

# Who's Afraid of Virginia Woolf?

## と「架空の息子」の役割

(The Imaginary Son in *Who's Afraid of Virginia Woolf?*)

小林 俊 哉

Toshiya Kobayashi

立ての構成などとの関連において探ってみる。

### 序

1

エドワード・オールビー (Edward Albee) の初の三幕劇 *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1962年初演) (以下 *Virginia Woolf?* と略称) においてはマーサ (Martha) とジョージ (George), ハネー (Honey) とニック (Nick) という二組の夫婦の間の “war between sexes”<sup>1</sup> がオールビー独特の技法で描かれている。この “war” という “exorcism” (悪魔払い) を通して、マーサとジョージ、ハネーとニックには新たな生の可能性が与えられる。<sup>2</sup> 本稿ではこの二組の中で主役をなすマーサとジョージに焦点をあてて論を進めるが、この結婚23年目の夫婦には子供がいないのである。この子供のないという事実はそのみで二人の関係の精神的肉体的不毛さ、そして空虚さを端的に象徴していると思われるが、二人が「架空の息子」をつくり上げている事が一層彼らを取り巻く状況を複雑にしている。この作品がその根本的なモチーフに「悪魔払い」を持つという大状況のもとで、この「架空の息子」の存在はどのような意味を持つのであろうか。

「架空」ではない「本物」の子供がいるからといって必ずしもそれが完璧な夫婦関係を保証しはしない。現実の子供の存在が、夫婦間の様々な「幻想」を増幅するのみという状況も充分考えられる。しかし *Virginia Woolf?* においては、実際の子供が存在していないという事実は明らかに否定的に捉えられている。しかし後に概観するように、この作品の「悪魔払い」の対象が truth (真実) と illusion (幻想) との対立における「幻想」だとすると、「架空の息子」の創造は「幻想」を(それもマーサとジョージの間では最大級の) また増し加えるという危険にもつながりかねない。が、この作品の本質は、まさにマーサとジョージの「息子」が架空の存在であるという点にある。この「架空の息子」の存在の意味を、「真実」と「幻想」の対立、そして作品のゲーム仕

「架空の息子」について論を進めるため、すでに述べたように、*Virginia Woolf?* は「悪魔払い」の過程がその作劇の根本になっているという事実を前提とする。また「紀要」21号で詳述したように、この「悪魔払い」と同時にヘイマンの指摘する “Basically.... it [*Virginia Woolf?*] is a play about making contact”<sup>3</sup> も重要な作品構成の要素になっていて、「悪魔払い」のプロセスは “making contact” のそれであるわけである。そして真の “contact” へ向けて「悪魔払い」されるべきものが、「幻想」なのである。言うまでもなく、マーサとジョージが作り上げた最も大規模な「幻想」が「息子」である。

そもそも根本的に「幻想」に対しては、二つの立場をとり得るであろう。一つの考え方として、「ある程度の幻想というものは人生を生きていく上で、言わば必要悪といった意味でも必要なものである」という立場があり得る。これは、積極的、消極的をも含めた幻想必要論である。これに対し「幻想というものはやはり幻想にすぎずうち破られるべきもので、幻想を克服しつつ真実に近づかねばならぬ」という立場もあり得る。「幻想」は不要であるという以上に、それは有害であるという考え方である。ビグズビーは、オニールは前者の考え方をとったのに対し、オールビーは徹底的に後者をとるのだと主張する、

To Albee, therefore, to retreat from reality, whether into delusion or comedy, is to retreat also from one's humanity. While Eugene O'Neill, like Ibsen before him, had insisted that to deprive man of his illusions was ultimately to undermine his sanity, and even to destroy his life, Albee rejects this mes-

sage and continues to insist that “in the long run” it is “best for people to try to live with the truth”.<sup>4</sup>

*Virginia Woolf?* の中でこのオールビーの哲学は充分に生かされ、「息子」という途方もない「幻想」に逃げ込むマーサとジョージも、作品の終りでその「幻想」を完全に破られるのである。ビグズビーが

*Who's Afraid of Virginia Woolf?* is in fact centrally concerned with the need to abandon fantasy in order to return to a real relationship with one's fellow man.<sup>5</sup>

と論ずるように、マーサとジョージの真の意味における関係の成就には、「幻想」は障害物でしかあり得ない。この意味においても、オールビー自身、*Who's Afraid of Virginia Woolf?* という題名の持つ意味を “Who's afraid of life without false illusions?”<sup>6</sup> だと解説しているという事実はまことに興味深い。しかし、いかなる場合でも「幻想」を振り捨て「真実」に直面するという行為が容易なものでない事は明らかである。オールビーもこの困難さは認めており、あるインタビューで次のように述べている。

