

## Our Town における地上と永遠

### This World and Eternity in *Our Town*

徳 永 紀美子

#### I. 序 論

Thornton Wilder (1897-1975)による戯曲、*Our Town* (1938)<sup>1</sup>は、アメリカの演劇史上最も上演回数が多い劇であり、アマチュア劇団をいれると世界中のどこかで毎日上演されているとさえ言われている。この現象は、舞台装置や衣装の極端な簡素化、マイムの採用といったWilderのメタシアター的な演出法と役者の人数が少なくてよいこと、セックスも暴力も乱暴な言葉遣いもない上にピューリタンの道徳観に裏打ちされているために教育現場でも上演しやすいこと、また、日常的題材が扱われているためにそこから生まれる親近感や過去のアメリカ的体験へのノスタルジーを感じさせるといった点に負う所が大きい。

しかしながら、Donald Habermanも指摘するように、この劇はアメリカ人に余りにも親しまれすぎていて、かえってその真価は見失われやすくなっている。<sup>2</sup> そこで本稿では、この劇が日常生活や人生を題材とする一方で、実際には、生に対する深遠な解釈が、見る側の古きよき時代へのノスタルジーや人生に対する感慨を超えたところに提示されていることを明らかにしたい。

この三幕劇において扱われるのは、第一幕から順に「日常生活」(“The Daily Life”)、「愛と結婚」(“Love and Marriage”)、「永遠なるもの」(“Something Eternal”)であることが、Stage Managerによって観客に知らされる。実は、この構造そのものが、この劇が、日常において繰り返される経験の意味を最終的には永遠という枠の中で捉え直そうとする試みであることを示している。そこで、第一幕から順に見ていくことによって、この劇の視野が、具象から抽象へと、人間の個別性から一般性へと、また人間の精神性が個から神へと広がっていく過程を明らかにする。換言すれば、この作品が、日常の具体性から普遍的なアメリカ性へと、更には生の不変性までも解釈しようとした〈生に対する形而上的な問い〉であることを論証したい。また、その問いの提示を可能にしているのが、Wilderのシンボリカルなドラ

マツルギーであり、この二つは表裏一体をなすものとして、併せて考察する。

## II. 日常性とアメリカ性

第一幕で中心にすえられるのは、Stage Manager による解説の通りに日常生活であるが、そこでは、具体的な個人の生活体験を通して、アメリカ的体験が—より正確に言えば、中産階級的アメリカ性—が、可視化されている。

普遍的なアメリカ性を表象するために Wilder が取った技法は、登場人物や舞台となる町、Grover's Corners に具体性を与えると同時に、そこから徐々に独自性を剥奪し、個人や場所に匿名性を付与するという手法である。

彼はまず、時代設定を19世紀末から20世紀への転換期に置く。<sup>3</sup>その時期は産業革命を経たアメリカが、農本主義から産業資本主義への大きな転換を遂げた時期である。都市が急速に発達し、小さな田舎町にも産業化による近代化の波がひたひたと打ち寄せ始めた時期といえる。Stage Manager は、架空の町である Grover's Corners を New Hampshire にある小さな町として、北緯42度40分と西経70度37分を与え(4)、地図上の具体性を楽々と獲得させる。彼は更に、町の通りの様子やその住人たち、人口・政治・経済・文化状況・自然環境といった町に関する情報を自らの解説や他の登場人物の発言を通して発信し、言語の力だけで観客の想像力の中にひとつの町を築き上げてしまう。<sup>4</sup>

町の住人の一日は、主に二組の家族を通して紹介される。Gibbs 家と Webb 家の二家族で、共に互いに同年齢の二人の子供と夫婦からなる。どちらの家庭も専門職を持つ夫と専業主婦である妻、思春期の長子とその下の子供という典型的な中産階級の家庭である。夫はそれぞれ医者と新聞社の編集者という職業の違いはあるものの、共に愛情溢れる立派な夫であり父親である。趣味も Dr. Gibbs が南北戦争の研究で、Mr. Webb はナポレオンの研究となっているが、それでさえ実は Mr. Webb は南北戦争に分野を移したいと思っているほど似かよっている。妻も Mrs. Gibbs は「ぽっちゃりとして、感じの良い女性」(“a plump, pleasant woman”)(7)で、Mrs. Webb は「痩せて、真面目で、きびきびとした女性」(“a thin, serious, crisp woman”)(7)として紹介されるが、プロットの展開を通して、特にそれ以上のキャラクターゼイションは無い。主に描かれているのは、日常生活での言動を通して見られる二人の良妻賢母ぶりである (“both of those ladies cooked three meals a day — one of'em for twenty years, the other for forty — and no summer vacation. They brought up two children a piece, washed, cleaned

