

Tennessee Williamsの*The Rose Tattoo* キリスト教とDionysusの世界

落 合 和 昭

序	2
第一章 <i>The Rose Tattoo</i> のSCENEの特異性	5
第二章 AUTHOR'S PRODUCTION NOTESにおける「場所」と「時間」と象徴	13
第三章 主なる「登場人物」と「登場動物」	25
SERAFINA DELLE ROSE	25
ESTELLE HOHENGARTEN	33
ROSA DELLE ROSE	34
JACK HUNTER	37
ALVARO MANGIACAVALLO	38
二人の女「道化」、FLORAとBESSIE	41
「魔法使い」ASUNNTA	45
「魔女」THE STREGA	50
THE WOMEN	62
子供たち	66
鳥	75
黄色い目をした黒い「ヤギ」	81
第四章 ROSEとROSE GARDENとWINE	91
ROSE	91
ROSE GARDEN	109
WINE	116
第五章 HORNSとASHES	127

HORNS	127
ASHES	132
第六章 WILD (WILDLY)	141
第七章 EMBANKMENT	152
第八章 DUMMIES	158
第九章 VERGIN MARY	165
結び	178

序

*The Rose Tattoo*の初演は、1950年12月29日、ChicagoのThe Erlanger Theaterであった。New York公演は、年が明けて、ほぼ二ヶ月経った1951年2月3日、The Martin Beck Theaterで始まった。このNew York公演は300回の連続公演となり、成功した部類に入ると言えるだろう。この劇は、この年、1951年度のTony AwardsのOutstanding Play Awardを受賞し、SERAFINA DELLE ROSE役のMaureen StapletonはDistinguished Featured Performance [Dramatic Play] Female、ALVARO MANGIACAVALLO役のEli Wallachも、同様に、Distinguished Featured Performance [Dramatic Play] Maleを受賞した。

また、この劇は、初演から五年後の1955年に、Daniel Mann監督によって、映画化された。そのときのキャストは、

SERAFINA DELLE ROSE	ANN MAGNARI
ALVARO MANGIACAVALLO	BURT LANCASTER
ROSA DELLE ROSE	MARISA PAVAN
JACK HUNTER	BEN COOPER

である。SERAFINA役のANN MAGNARIはAcademy AwardsのBest Actress in a Leading Role を受賞し、さらに、この映画はBest Direction-Set Decoration、

Black-and-WhiteとBest Cinematography、Black-and-Whiteの部門も受賞している。そして、MARISA PAVANがBest Actress in a Supporting Role、EDITH HEADがBest Costume Design、Black-and-White、その他に、Best Film Editing、Best Music、Scoring of a Dramatic or Comedy Picture、Best Pictureでも、ノミネイトされた。そのため、*The Rose Tattoo*。は劇としてだけでなく、映画としてもかなりの注目を集め、成功したと言っていいだろう。

しかし、この劇に関する、このような反応とは裏腹に、演劇評論家や研究者の間では、この劇の評判は、あまりかんばしいものではなかった。いくつかの劇評や研究書に目を通してみると、その評価は、大きく分けて、この劇を評価する人と評価しない人に分かれているものの、全体としては、辛口の評価が多いという印象を受ける。そうした批判の中で、特に目立つのは象徴があまりにも多すぎるというものである。象徴が多すぎるという批判は、なにも、この劇だけに限らず、Williamsの劇一般についてよく言われていることであり、彼が象徴好きであることは、彼の劇のいくつかに目を通せば、すぐに気がつくことであるが、それにもかかわらず、この劇について、あえて、象徴の多さをこの劇の欠点としてあげる人は多い。筆者も、確かに、この劇では、他の劇を抜きんで、象徴が多いという考えには同意する。しかし、極めて象徴が多い、この劇が、舞台でも、映画でも、これほどまでに注目を浴びたのはこの象徴の多さと無関係であったとは思われない。それどころか、多く観客たちにとっては、この象徴が多いがゆえに、この劇を身近に感じたのではないだろうか。仮に、Williamsが、この劇で、ほとんど象徴を使わなかったとしたら、どうであろうか。これほどまでに、注目を浴びたであろうか。それに、この劇は悲劇ではなく、喜劇である。悲劇と喜劇との違いは多くあると思われるが、中でも、悲劇に比べて、喜劇では、誇張はおおいに許されるだけではなく、大歓迎される。ギリシャ喜劇やサチュロス劇においても、男根が極端なほど大きく誇張されて、観客の笑いを誘った。むしろ、誇張がない喜劇など考えられないほどである。彼は、いわば、喜劇の伝統に基づいて、誇張を多いに利用したと思われる。それゆえ、象徴、特に、「バラ」の象徴が極端が多いのも、喜劇の要素の一つで