Well, I suspect that a cheerful exorcism, or an exorcism without any discomfort, is probably not a particularly profound exorcism.<sup>7</sup>

オールビーは、「悪魔払い」が困難であるが故にそれが実行不可能であるとはせず、困難であり痛みが伴う故にそれを取り除くことが真の「悪魔払い」たり得るとするわけである。結婚以来23年間「幻想」に囲まれ、またそれを積極的に作り出してきたマーサとジョージにとって「悪魔払い」は当然かなりの苦痛を予期しなくてはなるまい。そして彼らの「架空の息子」はこのようなコンテキストの中で使われているのである。

II

*Virginia Woolf?* の場面設定は作品の冒頭から終りまで “*The living room of a house on the campus of a small New England college.*”<sup>8</sup> であり終始それは変わることはない。すべて観客／読者の目にふれる劇のアクションはこの居間の中で起り、また居間の外では中の

出来事に関連した動きがある。しかし、この居間の外でのアクションを観客／読者は直接目には見ることができない。このように、ある程度の居ごちの良い部屋の存在と、われわれの直接見ることのできない外界との対比はこの作品の雰囲気づくりをする上で非常に重要な役割を演じている。作品の進行の中でたびたび気分が悪くなるハネーは何回かこの居間を去り、洗面所で休むのであるが、第二幕で彼女はそれを思い出し

And it was so... cold. The wind was... the wind was so cold! And I was lying. (p. 175)

と述べるが、居間を一步出るとそこは寒風吹きすさぶ荒野なのである。この居間と外界との対立という舞台構成はハロルド・ピンター (Harold Pinter) の *Room Plays*<sup>9</sup> の世界に類似している。

ところで *Virginia Woolf?* には冒頭から子供のイメージが非常に多い。マーサとジョージの「架空の息子」はその最たるものであるが、この例は他にも数多く見うけられる。前述のこの作品の舞台設定について、シュナイダーはオールビーが “image of a womb or a cave, some confinement”<sup>9</sup> を望んでいたと述べているが、この “womb” のイメージというのは先にあげたハネーの場面との関連で興味深い。外が暗く、居間の中が暖かいというのは正しく “womb” のイメージである。ハネーの悲劇はこの部屋からたびたび出てゆかねばならぬということである。その悲劇に輪をかけるのが、洗面所のタイルの上で寝て休む彼女の姿である。ジョージは彼女に

You going to throw up again? You going to lie down on the cold tiles, your knees pulled up under your chin, your thumb stuck in your mouth?... (p. 177)

と言葉を投げつけるが、このハネーの姿は母の胎内にいるべき胎児の姿である。母の “womb” に戻れずにいる彼女の姿は、彼女の「悪魔払い」の未完をもしめしている。

更に、ビグズビーはこの劇の舞台となる町の名 *New Carthage* と古代フェニキア人の都市国家カルタゴ (*Carthage*) との関連を指摘している。<sup>10</sup> ジョージは第二幕で

And the west, encumbered by crippling alliances, and burdened with a morality too rigid to accom-

\*本論での作品の引用はすべて Albee, Edward. *Who's Afraid of Virginia Woolf?* New York: Atheneum, 1981. による

moderate itself to the swing of events, must... eventually... fall. (p. 174)

とある本を音読するのであるが、ビグスビーはこの一節をシュベングラの *The Decline of the West* を想起させるものだとする

As Nick and Martha attempt to commit adultery in the kitchen, George reads from a book the Spenglerian prophecy that “the west must... eventually fall”, while he himself likens the significantly named New Carthage to those other devastated cities, Gomorrah and Penguin Island (Anatole France’s mythic island destroyed by its own inhuman capitalism). Indeed it is interesting to note that Spengler himself drew a parallel between Carthage and modern America, while indicting both the commercialism and the sterility of modern man, even going so far as to suggest that in this climate of sterile intellectualism “Children do not happen... because intelligence at the peak of intensity can no longer find any reason for their existence”.<sup>11</sup>

特に *The Decline of the West* の中の一節, “Children do not happen” とのくだりは、マーサとジョージの関係の不毛さを側面から補強しているものとも言えよう。ネガティブな意味においてはあるが、ここにも子供のイメージが読みとれる。

