

Tom Stoppard の *The Real Thing* をめぐって

山下興作

(人文学部英文学研究室)

On Tom Stoppard's *The Real Thing*

Kosaku YAMASHITA

Department of English, Faculty of Humanities

I

1967年4月、Tom Stoppard は、29才でイギリス演劇界に颯爽と登場した。そのデビュー作 *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* は、'The Sunday Times called it "the most important event in the British professional theatre of the last nine years"; that is, since Harold Pinter's *The Birthday Party*'⁽¹⁾ といった評からもわかるように、ロンドンの劇評家達に熱狂的な支持をもって受け入れられた。

その成果によって、Stoppard は同年度の John Whiting Award と Evening Standard Award を獲得し、その地位を確立するのであるが、この作品に対しても当初から批判的な評価もないわけではなかった。例えば、Robert Brustein は 'Stoppard manipulates the premise instead of exploring it and what results is merely an immensely shrewd exercise enlivened more by cunning than by conviction'⁽²⁾ と書き、Martin Gottfried は 'a philosophical statement is hammered at but never developed beyond the basic statement. Its existentialism is shallow.'⁽³⁾ と評した。

Rosencrantz and Guildenstern Are Dead に限らず、その後の作品においても、Stoppard には、人生ないし現実を素材に観客の心情に訴えかけるといった芝居作りをするより、着想の妙や言葉遊び、用意周到で巧妙なプロットの展開といった趣向の面白さによって観客の知性に訴えかけることの方に力を注ぐ傾向があることは否定できない。*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* 以来の大作 *Jumpers* (1972) や *Travesties* (1974) もその系統の作品といえよう。

1976年に発表された *Dirty Linen and New-Found-Land* あたりから、その傾向に変化がみられ、従来の批判に反発するかのように、希薄だった社会的関心が徐々に表面化してゆき、*Night and Day* (1978) では技法上の関心を上まわり、リアリズム志向を示すに至ったという評をひきだすまでになった。その後、どのようにそれを越えて、技法と内容のバランスを取るのか一般に興味もたれていた。

そうした中、1982年11月16日、*The Real Thing* の初日の幕がロンドンの Strand Theatre で上がった。その評価は、Michael Billington の 'This is his most mature play, his best-structured play, indeed his best-written play in that the speeches spring off the page and stage and nothing is wasted.'⁽⁴⁾ といった絶賛から、Irving Wardle の、'cleverness with its back to the wall'⁽⁵⁾ という批判までさまざまである。しかし、この二つの批評からも窺えるように、この作品においても、スタイル重視という彼のデビュー以来の傾向は変わってないようである。⁽⁶⁾

本稿ではその点に着目し、Stoppard のこのスタイルへのこだわりの強さを手がかりに、*The*

Real Thing の、ひいては Stoppard の劇世界の解明を試みたい。

II

前述のように、その評価はわかれているが、*The Real Thing* という劇は Stoppardらしい仕掛けや趣向を生かしながらも、主人公 Henry の成長を軸とした「本物の愛」とは何かという問いかけを中心に、そこから派生してくるさまざまな「本物」探しを主題としたラブコメディである、という点で大方の解釈は一致している。

こうしてみると、*The Real Thing* が扱っている世界は別に目新しいものではない。例えば、近年においては、Harold Pinter の *Betrayal* や Peter Nichols の *Passion Play* に、もう少し時をさかのぼれば Edward Albee の *Who's Afraid of Virginia Woolf?* にその例を求めることができる。特に *Who's Afraid of Virginia Woolf?* とは、言葉遊びや駄洒落をふんだんに散りばめた作風の類似点や、共に意味ありげなタイトルネーミングの仕方、また共に愛は虚構でありつづけることによって成就するといったパラドックスを見抜いている点で、非常によく似ているといえる。

