているので、研究者ならば入手して読むことは困難なことではなかったはずだが、1961年出版のレックス・バーバンク (Rex Burbank) の *Thornton Wilder* や1967年出版のドナルド・ヘイバーマン (Donald Haberman) の *The Plays of Thornton Wilder: A Critical Study* といった、ワイルダー研究の初期の中心的な批評書においては、まったく触れられていない。いっぽう、同じく初期の中心的な批評書である1965年出版のマルコム・ゴー

ルドスタイン (Malcolm Goldstein) の *The Art of Thornton Wilder* では、『アルケステイス』のサチュロス劇として触れられているが、ほとんどが話の筋の紹介であり、最後に、“In this sketch Wilder sustains the existentialist theme by asserting that free will has sway over ‘fate’ — that is, over what may seem to be an unalterable course of events.” (Goldstein 150) と、『アルケステイス』との関連から実存主義の影響がうかがえることが一文でまとめられているだけである。

また、近年では1996年出版の論文集 *Critical Essays on Thornton Wilder* において、マーティン・ブランク (Martin Blank) が、“Wilder expands on the theme of choice and free will . . . Although events seem unalterable, Wilder suggests that they are still determined by man.” (Blank 90) と、また、1995年出版の *Vast Encyclopedia: The Theatre of Thornton Wilder* でポール・リフトン (Paul Lifton) が、“In the *Alcesteiad* and *The Drunken Sisters*, of course, Wilder was consciously writing under the influence of existentialist thought, so the crucial role played by choice in both plays is no accident or mere indication of unconscious existentialist sympathies.” (Lifton 158) と述べているが、これらはいずれも『アルケステイス』との関連において実存主義の影響を短く述べているにすぎない。

『アルケステイス』から独立させて論じているものとしては、1996年の *Critical Essays on Thornton Wilder* において、デイビッド・カストロノボ (David Castronovo) が、“The Greek story is employed to show that the most solemn outcomes . . . are founded on the trickiness of the immortals. Rather than the use of Providence in *The Bridge of San Luis Rey*, we encounter the scheming of the postmodern era: the play is an exposé of how our world of trade-offs works.” (Castronovo 109) と述べて、ワイルダーの1927年出版の出世作である小説『サン・ルイス・レイ橋』で取り扱われたおごそかな神の摂理とは異なり、この作品では、ギリシア神話という古い枠組みを用いながら、神々のゲームに翻弄される人間の生命を現代の人間の状況になぞらえていることを指摘している。古い枠組みを用いながら新しい主題を提示しているという指摘は興味深いが、さらに掘り下げた論説が続くわけではなく、話の筋を紹介して簡単なコメントを付けているレベルから抜け出してはいない。

サイクル劇「人間の七つの大罪」では、「酔っ払った運命の三女神」と「アッシジの人」だけが時代設定が現代ではない。「アッシジの人」では、フランシスコ会の創設者「アッシジの聖フランシスコ」であるフランシスコ神父 (Father Francis) の取る極端で滑稽に見える行動の裏に隠れている、「現実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彼の「聖人」としての生き方を強く感じなければならぬ。

ところが、古い時代設定の作品でその主題が具体性をもって提示されていない場合には、「アッシジの人」についてのマルコム・ゴールドスタインの、“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) という指摘にみられるように、作品の枠組みの古さだけが目立ってしまい、作品全体に悪影響を及ぼしてしまうことになる。「アッシジの人」において、副題の「肉欲」(Lust) が作品にうまく反映されていないことから、作品の主題がわかりづらいものになっているのと同様に、「酔っ払った運命の三女神」においても、副題の「暴飲暴食」(Gluttony) が作品にうまく反映されているとは言い難く、多幕劇『アルケステイス』のサチュロス劇としては多幕劇の主題「神の御心と人間の自由意思」を補完するものとしてはたらいてはいるが、独立した劇としてはその主題がわかりづらいものになっている。