the house, — and never a nervous breakdown.” 49)。これらの両親は、自らも善良な市民であると同時に、その子供たちに同様の価値観を伝える働きをする。子供たちにしても、劇中、中心的な役割を果している Emily Webb は愛らしく、賢く、道徳的にも優れた <all-American girl> で、未来の母としては、アメリカ的価値観の再生産を担う役目を担っている。同様に、George Gibbs は野球好きの素朴で善良な <all-American boy> である。そして何より、農業大学へ行かずに農業を実践の中で学んでいくという彼のプラクティカルでセルフ・メイド・マン的な生き方に <アメリカ性> が強く体现されている。

このように、この二家族はそれぞれに小さな相違点はあるものの、全体としては、完全に <交換可能な> 家族なのである。そして、その交換可能性は、中産階級という点において町全体の住民—「専門職の人間も少しはいますが、皆が中流の下といったところですよ。」（“We’re lower middle class: sprinkling of professional men”）（24）—との交換可能性へとつながり、更に、平均的アメリカ人像へと転換されうる仕組みになっている。

第一幕では、この家族に焦点をあて、夜明けから夜までの生活風景が示される。その情景は多くのアメリカ人が、特に世紀の転換期に、まだ社会の安全性や道徳性に信頼が置けた頃に、彼らが共有していたものである。その一日には、子供たちを起こす母の声で始まる朝の情景、両親が子供の躡をする場面、家事の合間のおしゃべりやそこから垣間見ることが出来る妻たちの外の世界への密かな憧れ、子供たちの学校生活、仕事から帰宅する夫、教会の聖歌隊での練習といった、中産階級のアメリカ人に共通する日常的出来事が再現されている。つまり、ここで具現されたこの町の匿名性、あるいは無名性—「良い町です。意味はおわかりでしょう？ 私たちの知る限りではこの町から注目に値するような人物は一人も輩出していません。」（“Nice town, y’know what I mean? Nobody very remarkable ever come out of it, s’far as we know”）（6）—が、Grover’s Corners を *Our Town* を観る者すべてにとっての <我らの町> と思わせる基本条件となっている。

日常の小さなエピソードを重ねることで町の住人の生活に現実感を付与する一方で、Wilder は Grover’s Corners の町としての個別性を剥奪して、それによってアメリカのどの町の間人についても言えることを抽出しようと試みている。その試みに関して、Wilder 自身が次のように述べている。

*Our Town* is not offered as a picture of life in a New Hampshire

village; or as a speculation about the conditions of life after death.... It is an attempt to find a value above all price for the smallest events in our daily life. I have made the claim as preposterous as possible, for I have set the village against the largest dimension of time and place.<sup>5</sup>

つまり、彼は、Grover's Corners を出来る限り時間と空間の制約を受けないところに構築しようとしたのだ。そのために、彼は、当然この時期のアメリカに押し寄せつつあった変化を町から意図的に排除している。

19世紀から20世紀にかけて、アメリカではすでに鉄道網はかなり発達していた。また、1908年に売り出された Ford 社の T 型自家用車によって馬車は急激に減少した。第一幕では、この町にも鉄道の駅があることが紹介され、第三幕では、町にも自動車がいってきたことが明らかにされる。しかしそれにもかかわらず、Stage Manager は「でも、驚かれることでしょう。全体的に見て、この町では変化はないのです。」（“You'd be surprised, though—on the whole, things don't change much around here.”）（86）と、Grover's Corners の大きな変化を否定する。<sup>6</sup>