しかし、*Who's Afraid of Virginia Woolf?* が激しい口調でその愛の虚構性を告発しているのに対して、*The Real Thing* にはそれを承知のうえで全てをむしろ楽しんでしまおうという姿勢が感じられる点で、この両者は異なっている。この違いは一見ささいな違いにしかみえないかもしれない。しかし、実は非常に大きな違いなのである。Albeeにとって、愛の虚構性は自らの感覚に根ざしたオリジナルなものであった。そしてそのオリジナルなものを演劇という形式を使って作品化しているのである。しかし、Stoppardにとって、愛の虚構性は既に自明の前提として受け入れられており、彼はそれを使って自分の演劇世界を形作っている。*Who's Afraid of Virginia Woolf?* では内容があって形式が生まれているのに対して、*The Real Thing* では形式があって内容が生まれているのである。このことは Pinter や Nichols の作品との比較においてもあてはまる。つまり、*The Real Thing* は、いわばこれまでくりかえし語られてきた愛の物語のパロディとして成立している。パロディとは消極的に考えるならばオリジナリティの放棄につながるものだが、積極的に考えるならば形式へのこだわりであるといえよう。そして Stoppard は語られる内容よりも、形式にこだわることによって演劇を蘇生させようとする意図を持っているのであろう。

The Real Thing がパロディである以上、これまで語られてきたいろいろな愛の物語が下敷きになっているのは当然だといえよう。幕開けの場面から例をひろってみると、劇が始まって間もなく、一組の夫婦が妻の出張先の地名の呼び方を問題にするところがある。夫はその町をフランス語風に Ba'l と呼ぶが、妻は Basel と呼ぶ。それを受けて夫は 'Let's call the whole thing off...' ¹⁰ と口ずさむが、これはミュージカル映画 *Shall We Dance* の中で Fred Astaire と Ginger Rogers が歌う歌の題であり、かつさわりの文句である。映画の中で Astair と Rogers は恋人どうしだが、この場面では、単語の発音をめぐって二人の間に食い違いが生じ、「何もかもやめよう」となるのである。Stoppard は、単語の発音をめぐって別れ話が生じるという映画の状況を借用し、それを *The Real Thing* の夫婦の状況にあてはめ、二人が危機に直面していることを暗示しているのである。そしてこの暗示通り、この夫婦は破局に至るらしく、妻がドアをバタンといわせて出ていく。ここで Ibsen の *Et dukkehjem* (『人形の家』) の幕切れを連想することはあながち不自然とはいえないだろう。なぜなら、*The Real Thing* の幕が開くと同時に、妻が登場してドアをバタンと閉めたために夫が作っていたカードの家が崩れるという場面を観客はみせられており、いやがうえにもドアの開閉と家庭の崩壊を結びつけて考えるように仕組まれているからだ。¹¹ また、この第一場は三流の Coward か三流の Pinter が書いたような陳腐な台詞のやりとりからなっており、全体で一つ

のパロディともなっているのである。続く第2場で、二組の夫婦 (Henry と Charlotte, Max と Annie) が会話しているうちに、Max と Annie が Norfolk にもっている別荘のことが話題になる。

Henry: You have a cottage in...?

Annie: Norfolk.

Henry: Norfolk! What, up in the hills there?

Annie: (*testily*) What hills? Norfolk is absolutely—
(*she brings herself up short*)

Charlotte: Oh, very funny. Stop it, Henry.

Henry: I have no idea what you are talking about.

So, you were coming up to London from your flat in Norfolk—*cottage*—and you met this Private Brodie on the train. (18)

ここで Stoppard が Noël Coward の *Private Lives* 第1幕の Amanda の台詞 'Very flat, Norfolk' をふまえているのは明らかである。無論 Coward の場合と、Stoppard の場合とでは、'flat' にこめられた意味あいはいは全く別である。しかし、この場面で明らかになるように、Henry と Annie とは不倫関係にあり、それがまさに Coward が描くのを最も得意とした男女関係であることを考えあわせる時、この一見他愛のないやりとりが、実ははなはだトゲを含んだやりとりとして俄然生きてくるのである。

The Real Thing の下敷きとなっているテキストは、これだけではない。他にはっきりしているものだけを列挙しても、Strindberg の *Fröken Julie* (『令嬢ジュリー』), John Ford の *'Tis Pity She's a Whore*, Pirandello の諸作品、それに 'You've Lost That Lovin' Feeling' や 'I'm Into Something Good' などの '50年代から '60年代にかけて流行した数々のポピュラーソングがあげられる。*The Real Thing* というテキストは、これらさまざまな既存のテキストに依存して成立しており、新しいテキストにおける言葉の意味は、そのテキスト自体のコンテキストだけでなく、下敷きになっている既存のテキストのコンテキストをも考慮しなければ決定できない。

