

なぜ「ふたり」なのか？：

Tennessee Williams 作『ふたり芝居』試論

山下 興作

(人文学部国際社会コミュニケーション学科)

(Why Two? :  
A Study of Tennessee Williams' *The Two-Character Play*)

Kosaku YAMASHITA

(Department of International Studies, Faculty of Humanities and Economics)

はじめに

Tennessee Williams (1911-83) の *The Two-Character Play* は、1967年12月12日、ロンドンの The Hampstead Theater Club で初演された後、1971年7月8日からは、題名を *Out Cry* と改めてシカゴの The Ivanhoe Theater で、1973年3月1日からブロードウェイの The Lyceum Theater で上演、さらに題名を『ふたり芝居』に戻して1975年8月14日からニューヨークの The Quaih Theater で上演されている。

こうした経緯から、テキストが3種類存在し、内容にも若干の異同が存在する。そのため、論者によって使用するテキストが異なる場合があるが、本稿では三つのうち、上演の翌年に全集に収められ、現在もっとも流布していると思われる1975年版に基づいて論を進めていく。というのも、3種類のテキストとも基本的なプロットにはまったく変化なく、劇が与えるリアリティにも大きな差は認められないからというのがその理由の一つ。さらには、後に述べるように、作者が最終版に行き着くまで、この作品に執拗なまでの推敲を重ねていた時期と目的が、この作品を解釈する上で大きな意味を持つと思われるからである。

I

1960年代は、ウィリアムズにとって、生涯で最も悲劇的な10年間だったといってよいだろう。1961年に発表した *The Night of the Iguana*こそ、興行的にも成功を収めたうえ、批評家からも好評をもって迎えられ、彼にとって4度目のニューヨーク劇評家賞をもたらしたものの、これを最後に彼の劇作家としての運命はまさに奈落の底に向かって急落していった。

1963年に発表した *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* は、批評家にも観客にもまったく不評のうちに、わずか2ヶ月、69回で上演打ち切りとなった。これは、50年代に演劇界の頂点に上り詰めていたウィリアムズが味わう、初めての惨めな敗北であった。

また、同年、最愛の恋人 Frank Merlo を癌で失うなど、私生活においても度重なる不幸に見舞われたウィリアムズは、異常とも思えるほどの錯乱状態に陥り、酒と睡眠薬を浴びるように飲みつづける日々を送るようになる。

次々と作品を発表するものの、その尽くが失敗。観客はもちろんのこと、批評家からも見捨てられ、私生活はますます荒んでいく。その結果、心身ともにボロボロになってしまった彼の姿が、し

ばしばジャーナリズムの好奇の対象となり、それがまたいっそう彼への不評を駆り立てる。後に彼自身“stone age”をもじって“stoned age”と呼んでいるように、ウィリアムズにとって60年代とは、そんな悪循環が繰り返された悪夢のような10年だった。

『ふたり芝居』もそうした60年代に書かれた作品のひとつであり、そこには一片のリリシズムも見られず、濃密な死の影が劇全体を覆うという、この時期に書かれた作品群の特徴が顕著に見て取れる。それだけに、この作品を当時ウィリアムズがおかれていた状況と重ね合わせ、彼の内面のヒステリックな「叫び」とみる批評家は多い<sup>1</sup>。確かに、演劇界から見放された彼の私的な抵抗の声を、この作品から読み取ることは極めて容易である。また、上でみたように、ウィリアムズがこの作品に並外れた執着と情熱を示し、加筆修正を施しながら、必ずしも成功とは言い難い上演を繰り返したことも、こうした傾向に拍車をかけているようである。

ウィリアムズが告白型の作家で、初期の頃からその作品に作者自身の分身ともいえる人物を数多く登場させていることを考えあわせるならば、舞台上の兄妹に作者自身の姿の投影をみることは妥当な姿勢であるようにも思われるし、十分な説得力をもって展開されるそうした議論を一概に否定できないのも事実である。