また第一幕の開始直後から、マーサとジョージの間には子供っぽい台詞が何回か交わされ、ここにおいても作品の雰囲気づくりが行なわれている。幕があくと同時に、マーサとジョージは彼の勤務先の大学の総長宅（この総長はマーサの父親でもある）での土曜日恒例のパーティーから夜遅く帰宅する。社交が不得手のジョージは疲労困憊の極に達している。そのジョージの承諾なしに、マーサはハネーとニックをこの夜自宅に招待したのである。それを告げられたジョージは, “I wish you’d tell me about something sometime...” (p. 11) と苦情を言うが、これに対するマーサの返答は子供に向っての母親のそれである,

Poor Georgie-Porgie, put-upon pie! (As he sulks)  
Awwwwww... what are you doing? (p. 12)

このあと二人は軽い言い争いをするのだが、マーサは再び子供に対するように、

Hello. C’m on over here and give your Mommy a big sloppy kiss. (p. 15)

とジョージにねだる。更に *Imitating a tiny child* (p. 16) という「子供」を指定するト書きが初めてあらわれ、マーサは “I’m firsty” (p. 16) と子供の口調を真似るのである。

以上の通り、「子供」のモチーフがこの作品を幾重にも包みこみ、作品の重要な基本的なトーンを作り出しているのである。このような背景の中で「架空の息子」が存在している。

ところで、このような設定のもとで「架空の息子」が用いられるわけであるが、どうしてこの作品の最大の「幻想」がこの「息子」の存在とされたのであろうか。それにはどのような必然性があるのであろうか。

まず、マーサとジョージが子供というものに対しどのような思いを持っているのかを見てみると、双方、子供に対してかなり肯定的な見解を持っていることが明らかになる。第三幕でマーサは「架空の息子」の誕生から幼少期そして青年期へと至る思い出を、ハネーとニックに感情をこめて話して聞かせるのであるが、マーサの “And I had wanted a child... oh, I had wanted a child.”

(p. 218) という台詞は何よりも雄弁に彼女の気持を物語っている。マーサも人並に子供を産み、母親になることを心から望んでいたのである。ジョージと激しく口論し、口汚くののしり合う現在の彼女の姿からは少し想像しがたいマーサの一面である。

これに対しジョージの場合、前出のマーサの台詞のような直接的な子供に対する彼自身の意見の披瀝こそないが、彼の意識を表わしていると思われる場面は存在する。ハネーとニックが第一幕開始後ジョージ宅に登場し、その直後マーサとジョージの激しい口論にうろたえるハネーは気分が悪くなりマーサに連れられ洗面所へ行くべく居間から退出する。居間に残るジョージとニックは二人きりで会話を始めるのであるが、ジョージは唐突に “You have any kids?” (p. 39) と切り出す。ニックは “...Not yet...” (p. 39) と答えるのであるが、逆にニックはマーサとジョージの子供の有無を問う。これに対し明確な解答を与えないジョージはロゴもりながらも “People do... uh... have kids. That’s what I mean about history.” (p. 40) と答える。ジョージは大学の歴史学の教授である。その彼の歴史学の基本認識として、「歴史」イコール「子供をつくる」という考えが根底にあるわけである。これは間接的にはあるが、ジョージの子供に対するかなり積極的な意識をあらわしているものとしてよかろう。

このように、マーサ、ジョージ共に子供を欲していたことは確実である。それにもかかわらず二人には子供がない。それが「架空の息子」をうみ出すことへつながるわけである。子供をもつことへの望みが果たされず、「架空の息子」という一大幻想という形ではあるが、この大なる夢が実現されているわけである。

また、マーサとジョージの個人的レベルでの子供の存在への欲求とは別に、この作品のもつ、構造的あるいは技術的要因からも「架空の息子」の存在への要請があるように思われる。

この劇が始まるのは日曜日の早朝午前2時頃であり、ハネーとニックがジョージ宅を退出し、マーサとジョージが二人きりになり幕がおろるのは午前7時頃である。作品はこの間約5時間という比較的短かい時間の流れの中でマーサとジョージ（そしてハネーとニック）の「悪魔払い」を完了させねばならないわけである。23年間という結婚生活を通して結局起こることのなかった「悪魔払い」がたまたまこの夜の、それも5時間というかなり制約された時間内で起こらねばならないという要求がある。このような客観状況の中で「悪魔払い」が充分起こり得るといふ必然性がなければならない。この点に関する限り、アマチャーによると“...the imaginary-son business is perhaps the most real thing in their entire marriage”<sup>12</sup>と規定されるこの「息子」であるならば、いやそれだからこそなお、その存在と、最後のその「死」は本物の子供の存在とその死の持つと同じほどのインパクトをもつものと思われる。ステンツは“the presence of [a child] would not have guaranteed them [Martha and George] a harmonious life together”<sup>13</sup>とまで断じているが、そのような二人であればなおのこと「架空の息子」の存在が本物の子供と同様の重さをもつはずであり、その子供の「存在」は「悪魔払い」を成就させるのに充分にパワフルであるといえる。