もちろんこれは Stoppard に限ったことではなく、既に James Joyce などによって試みられてきたことは周知であるし、そもそも既存の作品に全く依存しない文学作品などというものは考えづらい。ただ、こうした傾向が Stoppard にはデビュー以来顕著に認められるということである。出世作 *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* を理解するには少なくとも *Hamlet* と *Waiting for Godot* を知っていなければならないし、*The Real Inspector Hound* は Agatha Christie の *The Mousetrap* に代表される推理劇と劇評の文体になじんでおく必要がある。*Travesties* では Joyce, Tristan Tzara, Lenin といった人物と Oscar Wilde の *The Importance of Being Earnest* についての十分な知識が要求される。*Night and Day* などは、ジャーナリズムの文体と Cole Porter から The Beatles に至るポピュラーソングを知らないと全く楽しめない。

気取りとか術学趣味といった言葉が Stoppard を批判する時いつも使われてきた所以である。しかし、彼のこうした傾向は、彼の劇世界の本质とわかちがたく結びついているのであるから、むしろ積極的に解釈するべきである。

III

The Real Thing の第1幕第1場は、上でも触れたように、ある一組の夫婦の破局を描いている。妻 (Charlotte) は出張先のスイスから帰ってきたということなのだが、夫 (Max) は妻の留守中

に台所のひきだしから彼女のパスポートを見つけ出していた。夫はそれを根拠に妻の不実をせめ、妻は夫のもとを去る。

第2場。第1場とは別の、もっとちらかった部屋で、第1場とは別の男(Henry)がレコードを選んでい。そこへHenryのガウンを着たCharlotteが登場する。観客はそこでHenryがCharlotteの不倫の相手であり、二人は一緒に住みはじめたものと思う。その日Maxを招待したというHenryの言葉に対するCharlotteの拒絶反応もそれを裏書きしているように思われる。そこにMaxが登場する。

Max: Hello, darling.

Charlotte: Don't I get a day off?

Max: (*apologetically*) Henry phoned...

Charlotte: (*more kindly*) It's all right, Max. (8)

やがて第1場は実は劇作家であるHenryの手になる新作の芝居*House of Cards*の一場面であり、CharlotteとMaxはそれを演じる役者であり、実生活ではHenryとCharlotteが夫婦であることがわかってくる。我々観客は、Stoppardが仕掛けたPirandello流の罠にまんまとひっかかったわけである。¹⁰⁾しかし、この劇中劇の効果は単に観客をひっかけ、そのテクニックを楽しませるだけにとどまらない。一見本当に見えるものが、実は虚構でありうるということを観客に強く印象づけ、舞台上のできごととの間にある程度の距離をおく必要性を感じさせるという役目もおわされているのである。第2場が進むにつれて、Maxの妻であり女優でもあるAnnieとHenryとが実は不倫の関係にあることがわかってくる。これは上でも触れたように、Noël Cowardが得意とした設定であり、その後のCoward的なやりとりともあいまって、本来「実生活」であるはずの第2場が急速に虚構性をおびてくる。こうなると、観客の目には何が本物で何が虚構なのかますますわからなくなってくる。

Stoppardはこの種の仕掛けを何度となく繰り返す。第2幕第1場で、Charlotteと別れ、Annieと暮らしはじめたHenryが、Annieに頼まれて、彼女が救済委員会の委員をつとめる囚人、Brodie二等兵が書いた自伝的なテレビドラマの台本を読んでいる。Henryはその台本はとても使えたものではないことを証明しようとして、その一部をAnnieに読んで聞かせる。

Henry: ... (*Reading*) "Excuse me, is this seat taken?"

"No."

"Mind if I sit down? [...] Do you know what time this train is due to arrive in London?" [...]

"At about half-past one, I believe, if it is on time."

"You put me in mind of Mussolini, Mary. People used to say about Mussolini, he may be a Fascist, but at least the trains run on time." (31-32)

これに続く第2場は次のように始まる。

Annie is sitting by the window of a moving train. She is immersed in a paperback book.