あると言える。

その上、この劇では、性愛が大きな部分を占めている。当時は、性愛を舞台上であからさまに語ることはできなかった。Williams自身は、当時から、劇作家の中でも、特に、性を語る劇作家であった。1955年に、*Cat on a Hot Tin Roof* が上演されたが、当時としては、その中で、かなりあからさまに性愛が語られ、同性愛までもが暗示されているが、今から見れば、それでも、かなり控えめである。*The Rose Tattoo*はそれよりも五年も前の劇である。Williamsが、舞台上で、性愛を語ることはほとんど許されなかったであろう。彼が、この時点で、喜劇を書いたのは、性愛を語る場合、悲劇よりも、喜劇において、より自由が得られると考えたからではないか。悲劇で、性愛を真剣に語った場合、大いなる反対運動が起こったと考えられる。というのは、悲劇においては、性愛は主に「台詞」で語られなければならないからである。性愛が「台詞」で語られた場合は、当時においては、不道德のレッテルを張られかねない。しかし、喜劇においては、「台詞」の中で語ることでできない性愛を、極端に誇張された象徴、過度な象徴を通して、語るができる。そこでは、性愛が、必ずしも、「台詞」になっていない。性愛は、象徴の中でも、語られている。そのため、誇張された象徴を使うことが許されている喜劇においては、悲劇よりも、性愛を語る際に、より多くの自由が得られるのである。一つだけ例を挙げれば、たとえば、女性の性器を暗示するのに「バラ」の花を使えばいいことになる。女性の性器を「台詞」で言う必要はない。Williamsが、性愛を描くに当たって、悲劇ではなく、喜劇の形を取ったのは、彼が性愛についてより深く描こうとすれば、当時では、誇張された象徴が許される喜劇の形を取らざるを得なかったからではないだろうか。彼は、それから五年後に、喜劇の形を取らない*Cat on a Hot Tin Roof* の中で、性愛を描いている。*The Rose Tattoo*と*Cat on a Hot Tin Roof*の間の五年間を通して、アメリカの性愛に対する変化が感じられる。

この論文では、多すぎる、鼻につくと言われている象徴をあえて取り上げ、何故Williamsはこれほど過度に象徴を用いたか、そして、その象徴の中から、何が見えてくるかを考えながら、象徴と劇の「時間」、「場所」、「筋」、「登場

人物」、「背景」等との関係にも目を向け、この劇をできるだけ多角的に見てみたい。また、この劇の中で、Williamsが、彼の中にあるキリスト教とDionysusの世界を対比させているだけではなく、その両世界が激しく突っ張り合いをしている様子を描いている。しかし、Williamsにとって、キリスト教とDionysusの世界の対立は、色で言えば、白と黒のように、明確に相反するものの対立ではない。それは、お互いに、鳶のように、密接にもつれ合い、絡み合っている。この両世界の関わり合いも、象徴とともに、考察していきたい。

第一章 *The Rose Tattoo*のSCENEの特異性

Williamsは、この劇の冒頭につけたSCENEの中で、*The Rose Tattoo*の各場面を以下のように分けている。

SCENE

ACT ONE

- SCENE 1 Evening (第一日目、14ページ分)
- SCENE 2 Almost morning, next day (第二日目、2ページ分)
- SCENE 3 Noon of that day (第二日目、4ページ分)
- SCENE 4 A late spring morning, three years later (三年後、第一日目、11ページ分)
- SCENE 5 Immediately following (同年第一日目、13ページ分)
- SCENE 6 Two hours later that day (同年第一日目、20ページ分)

ACT TWO

- SCENE 1 Two hours later that day (同年第一日目、37ページ分)

ACT THREE

SCENE 1 Evening of the same day (同年第一日目、23ページ分)

SCENE 2 Just before dawn of the next day (同年第二日目、8ページ分)

SCENE 3 Morning (同年二日目、11ページ分)

(括弧内の日本語による日にち、及び、ページ数は筆者)

このSCENEによると、*The Rose Tattoo*はACT ONE、ACT TWO、ACT THREEの三幕に分かれているが、ACT ONEのSCENEは六場、ACT TWOのSCENEは一場、ACT THREEのSCENEは三場というように、各ACTによって、SCENEの数が大きく異なっているだけではなく、各SCENEに費やされているページ数もSCENEごとに大きく異なっているため、全体として、SCENEの配置のバランスが悪い。Williamsは、この劇の中で、三年間にわたる「時間」を取り扱っているため、この劇の「時間」はある年の二日間とその三年後の二日間に大きく分かれているが、その三年という「時間」の境として、ACT ONE SCENE 3とACT TWO SCENE 4の間が使われている。すなわち、ACT ONE SCENE 1からACT ONE SCENE 3までが、ある年の二日間で、ACT ONE SCENE 4から最終場面であるACT THREE SCENE 3までがそれから三年後の二日間である。Williamsは、「時間」としては、ある年が二日間、三年後が二日間というように、それぞれ二日づつ、バランスよく配分している。しかし、彼は、その三年の境を、観客にわかりやすいように、ACTとACTの間で、区切っていない。これは、「時間」を大きく二つに分ける区切りの場所としては、位置的に見れば、かなり不自然である。しかも、三年後の第一日目はACT ONE SCENE 4からACT THREE SCENE 1であり、ACT ONEの終わりから、ACT TWOのすべて、ACT THREEの始めまで、つまり、その一日だけは全三幕にわたって続いている。そして、三年後の第二日目がACT THREE SCENE 2とACT THREE SCENE 3であるため、この三年後の第一日目が占めるSCENEの位置も、全体から見れば、不自然に長い。また、筆者が上のSCENEに書き加えたページ数で見ると、ある年が20ページ分で、三年後が123ページ分であり、ある年の場面と三年後