しかし、この作品は、果たしてそれだけのものなのだろうか。本稿では、こうした素朴な疑問を出発点として、作家の実人生からは一定の距離をおいて読み直すことにより、これまでとは幾分なりとも色合いの異なる意味を、この作品から引き出すことを試みたい。

## II

『ふたり芝居』のプロットは次のとおりである。

FeliceとClareという二人の旅役者がいる。他の劇団員はこの兄妹を狂人扱いにして見限り、出ていってしまう。残された二人は、言い争いながらも兄の強い意向で、舞台の幕を開ける。そこで演じられるのは、これまた「ふたり芝居」<sup>2</sup>という題の劇である。舞台はアメリカ南部のとある町で、時はある夏の夕暮れ。この劇中劇でも、登場人物はフェリスとクレアという兄妹である。彼らの話によると、占星術に凝って生活力のない父親が母親を殺し、その同じ拳銃で自殺したというのだ。一瞬にして両親を失った二人は、父名義の生命保険金の支払いを拒否されるばかりか、マスコミや周囲の人間の悪意に満ちた非難中傷、迫害を恐れるあまり、まったく家から外に出られない。もはや家は「牢獄」と化し、二人はその牢獄に「監禁」されてしまったのだ。この辺りで劇中劇は中断されるが、観客の姿はすでになく、電灯は消され、劇場は外から施錠されている。外界との唯一の交信手段である電話もつながらない。劇中劇と同様に、二人は劇場という「牢獄」に「監禁」されてしまったのだ。しかし、彼らは底冷えのする劇場で、終わりのない「ふたり芝居」をまた最初から演じ始める。彼らを威圧するようにも、保護するようにも見える庭の巨大な向日葵の輝きにフェリスが見とれていて、クレアはソファの下から拳銃を取り出し、兄を狙うが発砲できない。床に落ちた銃を、今度はフェリスが拾い、妹を撃とうとするが、やはりできない。銃はそのまま床に落ち、暗闇の中、幕が降りる。

この劇を論じるとき、フェリスとクレアという兄妹の關係に *The Glass Menagerie* (1945) の Tom と Laura の關係を重ね合わせてみる批評家は多い。たとえば、R. B. Parker は、Rose とウィリアムズの伝記的要素を踏まえたうえで、『ガラスの動物園』の草稿から最終稿への推敲過程を辿るとともに、二つの作品に共通して見られる兄・姉/妹・弟の心理を分析している (Parker 119-36)。黒田絵美子氏は、このパーカーの論文を下敷きにしながらも、作者がこの作品を自分の最高傑作と考えている点を重視し、『ガラスの動物園』にさらに推敲を加えたものが『ふたり芝居』であるという立場からさらに検討を加え、再評価を下している (黒田39-48)。

確かに、『ガラスの動物園』からおおよそ30年後の作品である『ふたり芝居』が、テーマ、構造ともに『ガラスの動物園』に類似しているというのは、両氏をはじめさまざまな批評家が指摘しておりである。登場する二組の兄・姉／妹・弟が、ともに近親相姦的ともいえる関係を示していることなどは、その典型とっていいだろう。

しかし、先行作品との類似という点では、『ガラスの動物園』に限らず、たとえば劇についての劇という性格では、*Camino Real* (ニューヨーク初演1935) という先輩がいる。また、自己の人生を虚構化することによってしか現実を生きる術を持たない主人公を描いているという点では、本質的にまず何よりも *A Streetcar Named Desire* (1947) とオーバーラップしてくる。

そもそも、一人の作家から生み出された作品が、先行の諸作品とまったく無関係に成立するなどということはおよそ考えづらく、一見どんなに異質に見えても、なにかしら互に通底するものがあるのは当然ともいえる。むしろ、むしろあまり類似性を強調しすぎると、逆にその作品の独自性を見失う危険を犯すことになりかねない。