Billy walks into view and pauses, looking at her for a moment.

She is unaware of his presence. He carries a zipped bag. He speaks with a Scottish accent.

Billy: Excuse me, is this seat taken?

Annie hardly raises her eyes.

Annie: No.

Billy sits down next to or opposite her [...] She doesn't look up from her book. [...]

Billy : You'd think with all these Fascists the train would be on time.

Annie looks up at him and jumps a mile. She gives a little squeal.

Annie: Jesus, you gave me a shock. (*She looks at him, pleased and amused.*) You fool.

Billy drops the accent.

Billy : Hello. (36-37)

この場面に接した観客は、劇の冒頭での経験から、これは Brodie の書いた作品の一部が演じられているのだろうと考える。が、今度はこれが実際に起こったことなのである。つまりさっきとは逆の畏にはめられたわけであるが、⁹⁹ その目的とするところは同じである。

Stoppard はことが内面描写に関わるとなると、急いでこの内面なるものを突き放す。

Henry: ... I love love. I love having a lover and being one. The insularity of passion. I love it. I love the way it blurs the distinction between everyone who isn't one's lover. Only two kinds of presence in the world. There's you and there's them. I love you so.

Annie: I love you so, Hen.

They kiss. The alarm on Henry's wristwatch goes off. They separates. (27)

この熱烈ともいえる愛情吐露の場面で突然鳴り出す腕時計のアラームの音は、異化効果以外のなにものでもない。

このように、観客が舞台の上のできごとに同化しようとする時には、必ずといっていいほど邪魔が入る。あるいは最初から感情移入しにくいような状況を作り出す。その役割を果たしているのが、先に指摘した *intertextuality* である。つまり、下敷きとなっている他の作品を同時に思いうかべることになる観客は、どうしても舞台の上のできごとにストレートにとけこみにくくなるわけである。

間接的な言及だけにとどまらず、一部を直接引用されているものがあげる効果は、さらに明白である。第2幕第2場で、Glasgow へむかう列車の中で、Billy が Annie に *'Tis Pity She's a Whore* の一節に託して彼女に対する気持を告白する。その告白自体は実に熱烈なものである。しかし、言うまでもなく、その台詞は17世紀の言葉で、しかも *blank verse* という、現代の我々にはおよそ耳慣れない言葉で書かれている。それに加えて、いきなりシャツの胸をあけたりする Billy の場違いに大げさな行動を目の前にして、彼に感情移入できる観客が何人いるだろうか。

第2幕4場の Annie と Billy による *'Tis Pity* のリハーサルシーンも同様である。先の第2場から Annie と Billy の関係がはじまることはおおよその推測は既についているし、Annie がこの場の最後に Billy の名をささやき、本気でキスを返すことから二人の関係は明らかである。また、演出上、二人が役を越えた情熱をもって台詞のやりとりをするようにすることも充分可能である。¹⁰⁰ しかし、このやりとりが、劇中劇のものであることを視覚的にも、聴覚的にも充分にわかったうえで、この場面に接している観客には、今一つのめり込めないものがある。

第1幕第4場の『令嬢ジュリー』からの引用も同じ効果をねらったものである。ただし、ここで使用されている言葉は現代のものであるから、その分 *'Tis Pity* より観客の感じる距離感が小さくなる危険がある。そこで、Stoppard はこのシーンを Annie が台詞を覚えるのを Henry が相手をして手伝うという設定にし、わざわざ *'without inflection'* という指示まで与えるのである。

こうして Stoppard は観客を舞台に同化させるよりも異化しようとし、その結果内容より形式をうかびあがらせようとする。そのためにさまざまなテクニックが駆使されているのはこれまで述べ