これは、Leo Marx が産業革命以降のアメリカ文化の根底にあると指摘したく「田園に侵入する機械を排除しようとする傾向」とも合致している。実際、Marx が Nathaniel Hawthorne の *The American Notebooks* (1932) に関して指摘したのと同様に<sup>7</sup>、ここでも田園に忍び込む機械文明という現実として、列車の汽笛が使われているし、*Our Town* では更に、町にできたばかりの工場のサイレンも機械文明の象徴として使われている。ところが、Wilder は町の変化を否定することで、時間の流れを最大限に緩やかにして、それ以上の機械文明の侵略を食い止めようとしている。そのことによって、Grover's Corners はアメリカ人にとって一種の「楽園の記憶」として留まるのである。つまり、そこでは、人々のイノセンスはまだ失われたわけではなく、何よりも「神が未だに生きている」場所となりうるのである。その意図は、第一幕の最後の場面で顕著に現れる。

I never told you about that letter Jane Crofut got from her minister when she was sick. He wrote a letter and on the envelope the address was like this: It said: Jane Crofut; The Crofut Farm; Grover's Corners; Sutton County; New Hampshire; United States of America....  
Continent of North America; Western Hemisphere; the Earth; the

Solar System; the Universe; the Mind of God — that's what it said on the envelope. (46)

換言すれば、すべての出来事は、神の不可思議なプランに基づく事であり、人間は個としての場を所有してはいるものの、それは、拡大していけば、大きな宇宙、更には、それさえも包含してしまう神の御心の中にある、小さな点にしかすぎないという人間存在に関する解釈の表明なのである。

このように Wilder は、日常生活を描いた第一幕においても、人間の生を宇宙さえ越えたところから俯瞰するという意図を二つの家族の具体的な一日の出来事の中に隠蔽している。また、この幕では、第三幕で前景化される人間の死を、ここではまだ<背景>として、時には登場人物が舞台上で初台詞を言う前に、その来るべき死さえ組み込むことで、死を前景化する準備を強化している。<sup>8</sup> ここに、この作品が、ただ単に古きよき時代のアメリカ的生活を再現したノスタルジックな戯曲で終わらない所以がある。彼は、個人の具体的な生活の背後に潜む大きな力を提示しようとしたのである。

Wilder は、この作品について、「私は田舎町の生活を写実性と普遍性を用いて舞台上に記録したかったのです。」（“I wished to record a village's life on stage, with realism and generality.”）<sup>9</sup> と、一見しただけでは、先に引用した『我らの町』はニュー・ハンプシャーの田舎町の生活を写し取ったものとして提供されているわけではありません。（“Our Town is not offered as a picture of life in a New Hampshire village.”）とは矛盾する発言を行っている。しかし、実際にはこの二つの発言は、Wilder のひとつの意図を異なる形で表しているにすぎない。

彼は、20世紀初頭のある町に住む似通った家族を具体的に描くことで「舞台上」に「現実感」を生み出している。しかし、その小さな町に時代の変化が流れ込むことを阻止することで、時間を半ば凍結させ、時代を超えた人間生活の原型を提示したのである。つまり、個人の体験が歴史上共通のアメリカ的体験として「一般化」されるのである。ところが、そのような人間の生を宇宙をも包含する神の御心の中に見ようとする意図は、第二幕と第三幕における生と死のサイクルという新たなパースペクティヴを与えられることによって、更に重層化されるのである。

### Ⅲ. 生と死のサイクル

Grover's Corners の銀行の礎石にタイムカプセルを埋めるエピソードで

は、Stage Manager が *Our Town* も一冊、聖書や合衆国憲法、シェークスピアの作品と共にその中に入れられると語る。歴史において、人々の具体的な生活に光が当てられていないことを指摘した後、彼は古代バビロン王国においてでさえ、庶民の暮らしは、今の自分たちのそれと変わらなかっただろうと付け加え、*Our Town* をカプセルに入れる理由を、「今から千年後の人々が、ベルサイユ条約やリンドバーグの大西洋横断飛行よりも、私たちについていくつか単純な事実を知ることができる」(“the people a thousand years from now’ll know a few simple facts about us — more than the Treaty of Versailles and the Lindbergh flight.”) (33) ためにだと説明する。つまり、政治や社会的な変動の影に隠れて見えなくなった普通の人々の生活という、謂わば<小さな物語>を残すためなのである。彼は、さらに次のように追加説明する。