この点に留意しながら、*The Saturday Review* とのインタビューでのウィリアムズの次のような発言に耳を傾けてみよう。

I shall certainly never work in a long play form for Broadway again. I want to do something quite different. I'm very interested in the presentational form of theater, where everything is very free and different, where you have total license. (Devlin 218)

つまり、『欲望という名の電車』や *Cat on a Hot Tin Roof* (1955) などのように、従来の劇作法の極致を示した代表作とは異なる劇形式を、ウィリアムズが模索していたことが示されているわけだが、このインタビューが1972年という、まさに『ふたり芝居』の推敲を重ねていた時期に行われていることは、注目に値する。なぜなら、この発言の内容と時期を重ね合わせたとき、執拗なまでに『ふたり芝居』の書き直しを繰り返しながら作家が追い求めていたのは、主題の深化もさることながら、彼にとって新しい劇形式だった可能性が出てくるからである。

### III

そこで、この形式という側面に注目して、『ふたり芝居』を読み直してみると、まず最初に目につくのは、劇中劇という設定であろう。しかし、周知のとおり、劇中劇という手法そのものは、古くから用いられてきたもので、別段目新しいものではない。事実、ウィリアムズに限ってみても、上で触れた『ガラスの動物園』や『カミノ・リアル』という先例があるほどだ。

しかし、いま少し注意してみると、『ふたり芝居』は、これらの諸作品にはない特徴をも同時に備えていることが分かる。それは、この作品が劇中劇も含めて、文字どおり<ふたり芝居>だということである。そもそも、題名にも使われているこの“two-character play”という英語は、何か特定のものを表す言葉としては定着していないようだ。言い換えるなら、この言葉には、既成の定義がない。あえて定義するならば、「二人の登場人物のみによって演じられる芝居」ということになるだろうが、欧米、少なくとも英語圏における伝統的な演劇では、こうした完全なくふたり芝居>は、あまり例がないように思われる。にもかかわらず、作者があえてそのめったにない<ふたり芝居>を設定し、なおかつ、ずばりそのままを題名として用いているという事実は、そこになにかしら特別な意味が込められていることを示唆していると考えていいだろう。

いしましたが、欧米の演劇には<ふたり芝居>はあまり例がないと述べたが、その際、「伝統的な」という形容詞を付けたのには理由がある。というのも、こと不条理演劇のある種の作家に関する限り、むしろ<ふたり>を基本とする作品が数多く見られるからだ。英米に限ってみても、Harold Pinter (1930-) の *The Dumb Waiter* (1959) や Edward Albee (1928-) の *The Zoo Story* (19

60)など、たちどころにいくつかの優れた例を挙げることができる。実質的に〈ふたり芝居〉と呼んで差し支えないものとして、Samuel Beckett (1906-1989) の *Waiting for Godot* (1953) をこのリストに加えてもいいだろう。

ウィリアムズの『ふたり芝居』が、あきらかに、こうした後輩の不条理劇作家たち、なかでもベケットに触発されて書かれたものであることは、これまでも何度か指摘されてきたことだが<sup>3</sup>、分析的な論評は意外に少なく、多くは単に表面的な劇構造の類似を指摘するにとどまっている。しかし、この問題は、実は、作家の人間観、人生観の問題とも大きく関わっている。

先に触れた不条理劇に登場する二人組は、『ゴドーを待ちながら』の Vladimir と Estragon を思い浮かべれば分かるように、名前以外に二人を明確に区別するものはなにもなく、相互に役柄を入れ替えても十分に物語が成立すると思えるほど似通ったコンビである場合が大半である。いわば、ここでの「二人」は「一人」の延長にすぎない。そのような二人の間に、おのれの全人格をかけた対立・葛藤など起こるはずもなく、舞台上に緊張をもたらすものがあるとすれば、わずかに言葉のみである。しかし、その言葉の遣り取りも、一見活発な見かけに反して、具体的な成果をあげることはまずありえない。これは、いわば常識的に信じられている言語によるコミュニケーションは単なる幻想にすぎないというコンセプトの表明であり、そこに映し出されているのは対話すら成り立たせることのできない人間の存在様式である。