てきた通りであるが、中でもとりわけ強くその機能を担っているのが、*House of Cards*である。

*House of Cards*が、第1幕第1場から第2場にかけての Pirandello 的ひっかけに使われていることは既に指摘した。しかし、この劇中劇が果たす役割はそれだけにとどまらない。第1幕第3場と第2幕5場で、この劇中劇と全く同じような状況が今度は「実生活」の中で繰り返される。第1幕第3場では、Maxが一人で第1場を思いおこさせるリビングルームに坐っている。オフステージで玄関のドアが開くのが聞こえ、妻の Annie がちょっと顔を見せたあとコートを脱ぎにホールに戻る。そしてそのあと再び入ってきた彼女は、夫から浮気の証拠をつきつけられる。ここまでは *House of Cards* とほぼ同じである。この後第1場では、Maxの演じる夫は激情にかられることもなく冗舌に機知に富んだ台詞を話す。第3場の本当の Max は全く逆の反応を示す。彼は感情をおさえることができず、口ぎたなく Annie を非難し、涙にくれる。しかも、口にする台詞はただ同じ言葉のくり返しのみで、おせじにも機知に富んでいるとはいえない代物である。

Max: You're filthy.

You filthy cow.

You rotten filthy——

He starts to cry, barely audible, immobile. Annie waits. He recovers his voice

It's not true, is it? (22)

第2幕第5場で Max の立場に立たされるのは Henry である。ここでも同じように、彼がリビングルームに一人で坐しているところへ、玄関のドアが開く音がオフステージから聞こえ、今は Henry と暮らしている Annie がちょっと顔を出したあとホールにひっ込み、コートを脱いで再び現われる。そこで Henry の追求がはじまる。Henry は、Max ほどは感情をむきだしにしないが、彼自身が作り上げた *House of Cards* の夫ほどは冷静ではいられない。Max よりはかなり冗舌ではあるが、その表現は相当に直接的で下卑たものであり、*House of Cards* の夫の言葉のような気の利いたものからは程遠い。彼を Max から隔てているものは、ただ適切な言葉を適切な順序に並べて使おうという彼の信念だけである。Max が激情に身をまかせているのに対し、Henry はこの信念にすがりつき、何とか自分をコントロールして文章を作ろうとしている。ただこの違いだけである。

この二つのリプレイを演じる二人の男の妻の不倫に対する反応が共に *House of Cards* 中の夫の反応と全く異なるものである点をとらえて、そこに「本物」対「つくりごと」の対立を読みとり、Stoppard はその対比を通して生々しい現実の恋人達の姿を描き出そうとしているのだとする評者は多い。¹⁰ しかし、この芝居に関して、そうした二分法は通用しない。なぜなら Anthony Jenkins も指摘しているように、第1幕第1場も舞台上で演じられているその時は他の二つの場面と同じだけの説得力をもっているからである。¹¹

また逆に「本物 (= 現実)」に対応しているはずのこの二つのリプレイが、実は二つとも多分に芝居がかっているのである。第1幕第3場の方で、Hersh Zeifman のように、Max が自動車のフロントシートに落ちているのをみつけたハンカチから *Othello* を連想する¹²のは少しいきすぎだとしても、この場の終わりで Max が蹴とばしたラジオから 'You've Lost That Lovin' Feeling' がきこえてくるのはあまりにもできすぎである。第2幕第5場で、Henry は *House of Cards* の夫同様に妻の留守中に部屋中をひっかきまわして妻の持ちものを調べる。そのことに対して Annie は *House of Cards* の妻と同じ反応を示し、部屋から出ていく。一人残された Henry は *House of Cards* の夫と同じように妻がおいていったみやげものの袋を開け、中身を取り出す。さすがにみやげはアルプスのミニチュアでなく、タータンのスカーフだが、ここまで状況の展開が一致してしまうと、実生活であるはずのこちらの方が、劇中劇のパロディとしか思えなくなってくる。

先程私は Max と Henry の二人が *House of Cards* のリプレイを「演じる」という表現を使ったが、この二人に限らず、*The Real Thing* の登場人物達はみなこの劇中劇の物語を追いかけて演技しているといえる。劇が現実をなぞっているのではなく、現実が劇をなぞっているのである。先に触れた Strindberg や Ford からの引用、Brodie の書いた台本の利用、腕時計のアラームによるラブシーンの中断⁹などもすべてこの文脈において理解することができる。