So — people a thousand years from now — this is the way we were in the provinces north of New York at the beginning of the twentieth century. — This is the way we were: in our growing up and in our marrying and in our dying. (33)

彼のこの言葉が、この物語の題材をすべて説明している。第一幕が George と Emily を通して、主に「成長」を扱ったとすれば、第二幕では彼らの「結婚」が主題となる。そして第三幕で「死」が前面に押し出され、劇全体で、人間の暮らしぶりと生と死のサイクルが表される仕組みになっているのだ。

上記の枠組みで捉えると、第二幕では、目に見えない<自然の力>の存在が、結婚という制度を通して提示される。Stage Manager の説明によれば、結婚を通じて行われる人間の生命活動における「真の主演」(“the real hero”) は「自然の企て」(“Nature’s attempt”) (75) だとされる。「自然は別の方法でも人間を突き動かし、なにやら企てるのです。そう、たくさんの若者が恋に落ち、結婚しました。」(“Nature’s been pushing and contriving in other ways, too: a number of young people fell in love and got married.”) (47) という訳である。ここからも垣間見ることができるが、Wilder は「愛と結婚」を単に個人的なレベルの問題としてだけでなく、むしろその社会的・生物学的な側面を強く意識して捉えている。

しかしながら、「愛と結婚」に関する彼の解釈に理屈っぽい生硬さは無い。なぜなら、登場人物の心理描写が秀逸だからである。その結果、結婚にまつわる場面は、登場人物たちの混乱振りも含めて、観客を情動的に惹きつける。

観客はこの時点では、〈生の意味〉という哲学的な問いよりも、舞台上で交わされる登場人物たちの会話に自分たちの経験を重ねあわせ、生活実感や共感を覚えることで忙しい。舞台では、若い二人の恋心はもちろんのこと、父と娘、母と娘、父と息子、母と息子、兄と妹、夫と妻の間の愛情や結婚を目前にした混乱が合わさって、結婚と家族関係の現実感が生み出されている。

上で述べたように、舞台上では Emily と George の結婚について圧倒的な現実感が作り出される一方で、第二幕の最終場面では、牧師に扮した Stage Manager の独白が結婚そのものに関する Wilder の見解を仄めかす。

I've married over two hundred couples in my day.

Do I believe in it?

I don't know.

M. . . . marries N. . . . millions of them.

The cottage, the go-cart, the Sunday-afternoon drives in the Ford, the first rheumatism, the grandchildren, the second rheumatism, the deathbed, the reading the will, -(82)

その後、彼は、「観客席に初めて目をやり、暖かな微笑を浮かべて、ひとかけらの皮肉も感じさせない」(“He now looks at the audience for the first time, with a warm smile that removes any sense of cynicism”) (82) 口調で結婚に関し、「千回に一回ぐらいは、結婚も興味深いものですね。」(“Once in a thousand times it's interesting.”) (82) と語る。つまり、結婚とは、ほとんど誰もが経験する生活の形態であり、その中味はどれも似たり寄ったりで、「興味」と言う点では、めったに面白みが見出せるものではないのだ。それでも、彼はこう続ける—「それでは、メンデルスゾーンの結婚行進曲といきましょう！」(“Well, let's have Mendelssohn's 'Wedding March'!”) (82)。彼は結婚の実体に言及し、その価値に多少懐疑的なニュアンスを残しながらも、結婚式という儀式、言い換えれば、愛を基盤に生きていこうとする人々の決意表明に対して、少なくとも敬意を払い、その決意に祝福を与えているように見える。また、結婚の意味はここでも個人の生活において考察されるにとどまらず、連綿と続く人間共通の営為として捉えられ、彼はそこに驚異の念すら感じているようである。<sup>10</sup>

結婚は制度として、新たな命を生み出す母体でもある。第一幕の冒頭でも、人間の生全体を捉えようとするこの舞台劇の中に、死と共に命の誕生が持ち

込まれている。Dr. Gibbs が Polish Town で双子の出産を済ませ、明け方に家路をたどる場面である。ところが皮肉なことに、医者として命の存続に携わる彼は、存命中に愛する家族を二人も亡くす。一人は彼の妻で、もう片方は娘の Emily である。更に皮肉なことは、Emily は出産が原因で亡くなったことである。生命を送り出す行為が、逆に、人間の生に死を呼び込んでいるのだ。