の場面では、ページ数においても、ほぼ一対六になり、かなり偏っている。さらに、日にち別に見ると、ある年の第一日目はSCENEの数では、一つ、ページ数では、14ページ分、第二日目はSCENEは二つで、6ページ分、三年後の第一日目はSCENEは五つで、104ページ分、第二日目はSCENEは二つで、19ページ分であり、三年後の第一日目は、SCENEにおいても、ページ数においても、極端に多い。これらのACTやSCENEの構成の中に、何か統一的なもの、理性的なバランスを見つけたすのはかなりむずかしいと思われる。

ここで、これらのSCENEを少し角度を変えて見てみよう。ある年の第一日目であるACT ONE SCENE 1では、何か不吉なことが起きることが暗示されている。その第二日目であるACT ONE SCENE 2では、ACT ONE SCENE 1で暗示されたことが、じっさいに、起こり、SERAFINAの夫ROSARIOが死に、ACT ONE SCENE 3では、彼女が宿していた子供が死んだことが語られている。そして、三年後の第一日目であるACT ONE SCENE 4からACT THREE SCENE 1では、夫と子供の死の後、三年も経っているのに、絶望の日々を送っている彼女が語られている。しかし、その中でも、ACT TWO SCENE 1で、彼女は夫の再来ではないかと思われるALVAROとの出逢い、ACT THREE SCENE 1では、そのALVAROを受け入れ、彼と性的関係を結ぶにいたる。第二日目であるACT THREE SCENE 2とACT THREE SCENE 3では、ALVAROを受け入れた後の彼女が語られている。そして、最後のSCENEであるACT THREE SCENE 3では、彼女はALVAROの子供を身ごもっていることがわかる。Williamsは、三年後の第一日目、すなわち、彼女が絶望と自暴自棄の日々から抜け出て、新しい恋人ALVAROを受け入れるまでに最も長いページ数を費やしている。

これらのSCENEは、Dante (1265 - 1321) のLa Divina Commedia (1307 - 21) を借りれば、ある年の第一日目と第二日目であるACT ONE SCENE 1からACT ONE SCENE 3までは「地獄」に当たり、三年後の第一日目であるACT ONE SCENE 4からACT THREE SCENE 1は「煉獄」に当たり、その第二日目であるACT THREE SCENE 2とACT THREE SCENE 3は「天国」に当たるかもしれない。

さらに、その「時間」を詳細に見てみると、「地獄」に当たるACT ONE

SCENE 1の「時間」は第一日目の「夕方」、ACT ONE SCENE 2の「時間」は第二日目の「朝」、ACT ONE SCENE 3の「時間」は同じ日の「昼」というように、Williamsは「地獄」に当たる三つのSCENEをそれぞれ「夕方」、「朝」、「昼」という順序で、それぞれ、別々の時間帯に設定している。

また、「煉獄」に当たるACT ONE SCENE 4とACT ONE SCENE 5の「時間」は春の「朝」、ACT ONE SCENE 6は前のSCENEの二時間後、ACT TWO SCENE 1も前のSCENEの二時間後であるので、この二つのSCENEの「時間」はおよそ「昼」頃と考えていいだろう。そして、ACT THREE SCENE 1は「夕方」になっている。この「煉獄」に当たるACT ONE SCENE 4からACT THREE SCENE 1のSCENEの「時間」は、SCENEごとに並べてみると、最初から、「朝」、「朝」、「昼」、「昼」、「夕方」であり、全体としては、「朝」、「昼」、「夕方」の順序である。「地獄」に当たるSCENEとは順序が違うが、やはり、時間帯が大きく「朝」、「昼」、「夕方」に分けられている。

「天国」に当たるACT THREE SCENE 2は「朝」、厳密に言えば、夜明け前、ACT THREE SCENE 3は「朝」である。悲劇が訪れる「地獄」に当たるSCENEが「夕方」で始まり、「煉獄」に当たるSCENEが「朝」で始まり、「天国」に当たるSCENEが夜明け前の「朝」に始まっている。しかも、三年後の第一日目であり、「煉獄」の始まりであるACT ONE SCENE 4の季節は春であり、「天国」の始まりであるACT THREE SCENE TWOの季節も春である。「地獄」に当たるSCENEは闇夜に向かう「夕方」で始まっているが、「煉獄」と「天国」はすべての樹木が生まれ変わり、「再生」される春から、しかも、新しい光が射し込む「朝」から始まっていることも、この劇に自然のサイクルが持ち込まれ、人間のサイクルと自然のサイクルの一致が感じられる。確かに、人間の一生には、キリスト教的見方をすれば、まず、罪人である人間には、絶望の「地獄」があって、次に、試練の「煉獄」があり、この「煉獄」があって、次に、救いである「天国」があるのかもしれない。そして、ある人の人生においては、これが数回にわたって、繰り返されるのかもしれない。この劇では、「地獄」の「時間」は短いにもかかわらず、「煉獄」にあたる部分は五つのSCENEが費や