IV

いま上で指摘したいわば現実と虚構の関係が逆転してしまうという現象は、*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* 以来 Stoppard が飽くことなく捉えてきたものであるが、Stoppard はこうした現象を利用して観客と舞台との間にある一定の距離をつねに保とうとする。内容に踏み込もうとする者を形式の表層に押し返そうとする。そうすることによって、現代においては、一個の確固たる個性をもって生きることなどはや不可能であり、我々にできることはただ与えられたさまざまな役割を断片的に演じていくことだけだといった空気を伝える。Stoppard にとって、現代とは日常生活の行動のひとつひとつがいや応なく自己演技化してしまう時代なのである。そしてそこでは、恋愛すら演技、パロディといった虚構でしか成立しえないのである。

こうした時代のからくりを見抜きながらも Stoppard はそれに抗したり、あるいはそれを告発しようとしたりはしない。むしろ醒めきって受容しているといった趣である。鈴木忠志は野田秀樹の『赤穂浪士』の劇評のなかで、

彼（野田秀樹）の舞台に関しては、深さがなくとか、本音がわからないとか、軽く風俗につきすぎているとかいわれるが、深さや本音などという、すでにそれ自体で価値を担っているような言葉が、実体的な像を結ばない状況、どんな個人的な心情や感覚も、風俗的な表層に表象されており、すべて既知のものであると感じざるを得ぬような状況にいるという認識の上で演劇活動をしている以上、彼の舞台がそうなるのは当然であろう。¹⁰

と書いているが、これはそのまま Stoppard の舞台にもあてはまる。

Stoppard もまた野田秀樹と同じように、言葉が内面とか本音とか主体性とかいった確固としたものとの連続性を失ってしまった時代に自らを表現させているのである。

第2幕第1場で、Brodie の書いたスクリプトを弁護して、彼には 'something to write about, something real' (34) があると主張する Annie に Henry はクリケットバットを手にかこう答える。

Henry: This thing here, which looks like a wooden club, is actually several pieces of particular wood cunningly put together in a certain way so that the whole thing is sprung, like a dance floor. It's for hitting cricket balls with. If you get it right, the cricket ball will travel two hundred yards in four seconds, and all you've done is give it a knock like knocking the top off a bottle of stout, and it makes a noise like a trout taking a fly... (*He clucks his tongue to make the noise*) What we're trying to do is write cricket bats, so that when we throw up an idea and give it a little knock, it might... travel... (*He clucks his tongue again and picks up the script*) Now, what we've got here is a lump of wood of roughly the same shape trying to be a cricket bat, and if you hit a ball with it, the ball will travel about ten feet and you will drop the bat and dance about shouting "Ouch!" with your hands stuck into your armpits. (34)

これをそのまま Stoppard の見解であると考えるのは危険だということは十分に承知している。しかし、終幕において、Brodie にも実は 'something to write about, something real' なるものはないにひとつなく、結局全てが彼の虚構であったことが明らかになる点から判断して、この Henry の言葉は Stoppard のものかなり近いと考えてもよさそうである。

Stoppard は言葉をまじめに語るといふより、言葉を操る。あるいは言葉を楽しむ。彼はいつも内容をスタイルのうちに隠す。というよりも、彼にとってスタイルそのものが彼の内容なのであって、スタイルを支える現実のリアリティやどろどろとした感情はみごとに消えてしまっている。

実際、*The Real Thing* の登場人物達は、ほとんど現実的な生々しい言葉を口にしない。本来そうした言葉を口にすべき場面になっても、自分自身の言葉で語ろうとはせず、既存のテキストからの言葉を引用したり、ポピュラーソングの歌詞にその気持ちを託したりする。むき出しの真実やリアリティより冗談や虚構のなかに身をまかせる。熱い告白や自己主張より、引用やレトリックを楽しむ。そこには、もはや言葉とそれを語る本人との幸福な一致は存在しない。喜怒哀楽や愛憎で脂ぎった現実よりも、虚構を演じることの方が、彼らにとってははるかに親しみやすくなっているのである。

The Real Thing に限らず、Stoppard の作品には、実におびただしい数の引用ないし allusion が使われる。そしてそのことがしばしば批判の対象となるのだが、彼はそうすることでべつだん彼の術学趣味をひけらかそうとしているわけではない。彼はそうすることで、それらの提供する演劇 (= 虚構) の方を現実よりも親しみやすく感じてしまう現代という演技過剰の時代を映しだそうとしているのである。