### III

前述の通り、第一幕の幕が上がると、マーサとジョージは土曜日のパーティーから帰ってきたところであるが、寝室に行こうとするジョージにマーサはまだこれから来客のあることを告げる。まったくジョージの知らぬ間になされたこの来客の約束に、彼は驚きを通り越しあきれはててしまう。あげくのはてに、ハネーとニックを招いたのは“...Daddy said we should be nice to them...” (p. 10) だからと言うマーサに、ジョージはわずかながら抵抗の姿勢をみせようとする。しかし興味深いことに、「なぜこんな時に来客なのか」と問い続け

る彼にマーサの“*Well, it's done.*” (p. 11) という宣言が下ると、ジョージは“*All right...*” (p. 11) といとも簡単にひきさがってしまうのである。さらにこのあと彼は“*Well... where are they? If we've got guests, where are they?*” (p. 11) と直ちにもう来客を受け入れるという前提をもって話を進める。この時点ではやジョージはマーサのペースに取りこまれているわけである。この、言わばジョージの「変わり身」の早さは一見不自然にも見えるが、この作品自体が一つの大きなゲームであるととらえると、この「変わり身」も、ゲームのルールの変更を意味するに過ぎない。ちなみに、第一幕のタイトルが“*Fun and Games*”であるという事実も、この点において意味深い。「ゲーム」はまず何よりも「楽しく」なければならぬ。「ゲーム」を「楽しく」するためにはルール変更も可能でなければならないという大前提がこの作品にはある。しかし、第一幕が始まってからしばらくは、ジョージ自身が“*All right, love... whatever love wants.*” (pp. 18-19) と二回繰り返すなど、ゲームの主導権は完全にマーサが握っている。

この文脈にあって重要なラインが、ジョージの“*Just don't start on the bit... Just don't start in on the bit about the kid, that's all.*” (p. 18) である。ここで初めてあらわれる“the kid”というのが、「架空の息子」なのであるが、この時点では勿論、観客／読者はこの子供が実は存在していない子供であるという事実は知らされてはいない。のちにこの子供が架空の存在であるということが明らかになるが、言葉をかえて言うならば、この子供はマーサとジョージの間の私的な「取り決め」によってのみ存在するのであり、これも彼らのゲームの一つなのである。前出のジョージの台詞“*Just don't start on the bit...*”というのは、その存在の秘密を第三者に漏らしてはならないというのも二人のゲームのルールの一つなのだということを意味し、ここではそのルールの再確認をジョージがマーサに促しているわけである。しかしこの約束の確認を求めるジョージに対し、マーサは協力的ではない、“*Well, I'll start in on the kid if I want to.*” (p. 18) しかし、ルールの細目での理解の様々な相違はあっても、これらの「ゲーム」の存在すら知らないハネーとニックの登場のあととは、「ゲーム」を演ずるマーサとジョージ、そしてそれについては何も知らないハネーとニックという二つのグループ分けがうまれる。ハネーとニックの登場直後、気分が悪くなるハネーをマーサが洗面所へ連れ出したあとと男性だけ二人きりになると子供の話へと話題が移り、子供の存在を尋ねるニックに、ジョージは“*(A kind of challenge) That's for me to know and you to find out.*” (p. 39) と答える。

アマチュアの “This line is one of the most important in the play because it prepares for the discussion of the imaginary child motif...”<sup>14</sup> という指摘を待つまでもなく、この台詞は極めて重要である。すなわち、ここでジョージはニックとハネーに対し、「ゲーム」へのほとんど強制的とも思える参加を促しているのである。つまり “find out” というのが、ハネーとニックの役割になるとジョージが宣言しているわけである。そして、この “find out” のプロセスがこの作品の筋の展開を進める原動力となる。また作品のこの時点において、この「子供」が架空の存在であるということを知らぬという点で、観客／読者はハネーとニックと同じ立場にある。ということは、観客／読者もハネーとニックと共にこの「ゲーム」に知らず知らずのうちに参加するのである。また観客／読者とハネー、ニックが同じ状況に置かれているということは、見方を変えたとハネーとニックがマーサとジョージの「演技」を観客として見ているという構図も成り立つ。このように観客の劇への参加という点で、オールビーは極めて巧妙な構成と手法を用いているといえるのである。そして言うまでもなく、ハネーとニックを含む「観客」の興味の中心となるのが、この「息子」の存在なのである。