ひるがえって、ウィリアムズの『ふたり芝居』に登場する兄妹をみると、『ゴドー』などの場合ほどあからさまではないにしろ、男女どちらともつかない命名の仕方や肩まで髪を伸ばした兄の外見など、ここでも舞台上の二人が入れ替え可能であることが暗にはのめかされている。フェリスとクレアがひとつの文章を二人で分かち合って完結させる、いわゆる回し台詞を何度となく行なうのも、同様の効果を狙ってのことだろう。

この兄妹は人生とか現実とかに不安や恐怖を抱いて二人だけで閉じこもっているのだが、その不安は漠然としたもので、得体が知れない。そのため、立ち向かう相手が当人たちにははっきりとは見えていない。また、この不安の前では同じ立場にいるばかりか、いまみたように、この二人は一人の延長であるため、互いの対立などごく些細な問題でしかありえない。このような世界で彼らが演じる劇中劇と実人生＝現実との距離はないに等しく、その上演は不安を紛らわすための手段でしかない。この点、Stanley が突きつける圧倒的な現実に対抗すべく虚構の世界に身をゆだねた Blanche の自己劇化とは、大きく性格を異にする。C. W. E. Bigsby はこの『ふたり芝居』という作品を支配しているのはアイロニーであり、以前の作品にみられた幻想と現実の切実な対立はそこには見られないと述べ、その世界をベケット的と名付けている (Bigsby 66-7) が、ここでみた意味において、彼の指摘は的を射ている。

ベケットとの符合という点では、もうひとつ興味深いものがある。たとえば、『ゴドーを待ちながら』では、周知のように、ウラジミールとエストラゴンの二人が、ただ暇つぶしでもするかのように、ナンセンスな言葉を掛け合いながら、何か得体の知れない人物、ゴドーをひたすら待ちつづけるわけだが、これは「ベケットの徹底した相対主義を、いわば空間認識において反映した」ものである (渡辺 33)。つまり、この二人が、くっついていることもできなければ、離れることもできず、宙ぶらりんの状態でこの世にあるさまを描いている、というわけである。再三にわたって繰り返される、

Vladimir : Well? Shall we go?

Estragon : Yes, let's go.

[They do not move.]

という光景は、そのことを見事に表している。続く *Endgame* (1957) では、片方の男は椅子に座っ

たままそこから一步も動けず、もう一人の男には絶えずその周りをウロチョロ動き回ることだけが許されるという具合に、この宙ぶらりんの状態がさらにあらわに示されている。

『ふたり芝居』でも、劇中劇の中でフェリスはなんとか妹を外に連れ出そうとするが、頑強な抵抗にあって果たせず、もう戻ってこないと言明して外に出る。しかし、その顛末は以下のとおりである：

I stand here — move not a step further. Impossible without her. No, I can't leave her alone. I feel so exposed, so cold. And behind me I feel the house. It seems to be breathing a faint, warm breath on my back. I feel it the way you feel a loved person standing close behind you. Yes, I'm already defeated. The house is so cold, so faded, so warm that, yes, it seems to be breathing. It seems to be whispering to me: "You can't go away. Give up. Come in and stay." Such a gentle command! What do I do? Naturally I obey. [He turns and enters by the door.] I come back into the house, very quietly. (Act 2)

現実の世界でも、この二人は諍いを繰り返し、互いに傷つけあいながらも、結局は離れることができない。終幕近く、近所のホテルに部屋をとりに行くといってフェリスが舞台を離れたとき、半狂乱になって兄を探し回る妹の姿は、そのことを如実に反映している。そして、そうした二人の状況を最も分かりやすい形で表しているのが、誰もいない寒々とした劇場に二人きりで閉じ込められてしまうという事件である。