第三幕では、第二幕の明るい祝祭的雰囲気とは対照的に静かに死が語られる。舞台は墓地という設定で、そこには墓石として椅子が並べられるだけである。そして、その椅子に死者たちが腰掛ける。その中には第一幕や第二幕で生きていた人々が何人もいる。ト書きにあるように彼らは、身動きをすることもなく、かといって窮屈そうでもなく、ただ静かにそこにいるだけなのだ。(85) そして彼らが話をするときは、「彼らの口調には感傷などなく、何より大袈裟な悲哀などひとつもなく、ドライに」(*“their tone is matter-of-fact, without sentimentality and, above all, without lugubriousness”*) (85) と指示されている。つまり<死>は、感傷や哀れさを排して語られるべき「当然の出来事」なのである。

しかし、死んだばかりの Emily にはまだ生きていた時の感覚が残っているために、死者たちのように生に対して無関心でいることができない。少女のように背中に垂らした髪を白いリボンで結び、白いドレスを着て登場した Emily (94) は、30歳をすぎたころから白いドレスを着て暮らした Emily Dickinson を髣髴とさせる。墓地に現れた Emily の白いドレスは、無論、死者が埋葬時に着せられる服に違いないが、<死>の花嫁の衣装でもある。

この情景や「死」と「永遠」の関係を提示しようとする第三幕のテーマは、Dickinson の詩、“Because I could not stop for Death”<sup>11</sup>を想起させる。

Because I could not stop for Death—  
He kindly stopped for me—  
The Carriage held but just Ourselves—  
And Immortality.

We slowly drove—He knew no haste  
And I had put away  
My labor and my leisure too,  
For His Civility—



We passed the School, where Children strove  
At Recess—in the Ring—  
We passed the Fields of Gazing Grain—  
We passed the Setting Sun—

Or rather—He passed Us—  
The Dews drew quivering and chill—  
For only Gossamer, my Gown—  
My Tippet—only Tulle—

We paused before a House that seemed  
A Swelling of the Ground—  
The Roof was scarcely visible—  
The Cornice—in the Ground—

Since then—'tis Centuries—and yet  
Feels shorter than the Day  
I first surmised the Horses' Heads  
Were toward Eternity—

この詩の中の“I”と同様に Emily も死ぬ準備はできていなかった。だが、死は誰にでも時を選ばずに訪れる。Emily の弟 Wally がまだ子供の頃キャンプで盲腸炎にかかって死んだように、また Joe Crowell, Jr. が戦争で若死にしたように、彼女も26歳という若さで死神に捕らえられる。しかし、「現世」(“earth”) にまだ執着を残している彼女は、生きていた頃の日を選んで、その日に戻ることにする。この点は、Dickinson の詩の“I”が花嫁衣裳のような薄絹を纏い、「死」が操る馬車に乗って、現世を駆け抜けてゆく場面と重なっている。(第3-4連) ここでは、“I”が生への記憶を次々と置き去りにしていくのである。しかしながら、“I”に生への執着心がないのに対して、Emily は自己の人生の幸福だった記憶を辿ろうとする。墓地にいる死者たちが、「ここに長くいれば、ここにいるのは、生きていた時のことを忘れるためだと分かるわよ。これから起こることだけを考えるためなの…。」(“When you've been here longer you'll see that our life here is to forget all

that, and think only of what's ahead....”) (99) と引き止めるにもかかわらず、彼女は過去へと、そこで将来何が起こるかをすでに知っている場所へと戻っていく。それによって、Wilder の真のメッセージを託す場が作り出されるのである。

Wilder は、Mrs. Gibbs の台詞を通して「人生で一番重要じゃない日を選びなさい。それでも、十分に大切な日なのだから。」(“Choose the least important day in your life. It will be important enough.”) (100) と言う。ここで、彼の「日常生活の最もささやかなことに宿る計り知れない価値を見出そうとする試み」(“an attempt to find a value above all price for the smallest events in our daily life”)<sup>12</sup> が Emily の過去を生きなおすという具体的な体験を通して示される。彼女は、特別なことなど何もないと思えるような一日にさえ、計り知れない価値があること、しかし、生きている時には人間はその価値に気がつかないこと (“Oh, earth, you're too wonderful for anybody to realize you.” 108)、生と死からなる人生は、酷くて素晴らしいもの (“My, wasn't life awful—and wonderful.” 93) ということを実感する。