#### IV

この「息子」の存在の秘密を明らかにしてはならぬという取り決めは、果たせるかな、ジョージの要請に非協力的だったマーサによっていとも簡単に破られてしまう。ハネーが気分が悪くなり洗面所で休んでいる時、マーサは彼女に息子の存在（この息子が架空の存在であるということではない）を話す。居間に戻ると、ハネーは開口一番、喜々として

I didn't know until just a minute ago that you had a son,... Twenty-one... twenty-one tomorrow... tomorrow's his birthday. (p. 44)

とジョージに向かって話しかける。これに対しジョージは “(More or less to himself) O. K., Martha... O. K.” (p. 45) と特に怒りを表わすことはせず、これもゲームのルールの一つの変更とわりきり、形勢をたて直そうとする。

ところで、この「息子」が明日21才の誕生日を迎えるという事実は重要な意味をもっている。ビッグズビーはこの点に関し

The occasion of the play is critical in terms of the myth which they have created, for the boy is on the verge of his twenty-first birthday. Thus, they are trapped by their own logic. If they sustain the myth they must let the boy go. At twenty-one his independence is an inevitable stage in his development, and a necessary concession to his supposed reality. Alternatively, if they refuse to allow him to reach his majority they will undermine a myth whose utility and whose conviction rests on the acceptance of a coincidence between real and fictional time.

と論じる。「息子」をこのような言わば袋小路のような設定のもとに置くことにより、何らかの解決が強制的に導き出されなければならないという状況が作り出されている。マーサとジョージは今までのように「幻想」に浸りきり、その中でどっちつかずの煮え切らない態度をとり続けることはもはや許されない。右か左か、白か黒か、明白な断固たる決断が二人に迫られているのである。「架空の息子」が21才になり、思春期を終えて大人の世界という人生の新しい段階に入ろうとしている今、マーサとジョージにも、彼らの新しい生への脱皮が求められているのである。

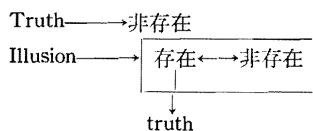
この「架空の息子」が真実と幻想との対立における幻想であることは繰り返し述べたが、そもそもこの作品において幻想とはどういうものなのだろうか。

幻想とは基本的にはある人物の意識の中の問題である。言うまでもなく *Virginia Woolf?* の場合、マーサとジョージは少なくともこの「息子」の存在に関して、彼が現実には存在していないということは百も承知している。彼らの精神が何らかの錯乱状態にあり、意識と無関係に幻想を作り出してしまっているというのではない。マーサとジョージの場合、「幻想」であるということを確認に意識しているということは、逆に言えば、何が「真実」であるかを知っているということである。彼らは、「息子」が現実の存在ではないということ把握しているのである。

彼らは「息子」に関して、何が「真実」で何が「幻想」であるかを認識しているばかりでなく、「幻想」を明確に認識しつつそれを積極的に利用しようとする。すなわち、「息子」の存在を「ゲーム」のルールに使うのである。すでに引用したジョージの台詞、“That's for me to know and you to find out” の前半分 “That's for me to know” は明らかにジョージが「事の真相」を意識していることをあらわしている。またそれを意識しているから

こそ、彼はニックにこの“find out”する「ゲーム」への参加を強要できるのである。

本作品の「架空の息子」に関して次のような図式化が可能であろう。



「息子」は物理的な意味では現実には存在していない。これは「息子」が作り事であるということで、大文字「T」で表わす Truth においては「子供」は存在しない。これに対しマーサとジョージの Illusion の世界もまた、Truth の世界とは別に蔽と存在する。その Illusion の世界は上の長方形でくくった部分である。そこに表わされている通り、この Illusion の世界では、この世界内における小文字の「t」で始まる truth は Illusion の創造者の意向次第でどうにも変わり得るのである。この作品の枠内では、マーサとジョージは二人の取り決めにもとづいて、任意にこの Illusion の世界の中での truth を「息子」が「存在している」ということにしているのである。これはあくまで、今この Illusion の世界の中でたまたま「息子」が「存在している」ということになっているだけのことに過ぎぬことを意味する。極言すれば、マーサとジョージの都合次第で、「息子」をたちまち「非存在」にしてしまうことも可能であるということを示している。今は、たまたま「息子」が「存在」している方が都合が良いということなのである。

しかし、この Illusion の中の truth, すなわち「架空の息子」の存在がいかに幻想であるとは言え、少なくともマーサにとっては希望の光であるということも事実である。