くつつくこともできなければ、離れることもできない。こんな中途半端な状態では、何事も決定的な対立の要因にはなりえない。それゆえ、ここでは、なにか「出来事」が起こるために必要なアクションへの弾みも期待できない。こうした状況について、斎藤借子氏は以下のように述べている。

かつて、アリストテレスは、人間が生きるということはアクションで示され、アクションは劇の生命であるといみじくも述べたのだが、このアクションとは、人生に区切りをつける動き、ある変化をもたらす展開、ひとつの季節だった。ところがこの劇では、その意味のアクションが断たれた状況がそのまま劇の構造となっている。(斎藤 22-3)

そこでは、どうにも動きようがないにもかかわらず、動かないわけにもいかないという人間の宿命を背負ったふたりの上を、「時間の刻みすら失われた『時』のみが経過していく。それでも生き長らえていかなければならないで漂っている人間の有様」(斎藤 23) が、文字どおり出口なしの状況の中、互いに命を絶つこともできないまま、終わりのない芝居をただひたすらに演じつづけるより他にない兄妹の姿を通して提示されていると言ってよいだろう。

#### IV

それにしても、なぜことさらに「ふたり芝居」でなければならないのだろうか。まず、いままで述べてきたように、この作品が非連続、あるいはディスコミュニケーションを含めた人間の関係性を問題としている以上、登場人物が一人では成り立たないのは明らかである。では、なぜ三人以上ではいけないのか。この問題には、作者ウィリアムズの現実認識が深く関わっている。

加藤行夫氏は、アリストテレスの「認識」の概念を観客と取り結ぶ劇全体の仕組みのレベルにまで拡大して、悲劇が悲劇として成立するためには主人公と舞台上の観客としての劇中人物、そしてわれわれ観客の三者関係が必要であると論じている。加藤氏によれば、どんなに痛ましい事件や悲しい死も、決してそれだけでは悲劇に到達できない。「その死がいかに必然であったか、つまりいかに生が意味づけられたか、正しく承認してくれる他者との関係が必要」であり、そのためには「舞台上の観客は終始主人公につきそい逐一その行動を見て、主人公の死後その経緯を語り」継ぐ

という役割を文字どおり演じる。われわれ観客は彼らのまなざしを頼りに、「むしろ一旦それに同化して、主人公の意味づけられた生と死を<認識>し」なければならず、また同時に「主人公の方もその<認識>に対して自覚的であることが要求される。観客はそのとき主人公にも同化し、見るものと見られるものとをわれわれの内部で重ね合わせることによって、望むがままの意味が与えられた自分自身を仮体験できる。」そして、このプロセスが完成して初めて悲劇が成立するとしている。(加藤 20-21)

『ふたり芝居』という作品における、この三者関係をみてみると、舞台上の<観客>による<認識>が決定的に欠如していることが分かる。しかも、それは明らかに作者の手によって作為的に作られた欠如なのだ。この点を考慮すれば、上でみたような理想形としての悲劇などは現実の世界ではありえず、われわれ一人ひとりが、ベケットのいう<名付け得ぬもの>として、何を認識することもなく生き、また誰にも知られることなく死ぬのは避けようもない事実だという作者の現実に対する冷徹な意識をそこに読み取ることは十分に可能だろう。

ウィリアムズが登場人物を二人に限定した意図は、ここにあるように思われる。彼は、舞台上の観客を徹底的に排除し、世界の救い難い無意味さ、あるいは<認識>のまったき不可能性を、これ以上はないほど明確な形で表現しようとしたのではないだろうか。兄妹が演じる劇中劇の途中で観客が一人残らず劇場を出ていってしまうのも、兄と妹の二人しかその場にいないことを際立たせ、こうした作者の意図を強調することを目的としているに違いない。さらに、そこに、日常生活ではおろか、劇場という非日常の世界においても、もはや理想形としての悲劇は見果てぬ夢にすぎないという現実観の表明を読み取ったとしても、あながち深読みすぎるとはいえないだろう。