日常生活の大いなる繰り返しが大切なのは、劇全体で示唆されているように、それがより大きな生と死のサイクルの一部だからであり、更には、それが神の御心の中で起こっていることだからなのである。Wilder は、この戯曲によって、二つの次元で日常を見て、観客に警鐘と問いを与えている。一つには、生きて行く者の感情という次元で、死者の側から生を見詰め直している。そうすることによって、日常生活において一瞬一瞬の価値を生きているうちに認識することがいかに困難かということ、ひとつの警鐘として提供している。もう一つには、個人の生が、死を内包しながら新たな生を生み出して、そして朽ちていく様を人間全体の生の長い営みの一部として見ている。そして、そこに潜む意味を問いかけているのだ。つまり、この戯曲が単なる人生訓で終わらないのは、彼が、死の先に目を向けて、永遠との関係で生と死を捉えようとしているからである。Arthur H. Ballet が指摘したように、この生と死の終わりなきサイクルこそが、人間が永遠を理解しようとする時、最も接近できる事柄なのである。<sup>13</sup>

#### IV. 永遠なるもの

Emily は、Dickinson の “I” が現世に別れを告げながら馬車は「永遠」に向かって走っていると推測したように、最終的には、墓地にいる他の死者たちと共に「現世から乳離れさせられるように引き離され」(“get weaned away

from earth”) (88)、生の記憶が薄れた時に訪れる、死の先にある何かを待つことになる。

And they stay here while the earth part of'em burns away, burns out;  
and all that time they slowly get indifferent to what's goin' on in  
Grover's Corners.

They're waitin' for something that they feel is comin'. Something  
important, and great. Aren't they waitin' for the eternal part in them  
to come out clear? (88)

この場面では、語り手の Stage Manager は死者の側から死を考えさせることで、その向こうで待っているものを生者たる観客に示そうとしている。彼は、その「何か」を次のように定義している。

Now there are some things we all know, but we don't take'm out and  
look at'm very often. We all know that *something* is eternal. And it  
ain't houses and it ain't names, and it ain't earth, and it ain't even  
the stars . . . . everybody knows in their bones that *something* is  
eternal, and that something has to do with human beings . . . . yet  
you'd be surprised how people are always losing hold of it. There's  
something way down deep that's eternal about human beings. (87)

現世的なものでも、自然のものでもない何か、人間の奥深いところに眠る決して滅びることがない何かとは、肉体が滅び、記憶が失われ、人としてのアイデンティティが消えても (“what's left when memory's gone, and your identity. . . .?” 88)、それでも変わることがない、その人だけに固有なく魂>であろう。それは、死を超えて、神のもとへ向かい、そこで<永遠の命>を得る。Dickinson の詩では、“I” の肉体は墓地に留まるが (第五連)、魂は “Eternity” に向かって更に旅を続けることがわかる。これと同様に、Emily も自分の魂が地上的なものをすべて捨て去り、永遠の魂となる瞬間を待っているのだ。彼女の白いドレスは、最終的には、死者の衣装ではなく、<神との婚礼>を意味する衣装になる。

地上の時間は有限 (“our time is limited” 21) であるのに対し、神の御心の世界は無限である。先に引用した Jane Crofut の住所が示すように、

Wilderはこの戯曲の中で、〈死すべき運命の個人〉から〈永遠不滅の神〉へと向かっていく魂の存在をシンボリカルに提示したのである。それと同時に、Wilderは神から個へという逆方向の視線も作り出している。見えざる神の手の中で、有限な存在である人間の生と死のサイクルを浮かび上がらせたのである。