MARTHA: ... the one thing, the one *person* I have tried to protect, to raise above the mire of this vile, crushing marriage; the one light in all this hopeless... *darkness*... our SON. (p. 227)

これは言葉をかえるとデバチャーの指摘の通り、

... this "son" is... the offspring of her illusions.... He is only a myth, but this very myth gives her the strength, illusory but sufficient, to face her existence<sup>16</sup>

ということになる。が、いかにこれが事実だとしても、オールビーの「幻想はうちくだかれねばならない」という信念にもとづき、大いなる痛みを伴う「悪魔払い」が決行されねばならないのである。

また、この作品の設定から言うと、この Illusion の世界というのは、マーサとジョージのゲームの世界でもある。既述の、マーサとジョージが Illusion の世界の中で「息子」の「存在」と「非存在」を自由に選べるというのは、二人が「ゲーム」のルールを自由に変更できるということと同義なのである。

この「ゲーム」のルールが変更可能であるというのは、第一幕の冒頭から早くも示唆されている。ハネーとニックの登場直前のマーサとジョージのやりとりの中でジョージは前述の通り、“Just don't start on the bit about the kid...” (p. 18) と警告する。これに対するマーサの答えが “Well, I'll start in on the bit if I want to.” (p. 18) である。これはマーサのジョージに対するあからさまな挑発である。と同時に、マーサの気持次第で、「子供」のことを第三者に話してはならないという二人の「ゲーム」の約束を変え得る、ということを示しているものでもある。

また第一幕冒頭では、すべてがマーサのペースで「ゲーム」が進行し、ジョージは常に受け身に終始するが、筋の展開とともに「ゲーム」の主導権争いの行方は混沌とする。しかし第三幕になるとジョージの戦況もかなり好転し、マーサに最後のとどめをさすべく彼の秘中の策が決行される。彼は「息子」の「死」を決意するのである。「息子」の「死」をマーサに言いわすジョージの台詞 “I can kill him, Martha, if I want to.” (p. 235) は前出のマーサの “I'll start in on the kid if I want to” に対置して解釈されるべきものである。このジョージの言葉は、ゲームの主導権がこの時点ではほぼ彼の手中にあることを示している。またこのことは、「ゲーム」のルールを今や支配者たるジョージが変更し得る立場に立つことを意味するのである。ここにおいても恣意に「ゲーム」のルールが変更され得ることが理解できる。

また第三幕において、マーサが自分の目に映ずるジョージの姿を述べるくだりがあるが、この中に “... George... who keeps learning the games we play as quickly as I can change the rules...” (pp. 190-191) という一節がある。ここでは、ルール変更をするのはマーサで、それに従って「ゲーム」をするのはジョージであるという構図があるが、ルール変更の可能性、それに即座に合わせるよう「ゲーム」自体を変えてしまうという、この作品の基幹となる「ゲーム」の本質をよくあらわしている。

また、この「ゲーム」の性格や特質は、客であるニックもかなり早い時期につかんでいる。第一幕でマーサとハネーが最初に退出した後、ジョージはニックに矢継早に質問を浴びせる。酒は何がいいか、なぜ教師になったのか、この大学をどう思うか等の質問にまともに答える時間をニックに与えぬままに、ジョージは次の問いへと話を進める。このジョージの態度に、それまで比較的冷静だったニックも

NICK (*Snapping it out*)

All right... what do you want me to say? Do you want me to say it's funny, so you can contradict me and say it's sad? or do you want me to say it's sad so you can turn around and say no, it's funny. You can play that damn little game any way you want to, you know! (p.33)

と彼にくっついてかかる。特に最後のラインは、マーサとジョージの間での「ゲーム」のルールの変更の可能性をニック自身が認識したことをよく示している。

このように、「架空の息子」を最大の幻想とするマーサとジョージの「幻想の世界」は、彼らの「ゲームの世界」と言い換えることができ、「幻想」をどのように作り出すことができるように、「ゲーム」のルールは自在に変更が可能なのである。「息子」の「生」も「死」もこのように、「幻想」の、つまり「ゲーム」の世界の中で、時々の状況に応じて自由に操作が可能なのである。

V

ワサーマンは、オールビー劇全般に通じる根本思想に関して、“...the theme of the disparity between idea and experience... is presented...”<sup>17</sup>と指摘する。人が言語という媒介を通して表現する“idea”と実際の“experience”（これは「現実」と言い換えることもできるだろう）は必ずしも一致しないのである。この二者の乖離に付随して生起する問題が、オールビーの、作劇の中の中心的な問題意識となっている。ワサーマンが指摘する、一般的にスピーチが成立するための三つの条件、

the meaning of the word in the mind of the speaker, the meaning of the word in the mind of the listener, and, most importantly, the generally accepted meaning of the word in the speech community of which both speaker and listener are members.