され、ページ数でも、104ページ分で、「地獄」や「天国」にあたるSCENEやページ数に比べても、圧倒的に長い。SERAFINAの「時間」で見れば、夫や子供の死からSERAFINAが立ち直るのに三年間を費やしている。彼女にとっては、「煉獄」は三年間という長きにわたっている。その後、唐突と言ってもいいほど、突然に、彼女にとって、「天国」が訪れる。このように、「地獄」や「天国」は短く、「煉獄」が一番長いのが人間の一生のような気もする。この劇のSCENEは、一見すると、多くの点で、統一がとれていないように見えるが、このように見てくると、別の統一が見いだせる。

ここで、彼の主なる劇、*The Glass Menagerie* (1945)⁽¹⁾、*A Streetcar Named Desire* (1947)⁽²⁾、*Cat on a Hot Tin Roof* (1955)⁽³⁾のSCENEを見ながら、*The Rose Tattoo*のSCENEとの違いを見てみよう。

書かれた順序で見ていくと、まず、*The Glass Menagerie*であるが、Williamsは、この劇の冒頭では、*The Rose Tattoo*のようなSCENEの書き方はしないで、

SCENE: *An Alley in St. Louis*

Part . Preparation for a Gentleman Caller

Part . The Gentleman Calls

と書いているだけである。彼は、この劇を、大きく、「紳士の訪問前」と「紳士の訪問後」に分けているだけである。また、「時間」についても、

Time: Now and the Past

というように、素っ気ないほど、簡単に「現在と過去」と書いているだけで、具体的な日時は明記していない。このことは、この劇では、Williamsは、SCENEという形では、SCENEにあまり重きをおいていないように感じられる。しかし、このSCENEから見る限りでは、SCENEは「紳士の訪問前」と「紳士の訪問後」とに分けられ、「時間」も「現在」と「過去」に分けられているた

め、バランスがよく配置されいる。

このSCENEと*The Rose Tattoo*のSCENEとの比較を容易にするために、*The Glass Menagerie*の「台詞」や「ト書き」を利用しながら、*The Rose Tattoo*のよ
うなSCENEを筆者なりに作成してみると、およそ、次のようになるかもしれない。

PART ONE

SCENE 1 Evening in winter, 1930's (第一日目、 8 ページ分)

SCENE 2 One day in winter (第二日目、 8 ページ分)

SCENE 3 One day in the late winter or in the early spring (第三日目、 7 ペ
ージ分)

SCENE 4 Five o'clock in the morning (第四日目、 12 ページ分)

SCENE 5 Early dusk of a spring evening (第五日目、 12 ページ分)

PART TWO

SCENE 6 Five o'clock on a Friday evening of late spring (第六日目、 17 ページ
分)

SCENE 7 Half an hour later (第六日目、 30 ページ分)

*The Glass Menagerie*は大きくPART ONEとPART TWOに分かれ、さらに、PART ONEは五つのSCENEに、PART TWOは二つのSCENEに分かれている。各SCENEを見てみると、SCENE 7を除けば、ある程度の差はあるものの、SCENEごとのページ数に大きな相違は見られない。特に、PART ONEとPART TWOでは、それぞれPART ONEのSCENEが五つ、PART TWOのSCENEが二つというように、SCENEの数こそ大きく違うが、各PARTの占めるページ数はともに四十七ページ分で、一部と二部の長さという点では、バランスが保たれている。「時間」を見ると、PART ONEでは、SCENE 1とSCENE 2は「冬」、SCENE 3とSCENE 4は「晩冬」か「早春」、SCENE 5は「春」、PART TWOでは、SCENE 6とSCENE 7は「晩春」というように、「時間」もほぼ連続して、長さ

にして六ヶ月ぐらいであり、「時間」の配置もバランスがよい。

次に*A Streetcar Named Desire*であるが、Williamsは、この劇には、そもそも、*The Rose Tattoo*のようなSCENEを最初から付けていない。それは彼が、この劇では、SCENEの形では、SCENEに重きをおいていないことになる。そのため、この劇についても、上記に習って、同じようなSCENEを作成してみると、次のようになるであろう。

SCENE 1 First dark of an evening early in May (五月の初めの第一日目、26ページ分)

SCENE 2 Six o'clock the following evening (第二日目、17ページ分)

SCENE 3 The same night (第二日目、24ページ分)

SCENE 4 Early the following morning (第三日目、15ページ分)

SCENE 5 The same day (第三日目、15ページ分)

SCENE 6 About two A.M. on the same evening (第四日目、17ページ分)