名前と住所を使って、人間の存在をそれよりも大きなものとの関係で捉えようとするアイデアは、James Joyceがすでに*A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916)の中で使っている。主人公Stephenは自分の名前と住所を、“*Stephen Dedalus/ Class of Elements/ Clongowes Wood College/ Sallins/ County Kildare/ Ireland/ Europe/ The World/ The Universe*”<sup>14</sup>と地理の教科書に書き込む。その後、彼は「宇宙」の次に何が来るのかを考えるが、何も思いつかない(“What was after the universe? Nothing.” *PAYM*, 16)。それに対して、Wilderは、“the Universe”の後にためらいもなく“the Mind of God”と書き込んでいる。この認識の違いが、換言すれば、この場面における〈神の存在に対する確信〉が、観客に大きな安心感と一種の浄化作用を与えるのだ。そして、彼らはGrover’s Cornersを「宇宙の緑なす一角」(“a green corner of the universe”)<sup>15</sup>として、あたかも実在の町であるかのように心に描く。その時Grover’s Cornersは、紛れもなく人類が共有する「われらの」町になるのだ。そして、Stage Managerの最後の台詞、「ふむ……グロヴァーズ・コーナーズでは、11時です。皆さんもゆっくりとお休みください。では、おやすみなさい。」(“Hm... Eleven o’clock in Grover’s Corners.—You get a good rest, too. Good night”) (112)において、“rest”は、一晩の休息だけでなく「永遠の休息」、つまり「死」をも意味している。彼は、死者たちの永遠の眠りが安らかであることを祈ると同時に、生者たる観客に向かっては、やがて訪れる死を暗示している。彼は、生者が日常の価値に目を向け、善く生きて、安らかな死を迎え、そして不滅の魂とならんことを願いながら静かに幕を引くのである。

## V. 結 論

この戯曲は、舞台装置の極端な簡素化によって、かえって想像力のみが生み出せる広大な精神世界の枠組みを得ている。その中で第三幕が終わる頃には観客は、人間にとっての時間の有限性を再認識し、Wilderが意図した通りに「日常生活の最もささやかなことに宿る計り知れない価値」を知ることになる。日常的な具象が抽象的な観念へと変わり、個人の個別性がアメリカ

的特性へと変換され、二つの家族の体験が人間の共通の体験へと転換されるのである。

また、彼が、時間による変化を排除して機械文明の侵入をほとんど許さなかったことで、Grover's Corners では、人間のイノセンスが保たれ神の存在が保証される。そこで繰り返される生と死のサイクルは、人間共通の普遍的かつ不変的体験を表している。死は生の一部であり、死は新たな生を生み出す。Dickinson の詩で、「I」が乗った馬車の真の主人が「Immortality」であったように、「死」は「永世」へ向かう馬車の御者にすぎないのである。その不滅の世界へ行くことができるのは、肉体を捨てた魂だけに許されることなのである。地上的なものから天上的なものへ、有限な存在から不変の存在への移行が起こっている。ここに、Wilder の宗教的な死生観に裏打ちされた、〈存在の意味〉に対する彼の答えが示されていると言える。<sup>16</sup>

登場人物たちは、この最終的なメッセージに向けて、舞台上に日常生活の現実感を創り出す一方で、戯曲全体の展開から見ると、「現実感そのものではなく、現実感の表象」(“emblems of reality, not reality itself”)<sup>17</sup>となっている。しかし、表象となっているのは登場人物だけでなく、町そのものも表象と言える。実はこのことは、演劇の特質に関する Wilder の解釈に基づけば、当然の帰結なのである。彼は、小説と違って演劇は「一般化される出来事を扱う媒体」であると見なしている。

The novel is pre-eminently the vehicle of the unique occasion, the theatre of the generalized one. It is through the theatre's power to raise the exhibited individual action into realm of idea and type and universal that is able to evoke our belief.<sup>18</sup>

それ故、登場人物も町も個別性よりも普遍性を帯びた表象として機能する。だからこそ Stage Manager は、最後に別れの挨拶をする直前に自分の時計のネジを巻かなければならなかった。(112) なぜなら、彼は観客を現実から浮遊した時空間にある Grover's Corners から現実の時間帯に連れ戻すために、失われた時間を取り戻さなければならないからである。<sup>19</sup> つまり、Grover's Corners は、人々が生と死の果てにある〈永遠〉を見つめるために用意された表象空間と言える。その時空間の中で *Our Town* は、我々が経験的に知っていることがらの形而上的意味を問いかけているのだ。この戯曲の上演は、神話や古典劇がそうであるように、人間の営為を「概念」、「原