ただここで気をつけなければいけないのは、Stoppard がこうした時代を扱っているということと、彼自身がこうした時代をどう思っているのかは別の問題だということである。彼はそうした時代がいいとか悪いとかいった評価をくだそうとしているのではなく、ただそうした時代を捉え、芝居を作ろうとしているのである。*The Real Thing* の登場人物達と同様に、言葉とそれを語る本人との一致はとうに彼からは失なわれている。だから、*Jumpers* や *Travesties* といった非政治的な作品のすぐあとに、*Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth* や *Professional Foul* といった政治色の濃い作品を作ったりすることもできるのである。

Stoppard の場合、世界の生の現実より、現実ならぬ劇 (= 虚構) の方が現実性に富んでいるのである。だから、*The Real Thing* の中に社会的見解の表明のようなものがみつかったとしても、それはその言葉の主体である Stoppard からは切り離されたものである。従って、その言葉の是非をめぐって議論することにそれほど大きな意味があるとは思えない。

Stoppard は作品を書くにあたって、そのモチーフとして語るべき自己だとか語るべき何かがあるという神話を断念した作家である。再び鈴木忠志の言葉を借りるならば、

そこには、これまでの演劇人のように、戯曲作家の内面や感覚のオリジナリティが舞台手法を導き出すのだという、文学性優位の信仰はなく、視聴覚的イメージの模倣・引用=盗作・カップライの手つきだけが、オリジナリティというようなものの実体を垣間見せてくれるのだといわんばかりの舞台である。⁹⁾

これまで、*The Real Thing* が、そして Stoppard の諸作品が、既存のさまざまなテキストを下敷きとして成立していることは再三にわたって指摘してきたが、それが Stoppard のオリジナリティにつながっているというのは、まさにこの意味においてである。

しかも Stoppard は自分以外の作家だけでは飽きたらず、自らをもカップライの対象としている。*The Real Thing* の中で、Brodie のスクリプトが何度も演じられたり、*House of Cards* のリプレイが演じられたりするものがその例である。こうすることにより、一つの場面は次の場面によって批評

され、連鎖状に連なっていく。そしてその結果、演じるということが純粹な虚構性を構築するわけではないことが次第に明らかとなってくる。

先程、*The Real Thing* が現代という演技過剰の時代を映しだしていると述べたが、それが上のような、あらゆるものが等価であり、新奇なものは何もないという認識から出発しているものであることを考えると、*The Real Thing* はすぐれて自己批評的な視座をもっているといえる。いいかえるならば、自らのうちに映しだされた演技過剰の世界を、それに対応する醒めた批評意識をもって眺めているのである。

第2幕第7場で、Henry は Annie と Billy の不倫を知らながら、何とか 'dignified cuckoldry' を演じようとする。しかし、この場の最後の部分で、彼は Procul Harum の 'A Whiter Shade of Pale' をかけ、それにあわせて口ずさむ。'Oh, please, please, please, please, don't.' (53) この時、観客は「もう演技なんてこりごりだ」という Henry の叫びを聞くことができるかもしれない。しかし、この叫びさえも、'A Whiter Shade of capale' の歌詞にのせたものであることからわかるように、口に出したその瞬間から演技になってしまっているのである。

扇田昭彦は、日常生活の中で過剰に演技する「普通の人々」の異様さを描いた如月小春の『ロミオとフリージアのある食卓』の評で、

信仰や絶対的イデオロギーが崩壊した時、人間が仮面と自己演技に頼ろうとするのは必然である。だが、画一的な仮面の演技ばかりが増殖し、集団的強制力として多数派を占めるとき、そこに現れるのは新しい仮面の制度、いいかえれば仮面の全体主義でしかない。¹⁾

と書いている。

The Real Thing が基本的には軽みと洒落っ気に富んだ明るい舞台であるにもかかわらず、どこか一抹の不安を感じさせるのは、そこで展開されるあまりにも過剰な自己演技の中に、この「新しい仮面の制度」を予感させるものがあるからかもしれない。