を *Virginia Woolf?* に照らし合わせ、更に上述の“idea”と“experience”の食い違いのテーマをもあわせて考察してみると次のようになる。

すなわち、マーサとジョージ、ハネーとニックの二組の登場人物達に「息子」という一つの“idea”があるのだが、その“idea”が“experience”の次元になると、二組の人物の間には二通りの「現実」が存在する。つまり、マーサとジョージにとってこの「息子」は架空の存在であるのだが、ニックとハネーはこれを実際の子供と理解するわけである。この“idea”が、言葉を通じて表現されても、それが個々の具体的な場において受けとられる時、様々な解釈が成り立ってしまうというのは、ジョージがいみじくも“*And every definition has its boundaries...*” (p.40) と言うように、言葉による定義づけのもつ限界を示しているといえよう。

この、言葉のもつ限界のため、マーサとジョージ、ハネーとニックの二組の間に共通理解のための土俵が存在しないのである。故に、「幻想」を一つずつとり除くのがこの作品の根本をなす「悪魔払い」とするならば、その「悪魔払い」の進展に伴い、この二組の人物の間には当然共通理解の深まりが見えるはずである。ワサーマンは、この点における *Virginia Woolf?* の展開を

The process of the play is for the audience, as well as for the younger couple on stage, the gradual understanding of those antics and games and hence inclusion into the speech community founded by George and Martha.

と要約する。ハネーとニックは既に述べた“find out”するというプロセスを経ながら、次第にマーサとジョージの「世界」へと引き寄せられていくのである。

ニックは（そして勿論ハネーも）マーサとジョージの「世界」に限らず、誰ともあまり交渉をもちたがらない。彼自身“*It's just that I don't like to... become involved... uh... in other people's affairs*” (p.34) と述べているし、それがどうにも気に喰わないジョージは、ニックに対し

...I know you don't like to become involved... I know you like to... preserve your scientific detachment in the face of -for lack of a better world.  
(p.100)

と指摘しているのである。

もっとも、ワサーマンの指摘の通り“inclusion”が、

ハネーとニックが完全にマーサとジョージの「世界」に完全に取り込まれてしまうということを意味してはならないのである。もし、完全に取り込まれてしまうならば、ハネーとニックはマーサとジョージの「幻想」の世界の中に住むことになってしまう。これでは、オールビーの意図する「悪魔払い」は完了できないわけである。それを完遂するために、最後に「息子」の「死」が用意されている。

この「死」も一つの「ゲーム」であることは既に述べた。「死」は「悪魔払い」を完了させるわけであるが、「死」に至るまで、他に4つのゲームが劇中に登場する。①Humiliate the Host, ②Get the Guests, ③Hump the Hostess, ④Houseboy がそれである。「息子」の「死」を来たらせる5番目のゲームは Bringing up Baby と名付けられている。

この作品には「架空の息子」を含めると5人の登場人物がある。そして5つあるそれぞれのゲームが登場人物一人ずつに係るものであり、それぞれがそれぞれのゲームによって「悪魔払い」を受けるという図式が成り立つ。

“Humiliate the Host” では、Host たるジョージの弱さに満ちた半生がマーサによって白日のもとにさらされる。“Get the Guests” においては（ゲームの名は Guests と複数になっているが、実際にはハネーがその標的とされる）、ニックがジョージに話してしまうハネーとのさまざまなエピソードが、ハネーの面前でジョージによって話されてしまう。“Hump the Hostess” では、ジョージの歎心を買おうとするマーサが、故意にニックと急速に親密になるが、この計略はまったくの失敗に終わり、マーサはうちひしがれる。“Houseboy” のゲームでは、ニックが houseboy に落とされ屈辱を受ける。それぞれのゲームで4人共、オールビーの言うところの“painful”な“exorcism”を通過させられ、初めて自分自身と向い合うことにより、より真実な自分に対する理解へ近づく道に入るのである。そして最後のゲーム“Bringing up Baby”において「息子」の「死」が宣言され、すべての「悪魔払い」が完了するのである。「息子」の「死」を宣言するジョージと、それを認めようとはせず彼をなじるマーサの間の混乱の中でニックは“(Violently) JESUS CHRIST I THINK I UNDERSTAND THIS!” (p. 236) と叫ぶ。この、真相を掴んだというニックの叫びは、同時に彼が（そしてハネーも）ワサーマンの言うところの、マーサとジョージの“speech community”に入ることを意味しているのである。しかし、「息子」の「死」があるが故に、この“speech community”にひきこまれるということが「幻想」の世界にとどまってしまうということにはならないのである。