型]、「普遍」といった領域で見直す行為に他ならないのである。

#### 註

1. 本稿ではテキストとして、Thornton Wilder, *Our Town: A Play in Three Acts* (New York: HarperCollins Publishers, 1998)を使用する。以後テキストからの引用はこの版により、カッコ内にページ数のみを記す。また、註では必要に応じて、本テキストを *OT* という省略表記で表す。
2. See Donald Haberman, *Our Town: An American Play* (Boston: Twayne Publishers, 1989), 6.
3. 作品そのものは、1901年、1904年、1913年をそれぞれの幕の時代設定としている。
4. Wilder はボックスセットと舞台装置や小道具を人間の想像力の働きを妨げるものとして、極力排除した。*Our Town* の舞台には幕も道具立てもない。第一幕では、小道具としてテーブルと椅子3脚、格子垣、それに家屋の二階部分の代わりとして使われる梯子が、それぞれ2組、場面に応じて使用されるだけである。第三幕にいたっては、死者たちが座っている椅子だけが、舞台上にわずかに見えるのみである。19世紀以来の伝統的劇場の舞台装置や上演法に対する Wilder の批判は、Thornton Wilder, *Our Town and Other Plays* (1962; London: Penguin Books Ltd, 2000) の“Preface” (7-14) に詳しい。なお、同書は、以後 *OTOP* と表記する。
5. *OTOP*, 12.
6. この台詞で、“things haven't changed”ではなく、“things don't change”といていることから、作者の意図が見える。
7. Cf. Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America* (1964; New York: Oxford University Press, 2000), 11-33.
8. 例えば、将来に起こる Gibbs 夫妻の死は、彼らの登場前に Stage Manager によって語られる。(7) また、Joe Crowell の将来の死も彼の登場直後に語られる。(9)
9. Thornton Wilder, *American Characteristics and Other Essays*, ed. Donald Gallup (New York: Harper & Row, 1979), 101.
10. Wilder がホモセクシャルであったことは、彼の生前は公にされていなかった。彼がこの作品を書いた時代は、同性愛者は偏見や差別や時には

迫害と戦わなければならなかった。彼が、結婚がもつ社会的・政治的意味合いに敏感で、結婚後の女性の生活に同情的であったことや結婚生活に対する彼の見解がややアイロニカルに感じられるのは、彼の個人的な状況と多少は関係があるのかもしれない。

11. Dickinson の詩は無題であるが、便宜上、第一行をタイトルの代わりに使用した。Johnson による分類番号では712番となっている。詩全体の引用は多少長くなるが、随時、比較考察を行うため、敢えて全体を引用する。Emily Dickinson, *The Poems of Emily Dickinson*, ed. Thomas H. Johnson (1951; Cambridge: Belknap Press, 1979), 546.
12. *OTOP*, 12.
13. See Arthur H. Ballet, "In Our Living and in Our Dying," *English Journal*, Vol. XLV, no. 5, May, 1956, 243-49.
14. James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (New York: Viking Press, 1964), 15. 以後、PAYM は同書を表す。
15. Brooks Atkinson, *On Stage: Selected Theater Reviews from the New York Times, 1920-1970*, ed., Bernard Beckerman and Howard Siegman (New York: Arno Press, 1973), 200.
16. Wilder は、この作品を含む初期の戯曲に関して、"they are almost all religious plays....religious in that dilute fashion that is a believer's concession to a contemporary standard of good manners."と述べている。Travis Bogard, "The Comedy of Thornton Wilder," *The Modern American Theater: A Collection of Critical Essays*, ed. Alvin B. Kernan (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1967), 69. また、彼の宗教性について Guthrie は父親の影響を挙げ、"His father was a typical New Englander and typical of his time in his insistence of the Puritan virtues, upon low living and high thinking."と指摘している。Tyrone Guthrie, "The World of Thornton Wilder," *The Modern American Theater: A Collection of Critical Essays*, ed. Alvin B. Kernan (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1967), 48.
17. Bogard, 61.
18. *OTOP*, 11.
19. 最終場面で Grover's Corners の時間が消えて行きつつあることは、"*In the distance a clock is heard striking the hour very faintly.*" (111) というト書きからも窺われる。