こう考えると、人と人が関係を結ぶことの難しさ、言い換えるならばコミュニケーションの不全がこれまでになく人々に自覚され、問題視されている今日においてこそ、この作品はより大きな意味を持ちうるともいえる。

しかしながら、このウィリアムズの現実に対する視線も、ベケットなどに比較するなら、意外に穏やかであるように思われる。というのも、終幕の兄妹の抱擁シーンを見る限り、<観客>不在にもかかわらず、少なくともその一瞬だけは、二人とも明確な自己認識に至っており、わずかながらも未来への希望が暗示されているようにも見えるからだ。

こうした抒情的な幕切れに対して、批判的な目を向ける評者もいるが、観客の多くは逆に共感を示すのではないだろうか。というのも、上でみたような時代であるからこそ、逆に人々はコミュニケーション回復の可能性を求めていると思われるからだ。このことは、今日、不条理劇の系譜に最も近い作家の一人と目される David Mamet (1947-) が *Oleanna* (1991) で示した現代という時代に生きる不安など、ベケット流のペッシズムに比べれば、まだしも人間的で健康的であり、かつそれが観客や批評家の支持を得ていることにも現れている。

『ふたり芝居』が発表当時不評をこうむったのも、ウィリアムズの代表作とは異なる形式を持つこの作品が、当時の観客や批評家の期待にそぐわなかったものであったうえに、いまみたように、あまりにも時代に先んじすぎていたためだったのではないか。

だとすれば、この作品ほど、ウィリアムズの不遇な十数年を象徴する作品はほかにないように思えてならない。なぜなら、いままで述べてきたことから、多くの批評家の意見とは逆に、ウィリアムズ自身の言葉どおり、『ふたり芝居』は彼が到達したいまひとつの頂点を示している、私には思えるからだ。

## 註

## 1 いくつか例を挙げておく。

[T]hough, in fact he lived to write several plays subsequently, it is nonetheless true that in *The Two-Character Play* Williams, who was at the end of his tether, was trying to grapple directly with the two central and interlocked experiences of his life : his ambiguous, near-incestuous love for his schizophrenic sister, Rose; and his compulsive need for theater as personal escape and therapy. (Parker 126)

One may safely say that Williams's primary purpose was to make a personal statement about the artist in society. That statement may indeed be so personal as to mar the theatrical effectiveness of the work [*The Two-Character Play*]. (Londre 185)

『二人芝居』のフェリスとクレア…などには、あからさまに過ぎると思われるほど作者自身の内面世界が描き込まれている。それは戯曲という形式の枠を超えた、告白的私戯曲とでも呼ぶしかないほど激越な自己表白であった(石田 42)

## 2 以下、作品名を指すときは『ふたり芝居』、劇中劇を指すときは「ふたり芝居」、劇形式を指すときはくふたり芝居&gt;と表記する。

## 3 いくつか例を挙げておく。

Affected by Pirandello and Beckett, Williams embedded his typical Williams play in an absurdist frame, so that real and role overlap increasingly. (Cohn 288)

It [*The Two-Character Play*] appears to be very spare and abstract, approaching the style of Samuel Beckett or Harold Pinter both of whom Williams admires. (Londre 192)