SCENE 7 Late afternoon in mid-September (九月の半ばの第五日目、12ページ分)

SCENE 8 Three quarters of an hour later (第五日目、10ページ分)

SCENE 9 A while later that evening (第五日目、12ページ分)

SCENE 10 A few hours later that night (第五日目、12ページ分)

SCENE 11 Some weeks later (数週間後の第六日目、17ページ分)

*A Streetcar Named Desire*はACTの形に分かれているのではなく、十二の短いSCENEに分かれていて、それぞれのSCENEには、それほど大きなページ数の変化はない。SCENEの「時間」を見てみると、SCENE 1からSCENE 6までが「五月」、SCENE 7からSCENE 10までが「九月」、SCENE 11は数週間後であるので、おそらく、十月であると考えていいだろう。そして、時間帯は、SCENE 4を除いて、ほとんどの場面が「夕方」から「夜」に設定されている。「時間」の長さも五月から十月までのおよそ六ヶ月である。全体的には、やは

り、バランスのよさを感じる。

Williamsは、*Cat on a Hot Tin Roof* にも、冒頭にSCENEは載せていない。このことはWilliamsが、この劇では、SCENEを必要としていなかったことを意味している。しかし、NOTES FOR THE DESIGNERの中で、

An evening in summer. The action is continuous, with two intermissions.

と書いているように、この劇の「筋」はすべて連続している。彼は、この劇の中では、十六世紀のフランスの新古典主義者が主張した‘ Three Unities ’ (Unity of Action、Unity of Time、Unity of Place)、「三統一」(「筋」の統一、「時間」の統一、「場所」の統一)を用いているので、劇の構成は「筋」も一つ、「時間」も一日、「場所」も一つになっていて、極めて、理路整然として、統一ができています。「時間」を見れば、夏の「夕方」のみである。ここには、上に見てきた二つの劇、*The Glass Menagerie*、*A Streetcar Named Desire*に比べて、理性的な枠組みが決まっています、最も強い理性的な働きを感じる。

Williamsはこの劇にもSCENEは載せていないので、筆者なりに作成してみると、

ACT ONE (p48)

ACT TWO (p66)

ACT THREE (p38)

となる。彼はこの劇を三幕に大きく分けているだけで、SCENEには分けていない。ACTは、各ACTごとに、ある程度のページ数の変化が見られるが、それほど極端な違いは見られない。全体が理性的で、整然としている。

*The Glass Menagerie*でも、*A Streetcar Named Desire*でも、*A Streetcar Named Desire*でも、SCENEらしいSCENEは書かれていない。筆者なりに、理解しやすいように、SCENEをつけ加えてみたが、もともと、ほとんどSCENEらしいSCENEは書かれていない。それに比べると、*The Rose Tattoo*では、見てきたよ

うに、かなり詳細なSCENEをつけ加えている。ということは、Williamsにとって、この劇では、SCENEがどうしても必要であったのである。彼は、SCENEを通して、この劇の人間のサイクルと自然のサイクルの一致を示したかったに違いない。人間のサイクルと自然のサイクルの一致とは、彼にとっては、自然の感情（特に、性愛）を、あるがままに、認めることに他ならず、自然の感情をありのままに認め、それに身をゆだねることによって、初めて、真の幸福が得られるのである。彼にとっては、それは、もはや、キリスト教の世界ではなく、「ワイン」と「バラ」の神であり、春夏秋冬に合わせて、青い葉をつけ、成長し、やがて、葉を落とし、再び、葉をつける「樹木」の神であり、自然のサイクルの象徴であり、「受胎・再生」を司るDionysusの神の世界である。それゆえ、この劇を通して、彼は、彼自身の中で、キリスト教の世界と決別し、Dionysusの世界へ入り込もうとしているように思える。しかし、この劇以後の劇を通してわかることだが、彼はキリスト教の世界と完全に決別し、Dionysusの世界のみで生きたとは思われない。彼は自分の中のキリスト教を完全に駆逐できなかった。これ以後の彼は、むしろ、キリスト教の世界とDionysusの世界の間を、大きな振り子のように、大きく揺れ動く人間になってしまった。彼はキリスト教だけでは生きられず、そうかと言って、Dionysusの世界だけでも生きられなかった。彼には、一神教も、多神教も必要だったのである。そのため、ある見方をすれば、彼の中に、一神教と多神教の共存を見ることができよう。

第二章 AUTHOR'S PRODUCTION NOTESにおける「場所」と「時間」と象徴

Williamsは、*The Rose Tattoo*のテキストの冒頭に、約2ページにわたるAUTHOR'S PRODUCTION NOTES（以下、NOTES）を付けている。このNOTESは、ある意味で、この劇全体の縮図や小宇宙になっているため、劇の大枠を示しているだけでなく、これから劇の中で起こる出来事の重要な部分を暗示している。そのため、劇全体の大枠や劇の中で起る出来事の足跡を、あらかじめ、このNOTESの中に見いだすことができる。