## 結 論

*Virginia Woolf?* は、ニックもハネーも、そして観客／読者も、最初は実在すると思わされる「息子」の存在を中心に話が始まった。この「息子」を最大級の「幻想」として、それぞれの登場人物が、各々の「幻想」に対する「悪魔払い」を受けた。この過程を経て初めて、作品中最大の「幻想」が打破され、マーサとジョージ、そしてハネーとニックの二組はようやくここに共通理解の可能性を与えられるに至るのである。

マーサとジョージの「子供」は「死」を遂げた。その「死」は、この二組の夫婦間の真の理解を深めるばかりでなく、それぞれの夫婦の内部の相互理解を呼び起こす、尊い「死」である。確かに「架空の息子」は死んだ。しかし、その「死」を通し登場人物のコミュニケーションが果たされるのみならず、あれほど子供を産むのを恐れ、拒否していたハネーに“I want a child” (p. 222) と言わしめる。いささか唐突に過ぎるという印象もあり得るだろうが、この「悪魔払い」は23年間理解しあえなかったマーサとジョージに新たな人生への出発を決意させるほど強力なものであるのなら、ハネーのこの変化もそう不自然なものではあるまい。ヘイマンは「息子」の「死」に関し

Albee peppers his surface with highly dramatic moments; however, by far the most important decision in the play is George's unilateral decision to kill off their fantasy son, and by far the most important climax is his announcement to Martha that a telegram has arrived saying the boy is dead. It is this which leads to such catharsis as the play achieves.

とまで言い切るが、「死」がカタルシスの役割を果たしていることは否めないであろう。いずれにせよ、ハネーの子供を産もうという決断で、マーサとジョージの「架空の子供」は肉の存在としてよみがえる。これはワサーマンの言う“idea”と“experience”の乖離の修復でもあるわけだ。

また、ジョージの歴史理解の根底にあるものが、“People do... have kids”という考え方だとするならば、ハネーの子供の存在により、人間の歴史はその連綿とした継続性を維持し続けることが可能になったわけである。

ハネーとニックが帰宅し、二人だけでこれからの人生に立ちむかおうとする、日曜の早朝の光を浴びて言葉少なく劇の終わりを迎えようとするマーサとジョージの最



終場面は、やはり日曜日の早朝よみがえるイエスの復活の場面と重なってくる。マーサとジョージの「息子」は死んで、よみがえったのである。

### Notes

<sup>1</sup> Richard E. Amacher, *Edward Albee* (Boston : Twayne), 1982, p. 68.

<sup>2</sup> 『弘前学院大学・弘前学院短期大学紀要』第21号 “*Who's Afraid of Virginia Woolf?* における「悪魔払い」” (1985年3月) 参照。

<sup>3</sup> Ronald Hayman, *Edward Albee* (New York : Frederick Ungar, 1973), p. 64.

<sup>4</sup> C. W. E. Bigsby, *Albee* (New York : Chip's, 1978), p. 44.

<sup>5</sup> *ibid.*, p. 37.

<sup>6</sup> *ibid.*, p. 38.

<sup>7</sup> Julian N. Wasserman, *Edward Albee: An Interview and Essays*, ed. Julian N. Wasserman (Houston : The

University of St. Thomas, 1983), p. 15.

<sup>8</sup> 『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。

<sup>9</sup> Bigsby, *Albee*, p. 51.

<sup>10</sup> *ibid.*, pp. 49-50.

<sup>11</sup> *ibid.*, p. 49.

<sup>12</sup> Amacher, p. 90,

<sup>13</sup> Anita M. Stenz, *Edward Albee: The Poet of Loss* (The Hague : Mouton, 1978), p. 51.

<sup>14</sup> Amacher, p. 72.

<sup>15</sup> C. W. E. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama: Volume Two* (Cambridge : Cambridge University Press, 1984), p. 265.

<sup>16</sup> Gilbert Debusscher, *Edward Albee: Tradition & Renewal* (Brussels : Center for American Studies, 1969), pp. 49-50.

<sup>17</sup> Wasserman, p. 32.

<sup>18</sup> *ibid.*, p. 36.

<sup>19</sup> *ibid.*, p. 37.

<sup>20</sup> Hayman, p. 46.