## Works Cited

- Beckett, Samuel. *Waiting for Godot. Samuel Beckett The Complete Dramatic Works.* London : Faber and Faber, 1986. 10-87.
- Bigsby, C. W. E. *Modern American Drama, 1945-1990.* New York : Cambridge U. P., 1992.
- Cohn, Ruby. "Late Tennessee Williams." *Critical Essays on Tennessee Williams.* Ed. Robert A. Martin. New York : G. K. Hall & Co., 1997. 286-294.
- Devlin, Albert J., ed. *Conversation with Tennessee Williams.* Jackson : U. P. of Mississippi, 1986.
- 石田章. 「テネシー・ウィリアムズ」『モダン・アメリカン・ドラマ』 嶋原眞一編. 研究社, 1989. 23-46.
- 加藤 行夫. 「悲劇と認識」『英語青年』1 Nov. 1987: 384-85.
- 黒田絵美子. 「『ふたりだけの劇』完成されたウィリアムズの世界」『アメリカ演劇』2, 法政大学出版局, 1987. 39-48.
- Londre, Felicia Hardison. *Tennessee Williams.* New York : Frederick Ungar, 1979.
- Parker, R. B. "The Circle Closed : A Psychological Reading of *The Glass Menagerie* and *The Two Character Play*." *Tennessee Williams's The Glass Menagerie.* Ed. Harold Bloom. Modern Critical Interpretations. New York: Chelsea House, 1988. 119-36.
- 斎藤 倍子. 「現代『二人芝居』の二方向：アメリカ」『テアトロ』1 Aug. 1997. 22-27.
- 渡辺 淳. 「なぜ二人芝居なのか：不条理演劇をめぐって」『テアトロ』 Aug. 1997. 32-35.
- Williams, Tennessee. *The Two-Character Play. The Theatre of Tennessee Williams.* Vol. 5 New York : New Directions, 1976. 301-70.

**Abstract :** For Tennessee Williams, 1960s are the most disastrous decade in his whole life. He lost his lover, Frank Merlo in 1963, and almost all plays he wrote in this decade had poor reputations among both critics and audience.

*The Two-Character Play* is one of them. The earliest version of the play was produced in London in 1967. A revision entitled *Out Cry* was presented in Chicago in 1971. Further revised, it opened in New York in 1973, and the most recent version was produced off-Broadway in 1975. That version is the one discussed here.

This play, like others in 60s, has no lyrical texture and the shadow of death covers the work from beginning to end. So many critics have regarded the play as his personal and rather hysteric "out cry". This is true in a sense. Is it, however, the only reading of this play? Williams said, in an interview with a magazine in 1972, that he was very interested in the form of theater quite different from the one he had used in his earlier plays. The year 1972 belongs to the period he rewrote *The Two-Character Play* repeatedly. That means the purpose of rewriting the play is to seek for the new form of theater as well as to make his statement clearer.

From the viewpoint of a new form, *The Two-Character Play* marks the use of the play-within-a-play technique. The technique itself is not at all unique, but *The Two-Character Play* has, at least, a more characteristic point than other traditional dramatic expressions in this mode. It is that literally only two characters can be seen on the stage.

There have been few plays with only two characters in Europe and America, except some of the works of the theater of the absurd. It is often pointed out that Williams wrote *The Two-Character Play* under the influence of the playwrights of the absurd, especially Beckett. The two characters in both the play and the play-within-the-play are Felice and Clare, a brother and a sister. But, like Vladimir and Estragon in Beckett's *Waiting for Godot*, they can change the part with each other at any moment. In such relationship, no conflict, including a verbal one, can happen at the risk of their personality.

There is another point that coincides with Beckett's. In *Godot*, Vladimir and Estragon can neither leave nor cling to the other. The same thing happens to Felice and Clare. Under such a noncommittal circumstance, nothing can cause a fatal conflict, either.

Williams describes the way how people act when left in those situations, and shows that modern people can no longer have true communication with each other.

However, why do the characters have to be two? Because *The Two-Character Play*, as mentioned above, deals with human relationship, it is clear that it has to have more than one character. But why must it not have more than two?

Yukio Kato, according to Aristotle, discusses that the hero's behavior can be tragic only when recognized through the eye of a witness on the stage. *The Two-Character Play* lacks this witness completely, and it is obviously done intentionally by the author himself. That means the behavior of the two on the stage cannot be recognized by anyone. And through that situation, Williams symbolically shows that all of us have to live and die without recognizing anything or being recognized by anybody.

平成11年(1999)年10月1日受理

平成11年(1999)年12月27日発行