このNOTESの冒頭で、Williamsは、まず、この劇の「場所」と「時間」について、

The locale of the play is a village populated mostly by Sicilians somewhere along the Gulf Coast between New Orleans and Mobile. The time is the present. (p269)

と書いている。劇の「時間」は現在である。「現在」と言っても、この劇の初演は1950年であるので、Williamsにとって、ここで言う「現在」とは、当然のことながら、1950年頃であり、第二次世界大戦の五年後、今から、半世紀以上も前の時代である。

劇の「場所」はLouisiana州New OrleansとAlabama州Mobileの間にあるメキシコ湾岸沿いの村、しかも、その人口のほとんどが地中海最大の島で、イタリア領に属しているシチリア島出身者で占められている村に設定されている。そのため、この村はアメリカの中にありながら、アメリカとは異質な村、アメリカ南部の中にありながら、アメリカ南部に属さない村であると言えるかもしれない。アメリカの中にできたイタリア人植民地のようなものである。このように、この劇の「場所」は、アメリカ南部の中でも、'Deep South'、「深南部」と呼ばれ、最も保守的であると考えられている地域のど真ん中にある。しかも、その村のほとんどの住人がシチリア島で生まれ、アメリカへ移住し、英語も完全には習得していないシチリア人からなる小さな村に、この劇の「場所」は設定されている。陽気で、楽天的で、開放的なカソリックのシチリア人が道徳的で、保守的なプロテスタントが多い「深南部」のアメリカ人の間に住んでいるという設定である。このような設定自体、Williamsが「深南部」とはまったく異なった異質なものを「深南部」の中へ注入しようとする試みではないかと思われる。彼は、この劇の中で、自分が生まれ育った伝統的な南部の中に、それまでの南部には、まったく見られなかった異質なものを注入しようとしている。このことはアメリカやアメリカ「深南部」の問題であるように思われるが、それは、また、彼自身の問題でもあるように思われる。それは、彼にとっては、

「深南部」の保守的で、息苦しいキリスト教の世界の中に、シチリア人が持っているDionysusの世界、すなわち、自らの欲望を全開にし、自然の欲望に抵抗することなく、身をゆだねて生きる世界を注入しようとする試みではないだろうか。そして、それと同時に、それは、彼の中にあるキリスト教の世界、ピューリタンの道徳の世界に、Dionysusの世界を導き入れようとする試みに他ならない。ここには、第二次世界大戦後、五年しか経っていない「現在」の「深南部」に新たな血を注入しようとしているWilliamsの意気込みのようなものが感じられる。

この劇の「場所」はLouisiana州New OrleansとAlabama州Mobileの間にあるメキシコ湾岸沿いの村であるが、メキシコ湾岸に面したNew OrleansがあるLouisiana州とMobileがあるAlabama州の間には、やはり、メキシコ湾に面してMississippi州があるので、Williamsが設定した村は「深南部」と呼ばれているGeorgia州、Alabama州、Mississippi州、Louisiana州の四州のうち、Georgia州を除いた、他の三州のいずれかの州の海岸沿いにあることになる。ちなみに、New OrleansとMobileは、距離にして、約230キロ、車で、約二時間半の道のりである。このメキシコ湾岸沿いには、十号線が走っている。おそらく、この劇で描かれているハイウェイはこの十号線であろう。この十号線は西は西海岸のCalifornia州Los Angeles、Arizona州Phoenix、New Mexico州Las Cruces、Texas州El Paso、San Antonio、Louisiana州New Orleans、Mississippi州Biloxi、Alabama州Mobileを経て、東は東海岸のFlorida州Jacksonvilleに至る道路で、南部においては、最も南を走る大幹線道路である。Williamsは「場所」を設定するに当たって、意図的にそうしたと思われるが、かなり曖昧な設定の仕方をしている。彼は、何故、「〇〇州のメキシコ湾岸沿いのある村」というように州を限定しないで、わざわざ、New OrleansとMobileという、お互いに、約230キロも離れている町の間にある村にしたのか。これでは、この村は、可能性として、Louisiana州、Mississippi州、Alabama州の三州のいずれかに属していることになり、この村がその三州の中のどの州に属しているのか限定できない。彼が「場所」をこのような形で設定したのは、おそらく、その村がどの州に属している

かは問題ではなく、「深南部」に属しているということ自体が重要であったに違いない。そのため、彼は、わざわざ、New OrleansとMobileという町を持ち出してきて、その両都市の間にある村という設定をしたのであろう。そうでなければ、別に、New OrleansやMobileを引き合いに出さなくてもよいと思われる。