以上のように、「酔っ払った運命の三女神」は、『アルケステイス』との関連において簡単に触れられるだけで、独立した一幕劇としての観点からその主題や劇的手法が詳細に論じられてきてはいない。この一幕劇のこのような批評の受容状況は、多幕劇『アルケステイス』と切り離してこの作品をとらえた場合に、その副題が短い作品のなかにもうまく反映されているとは言い難く、観客にとってその主題がわかりづらくなること、そして、前項でみたように、演劇的手法が作品を通してひんぱんに用いられていないこと、さらには、過去のワイルダーの戯曲にはみられない斬新な演劇的手法も用いられていないことから当然の状況といえるであろう。

4. お わ り に

ワイルダーの生誕 100 年にあたる 1997 年に、「酔っ払った運命の三女神」を収載した『ソントン・ワイルダー—幕劇集 第一集』を、ワイルダーの甥であるタパン・ワイルダー(A. Tappan Wilder) とともに出版したドナルド・ガルプ (Donald Gallup) によると、ワイルダーは、1959 年の春までには「人間の七つの大罪」の 7 作品の順番とタイトルをしっかりと以下のように決めていた。

“SEVEN PLAYS IN ONE ACT FOR AN ARENA STAGE”:

“The Seven Deadly Sins”

The Drunken Sisters (Gluttony)

Bernice (Pride)

The Wreck on the Five-Twenty-Five (Sloth)

A Ringing of Doorbells (Envy)

In Shakespeare and the Bible (Wrath)

Someone from Assisi (Lust)

Cement Hands (Avarice) (Gallup 109)

このように、ワイルダーは、「酔っ払った運命の三女神」をサイクル劇の1番目に置いた。「人間の七つの大罪」の一般的な順序は、『カトリック教会のカテキズム』の中では、「高慢 [pride], 物欲 [avarice], ねたみ [envy], 憤怒 [wrath], 貪食 [gluttony], 色欲 [lust], 怠惰 [sloth]」(557)と記されており、また、多くの英語辞書では、「pride, covetousness [= avarice], lust, anger [= wrath], gluttony, envy, sloth」(ジーニアス英和辞典 504)となっている。このほかの順序のものも見受けられるが、「暴飲暴食」(gluttony)は1番目には来ていないので、ワイルダーは一般的な序列を考慮して並べたわけではないようである。また、書き始めた年月日がわかっている作品を日付の早い順に並べてみると、上の引用の3番目までの作品である「酔っ払った運命の三女神」、「バーニス」、「5時25分発列車の大事故」の日付は、それぞれ「1956年11月12日」、「1956年11月23日」、「1956年11月17日」なので、2番目と3番目の作品の順序が逆になってしまうことから、創作を開始した順番でもない。さらに、4番目の「ドアベルが鳴り響く」と5番目の「シェイクスピアと聖書」は未完の作品なので、完成した順番でももちろんない。以上のことを考えると、ワイルダーは、何か意図をもって、「酔っ払った運命の三女神」をサイクル劇のトップに据えたことがわかる。

それではなぜ、本論で考察してきたように、上演形態が他の6作品とは異なり、他の6作品では用いられていない演劇的手法を導入し、また、『アルケステイス』から離れた単独の劇としては詳細に論じられることが結果としてないこの作品を、ワイルダーは、『アルケステイス』のサチュロス劇として終わらせずに、独立した一幕劇としてサイクル劇のトップに据えたのであろうか。

最初の項で引用した、ワイルダーが一幕劇による2種類のサイクル劇を上演することを公表した1961年11月のインタビューは、「ブリーカー・ストリートのための劇」(Plays for Bleecker Street)という総合タイトルで、「人間の七つの大罪」から「アッシジの人」、「人間の七つの世代」から「幼年時代」と「子供時代」の3本の劇を上演することを受けて行われたものであった。「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、言い換えると、「円形劇場のための劇」という総合タイトルであり、ワイルダー自身がその総合タイトルを付けた (Gelb 74)。この事実は、ワイルダーが円形劇場で上演することに特別な意図をもっていたことを示している。その意図とは、そ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) と語っているように、演劇がかつてもっていた力を取り戻すことであった。さらに、開演数日前の別のインタビューにおいて、“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) と述べている。ワイルダーはすでに、『わが町』において幕もなく、舞台装置もない裸舞台を作ることで、さらに、『危機一髪』において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舞台のさらなる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での上演だったのである。