しかしそうした批評も、この作品では自己の内部にむけられたものであり、外部に対してそういったメッセージを積極的に伝えようとしているわけではない。

ほとんどすべての批評家は、*The Real Thing* を語るにあたって、What is the real thing in this play? という問いかけを出発点とし、それぞれの答えを導き出している。しかし、私にはこの問いかけ自体が有効なものとは思えない。なぜなら、先にも述べたようにこの舞台にはそうした文学性優位の信仰は認められないからだ。

The Real Thing では、あるいは Stoppard の世界では、演劇とは別の人生を垣間見させる芸術ではなく、舞台が人生の空間そのものであり、そこで展開される演技がまさに人生そのものなのである。

The Real Thing は演劇以外の何ものでもなく、ただひたすら演劇なのである。こうした態度は一種の開き直りともとれるのであるが、Stoppard はそうすることによって、いま演劇をがんにがらめにしていくさまざまな呪縛から演劇を解き放ち、演劇が本来もっていた身軽な世界を再び舞台の上に甦らせようとしているのではないだろうか。

注

- (1) Kenneth Tynan, *Show People: Profiles in Entertainment* (New York, Simon and Schuster, 1979), p. 74.
- (2) Robert Brustein, *The Third Theatre* (New York: Cape, 1970), p. 148.

- (3) Martin Gottfried, review of *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, *Women's Wear Daily*, 17 October 1967, Susan Rusinko, *Tom Stoppard* (Boston: Twayne Publishers, 1986), p. xi. に所収
- (4) Michael Billington, *Stoppard: The Playwright* (London: Methuen, 1987), p. 145.
- (5) Irving Wardle, 'Cleverness With Its Back to the Wall' *Times* (London), 18 November 1982, Rusinko, *Tom Stoppard*, p. 135. に所収
- (6) *Night and Day* と当作との間に発表された二つの翻訳劇 *Undiscovered Country* (1979) と *On the Razzle* (1981) で展開される言語遊戯もまたその傍証となるだろう。
- (7) Tom Stoppard, *The Real Thing* (New York: Samuel French, 1986) p. 2. なお本稿における当作家からの引用はすべてこの版により、以後ページ数のみを本文中において示す。
- (8) 1985年の東京における文学座の公演 (Leon Rubin 演出) では、開演前から舞台上にカードの家を組み立てておき、そこにスポットをあて、観客の注意をひきつけておくという演出がなされていた。
- (9) 'It is worth noting that in Peter Wood's London production this opening scene was played with much the same cool artifice as the rest of the evening. In Mike Nicholas's Broadway version the whole scene was played in heavily inverted commas and with a heightened Cowardesque camp so that the slowest member of the audience would realise he was watching a play-within-a-play.' Billington, *Stoppard* p. 147. Billington は 'what Stoppard is doing here is staking out the territory he will explore in the rest of the play' であるとして、Mike Nichols を支持しているが、私は本文中において述べる理由から Peter Wood を支持したい。なお、Leon Rubin の演出ではその点がややあいまいで、どっちつかずの印象が残ったのは惜しまれる。
- (10) Hersh Zeifman, 'Comedy of Ambush: *The Real Thing*' Harold Bloom 編 *Tom Stoppard*, (New York: Chelsea House, 1986), p. 143.
- (11) Leon Rubin はそのように演出していたと記憶する。
- (12) 一例をあげるならば、Susan Rusinko がそうである。
- (13) 'Their interconnection reminds us that each of these versions is in fact staged, yet each remains convincing and true at the time' Anthony Jenkins, *The Theatre of Tom Stoppard* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), p. 161.
- (14) Zeifman, 'Comedy of Ambush', p. 149.
- (15) 'The sound of the alarm is the voice of a director yelling "Cut"' Zeifman, 'Comedy of Ambush', pp. 146-147.
- (16) 鈴木忠志, 「米国から見た日本の演劇土壌」朝日新聞 '81年4月9日 扇田昭彦編『劇的ルネッサンス』(東京: リプロポート社, 1983), pp. 398-399に所収
- (17) *Loc. cit.*
- (18) 扇田昭彦, 『世界は喜劇に傾斜する』(東京: 沖積社, 1985), pp. 110-112.

(昭和62年9月28日受理)

(昭和62年12月28日発行)