地理的に言えば、New OrleansはLouisiana州の南東部にあり、Mississippi州に近い都市である。また、MobileはAlabama州の南西部にあるため、やはり、Mississippi州に近いところに位置している。従って、Williamsが指定したNew OrleansからMobileまでの約230キロの間の三分の二弱の部分は彼がその州名をあげなかったMississippi州に属する部分である。つまり、New OrleansとMobileの間には、Mississippi州のメキシコ湾外沿いのすべての部分がすっぽりそのまま入っている。Williamsとの関係で、Mississippi州を考えると、彼は、1911年3月26日に、Alabama州との州境にあるMississippi州Columbus、すなわち、このNew OrleansとMobileの間にあるMississippi州で、彼は生まれている。このことは彼の「場所」の設定の仕方と、何らかの形で、関係しているのだろうか。さらに別の言い方をすれば、Williamsは、自分が生まれた場所に近いところに、シチリア島出身者の村を設定していることになる。これは何を意味しているのだろうか。彼にとっては、「深南部」もシチリア人の血を必要としているが、彼自身もシチリア人の血を必要としていることを暗示しているのではないか。彼は、この「シチリア人植民地」を設定するに当たって、東部でもなく、西部でもなく、また、New Yorkのような大都会でもなく、自分が生まれたMississippi州Columbusに近い、メキシコ湾岸沿いのNew OrleansからMobileの間の村に設定しているのはそのためではないだろうか。彼は身体の中に「深南部」だけの血を持って生きることに行き詰まりを感じ、閉塞感を持ち始めたために、「深南部」とはまったく異なる新たな血を注入することこそが、「深南部」が「再生」し、彼自身も「再生」する道であると考えたのかもしれない。

Williamsは、同じNOTESの中で、

As the curtain rises we hear a Sicilian folk singer with a guitar. He is singing. At

each major division of the play this song is resumed and it is completed at the final curtain. (p269)

と書いている。この劇の中では、全体を通して、大きな変わり目ごとに、シチリア人のフォーク歌手がギターを弾きながら歌を歌う場面を挿入している。Williamsはこの「場所」が単なる「深南部」ではなく、シチリア人が住む村であることを、絶えず、観客に思い出させようとしている。そのため、観客は、劇の間ずっと、この村が「アメリカの中のシチリア人植民地」、いや、「アメリカ深南部の中のシチリア島」であることを意識せざるをえない。

彼はその村に住む女主人公SERAFINAの家を次のように描写している。

The first lighting is extremely romantic. We see a frame cottage, in a rather poor state of repair, with a palm tree leaning dreamily over one end of it and a flimsy little entrance porch, with spindling pillars, sagging steps and broken rails, at the end. The setting seems almost tropical, for, in addition to the palm trees, there are tall canes with feathery fronds and a fairly thick growth of pampas grass. These are growing on the slopes of an embankment along which runs a highway, which is not visible, but the cars passing on it can occasionally be heard. The house has rear door which cannot be seen. The facing wall of the cottage is either a transparency that lifts for the interior scenes, or is cut away to reveal the interior. (p269)

Williamsは最初の「照明」を極端にロマンチックにしているが、それに反して、SERAFINAの家はかなり粗末で、傷んでいて、家自体はロマンチックな状態からはほど遠い。その家は、Williamsの言葉を借りれば、“a frame cottage, in a rather poor state of repair” 「あまり修理が行き届いていない木造家屋」、正面ポーチは“a flimsy little entrance porch”、「良くない素材で作られた正面のポーチ」、柱は“spindling pillars”、「細い柱」、階段は“sagging steps”、「たるんだ階段」、手すりは“broken rails”、「折れた手すり」である。この安い造りの

家はほとんど朽ちかけていて、大幅に改修するか、建て直さなければならない状態にあることは明らかである。そして、この家の状態はそのままSERAFINAの心の状態にも当てはまるのではないだろうか。彼女は夫を亡くし、お腹の中の子供まで亡くしたあと、三年間も、絶望、無気力、閉じこもりの生活を続けてきた。彼女は精神的には極限状態に達している。彼女の家が改修や建て直しが必要なように、彼女にとっても、心の「再生」が必要なのである。そのため、彼女の家の状態は、そのまま、彼女の心の状態を表していると言っていいだろう。そして、このような状態にある家に極端にロマンチックな照明が当たっているということは、彼女が心の「再生」を得るためには、極端にロマンチックなものが必要であることも暗示している。

今にも朽ちてしまいそうな状態にある家に比べ、「背景」はほとんど熱帯的と言っていいほど植物が豊かに生い茂っている。やはり、Williamsの言葉を借りれば、“the palm trees”、「ヤシの木」、「tall canes with feathery fronds」、「羽のような葉をつけた背の高い茎」、「a fairly thick growth of pampas grass」、「かなり濃く生い茂った茂ったパンパスグラス」がハイウェイが走っている「築堤」の斜面に生い茂っている。古びて、いたるところで、修理が必要な状態にあり、ほぼ朽ちかかっている家に比べると、彼女の家の周りの自然はあまりにも豊かに繁茂している。しかし、その自然の中を近代文明の象徴であるハイウェイが走り、自動車が、ときおり、唸り声をたてながら、走りすぎる。ここには、極めてロマンチックな「照明」、あまり修理が行き届いていない安い木造家屋、豊かに繁茂している熱帯の植物とハイウェイが描かれていて、その四つの関係があまりにもアンバランスであるように感じられる。しかし、見方を変えれば、ロマンチックな「照明」はSERAFINAに訪れるロマンスを、あまり修理が行き届いていない安い木造家屋は其中で生きるSERAFINAの心の中を、ゆたかに繁茂している自然は「樹木」の神、Dionysusの世界を、その自然の中をまっすぐに伸びているハイウェイやそこを走る車はキリスト教国が生みだした近代文明を、暗示しているようにも感じられる。