ワイルダーは、1957年に出版された『劇三篇』 (*Three Plays: Our Town, The Skin of Our Teeth, The Matchmaker*) の序文で、“I am not one of the new dramatists we are looking for. I wish I were. . . . I am not an innovator but a rediscoverer of forgotten goods and I hope a remover of obtrusive bric-a-brac.” (Preface xiv) と述べているように、古い時代のものというだけで忘れられてしまっている良い作品や良い演劇的手法を伝え直したいと考えており、さらに、“I should be very happy if, in the future, some author should feel similarly indebted to any work of mine. Literature has always more resembled a torch race than a furious dispute among heirs.” (Preface xiv) と述べて、「良い文学作品は時代を超えて受け継がれていくものだ」という考えをもっている。そして、実際に、ワイルダーは「過去の時代の作品を翻案した過去の時代の作品の翻案」を創作に多く取り入れている。まず、初期の中編小説『アンドロスの女』 (*The Woman of Andros*) の前半部分は、ギリシアの喜劇作家メナンドロス (Menander) の2つの劇をベースにした、ローマの喜劇作家テレンティウス (Terence) の『アンドリア』 (*Andria*) がベースになっている。また、多幕劇『結婚仲介人』は、イギリスのジョン・オクスンフォード (John Oxenford) の1835年初演の『素晴らしい一日』 (*A Day Well Spent*) という劇をもとにした、オーストリアのヨハン・ネストロイ (Johann Nestroy) の1842年初演の喜劇『楽しきかな憂さ晴らし』 (*Einen Jux will er sich machen*) がもとになっている。そして、最初の項で述べたように、多幕劇『アルケステイス』は、ギリシア神話をもとにしたエウリピデスの『アルケステイス』がもとになっている。このような「古い時代の良いものを

再発見する」という考えをもつワイルダーが、円形劇場で上演することを通して演劇がかつてもっていた力を取り戻すというサイクル劇のプロジェクトにたどりついたことは、自然な流れだったわけである。

そして、ワイルダーが「酔っ払った運命の三女神」を独立した一幕劇としてサイクル劇のトップに置いた理由は、ワイルダーが、かつて演劇がもっていた力を取り戻すために、古代ギリシア時代に演劇が上演されていた、三方を観客に囲まれている円形劇場（arena theatre）で上演することにこだわったことと関係している。すなわち、ギリシア神話を題材にしている点と、もともとはサチュロス劇として創作されている点で、「人間の七つの大罪」の中ではこの作品のみが、ギリシア演劇の流れをくむものになっているということである。

さらに、ここで取り上げるために、『酔っ払った運命の三女神』の演劇的手法」の項では触れなかったが、ワイルダーの「ギリシア演劇の流れをくむもの」へのこだわりは、“They wear the masks of old women, touched by the grotesque but with vestiges of nobility.”(115) とト書きにあるように、ギリシア演劇で多く用いられた「仮面」を導入している点でも表わされている。さらに、劇中での「仮面」の使用について、『ソートン・ワイルダー—一幕劇集 第二集』(*The Collected Short Plays of Thornton Wilder Volume II*)において、ワイルダーが、“[A] mask should not be too ugly, not too grotesque, for then it distracts and alienates the viewer.”(A. Tappan Wilder 247) ということを経験から学んでいたことが、長年兄のマネジャーの役割を務めていたワイルダーの妹イザベル・ワイルダー (Isabel Wilder) の話として述べられている。

このワイルダーの経験が、ト書きに“with vestiges of nobility”という部分を付け加えさせているといえるわけであるが、異化効果が強すぎて観客の注意をそらせてしまうかもしれないがそれでも仮面を作品に導入したこと、さらに、ワイルダーの戯曲で仮面を用いているものは後にも先にもこの作品しかないことは、ワイルダーがこの作品における仮面の使用に強くこだわっていることをはっきりと示している。このように、ワイルダーは、この作品にギリシア演劇の流れをくむものをできるだけ取り入れようとしたのである。

以上、考察してきたように、ワイルダーが、「酔っ払った運命の三女神」を『アルケステイス』のサチュロス劇として終わらせずに、サイクル劇にも取り入れ、さらに、7作品の筆頭に置いた理由は、この作品はギリシア演劇の流れをくむ要素を多くもっているの、円形劇場でサイクル劇を上演することでの演劇の復興のまさに象徴となる、とワイルダーが考えたからだと推察されるのである。

引証文献

- Blank, Martin. "The Alcestiad: The Play and Opera." Blank, 88-98.
---, ed. *Critical Essays on Thornton Wilder*. New York: G. K. Hall & Co, 1996.
- Blank, Martin, Dalma Hunyadi Brunauer, and David Garrett Izzo, eds. *Thornton Wilder: New Essays*. West Cornwall, CT: Locust Hill Press, 1999.
- Brady, Owen E. "The Alcestiad: Wilder's Herculean Labor to Solve the Riddle of Identity." Blank, Dalma, and David 417-42.
- Bryer, Jackson R., ed. *Conversations with Thornton Wilder*. Jackson: UP of Mississippi, 1992.
- Burbank, Rex. *Thornton Wilder*. New York: Twayne, 1961.
- Castronovo, David. "Strange Discipline: Wilder's One-Act Experiments." Blank, 99-115.
- Gallup, Donald. Introductory Note. Gallup and Wilder 105-12.
---, ed. *The Journals of Thornton Wilder, 1939-1961*. New Haven: Yale UP, 1985.
- Gallup, Donald, and A. Tappan Wilder, eds. *The Collected Short Plays of Thornton Wilder*. Volume I. New York: Theatre Communications Group, 1997.
- Gelb, Arthur. "Thornton Wilder, 63, Sums Up Life and Art in New Play Cycle." *New York Times*, 6 November, 1961, pp. 1, 74.
- Goldstein, Malcolm. *The Art of Thornton Wilder*. Lincoln: U of Nebraska P, 1965.
- Haberman, Donald. *The Plays of Thornton Wilder: A Critical Study*. Middletown, Connecticut: Wesleyan UP, 1967.
- Lifton, Paul. *Vast Encyclopedia: The Theatre of Thornton Wilder*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1995.
- Morgenstern, Joseph. "The Demons Sit on His Shoulder." Bryer 89-91.
- Wilder, A. Tappan, ed. *The Collected Short Plays of Thornton Wilder*. Volume II. New York: Theatre Communications Group, 1998.
- Wilder, Thornton. *The Angel That Troubled the Waters and Other Plays*. New York: Coward-McCann, 1928.
- . "Cement Hands." Gallup and Wilder 210-30.
- . "Centaurus." *The Angel That Troubled the Waters and Other Plays*. 83-87.
- . "The Drunken Sisters." Gallup and Wilder 115-24.
- . "The Flight into Egypt." *The Angel That Troubled the Waters and Other Plays*. 137-41.

- . “The Happy Journey to Trenton and Camden.” 1931. Gallup and Wilder 84-102.
 - . “The Long Christmas Dinner.” 1931. Gallup and Wilder 3-25.
 - . *The Matchmaker. Three Plays.* 251-401.
 - . *Our Town. Three Plays.* 1-103.
 - . Preface. *Three Plays.* vii-xiv.
 - . “Pullman Car Hiawatha.” 1931. Gallup and Wilder 41-59.
 - . *The Skin of Our Teeth. Three Plays.* 105-250.
 - . “Someone from Assisi.” Gallup and Wilder 193-209.
 - . *Three Plays: Our Town, The Skin of Our Teeth, The Matchmaker.* New York: Harper & Row, 1957.
- 小西友七, 南出康世 (編集) 『ジーニアス英和辞典』第4版 東京:大修館書店, 2006.
- 日本カトリック司教協議会教理委員会 (訳・監修) 『カトリック教会のカテキズム』東京:カトリック中央協議会, 2002.