続いて、Williamsは、その「照明」について、具体的に、

The romantic first lighting is that of late dusk, the sky a delicate blue with an opalescent shimmer more like water than air. Delicate points of light appear and disappear like lights reflected in a twilight harbor. The curtain rises well above the low tin roof of the cottage. (p269)

(下線は筆者)

と書いている。「ロマンチックな最初の照明」は「遅い夕暮れ時」という「時間」を表している。Williamsは「遅い夕暮れ時」の青い空を描写するとき、“delicate”という言葉を使い、星の光を描写するときも、“delicate”という言葉を用いている。この“delicate”という語は、「遅い夕暮れ時」の青い空や星の下では、人間の心に微妙な変化が訪れてくることを暗示しているようにも感じられる。劇全体を読み終わったのち、筆者には、「ロマンチックな最初の照明」によって表されている「遅い夕暮れ時」は女主人公SERAFINAの心を象徴しているのではないかと思われた。この劇では、昼間が近代的な合理精神の世界やカソリックの世界を象徴し、夜は近代以前の呪術的世界を象徴しているように思われる。そのため、「ロマンチックな最初の照明」によって表されている「遅い夕暮れ時」は、多分に、合理精神の世界から非合理的、不合理的精神へ、カソリックの世界から近代以前の呪術的世界へ移るときであり、「登場人物」たちがキリスト教の世界からDionysusの世界へ自らを明け渡すときであるように感じられる。

Williamsは、*The Glass Menagerie*の中でも、追憶場面を「夕方」の夕食場面から始めている。また、*A Streetcar Named Desire*でも、SCENE ONEの冒頭の「ト書き」に、

...It is first dark of an evening early in May....

(点線部分は省略部分)

と書かれているように、彼は「時間」を五月の初めの「夕暮れ時の初め」に設

定している。さらに、*Cat on a Hot Tin Roof* においても、彼は、その冒頭に付けたNOTES FOR THE DESIGNERの中で、

....An evening in summer....

(点線部分は省略部分)

というように、「時間」を「夕方」に設定している。人間の心が昼間の合理の世界でもなく、夜の非合理・不合理の世界でもなく、合理の世界が非合理・不合理の世界へ入り込む「夕方」、「夕暮れ時」に、何かが起こるのである。そのため、「夕暮れ時」は、彼にとっては、劇の最適の「時間」であり、キリスト教の世界からDionysusの世界へ入る「時間」なのである。

彼は、続けて、室内の描写をする。SERAFINAの家の室内について、

We see an interior that is as colorful as a booth at a carnival. There are many religious articles and pictures of ruby and gilt, the brass cage of gaudy parrot, a large bowl of fish, cut-glass decanters and vases, rose-patterned wallpaper and a rose-colored carpet; everything is exclamatory in its brightness like the projection of a woman's heart passionately in love. (p269-p270)

と書いている。その室内はカーニバルで見られる露天のように、カラフルな品々が並べられている。Williamsは室内にあるものを、順次、“many religious articles and pictures of ruby and gilt”、「ルビー色や金メッキの多くの宗教的な品物や絵」、“the brass cage of gaudy parrot”、「けばけばしいオウムの入った真鍮のカゴ」、“a large bowl of fish”、「大きな金魚鉢」、“cut-glass decanters and vases”、「カットガラスのデカンターや花瓶」、“rose-patterned wallpaper”、「バラ模様の壁紙」、“a rose-colored carpet”、「バラ色のカーペット」と描写したあと、“everything is exclamatory in its brightness like the projection of a woman's heart passionately in love”「すべてが、激しい恋をしている女の投影のように、派手

な叫び声をあげている」と書いている。

この劇の中では、「激しい恋をしている女」とはSERAFINAのことであろう。そのため、この室内は「激しい恋をしている女」であるSERAFINAの心を象徴していると言っていいだろう。彼女は生きていくうえで、恋愛（特に、性愛）が大きな意味を持っていることが、室内の装飾を通して、暗示されている。Williamsは、今にも修理や建て直しが必要な粗末な家を通して、夫やお腹の中の子供を失った彼女の絶望と自暴自棄の心を暗示し、その粗末な家の室内のカラフルな品々を通して、「激しい恋をしている女」の心を暗示している。Williamsは、この家の外観と室内の描写を通して、彼女の心が持つ二面性を描いている。

Williamsは、続いて、彼女の部屋にある小さな聖壇について、

There is a small shrine against the wall between the rooms, consisting of a prie-dieu and a little statue of the Madonna in a starry blue robe and gold crown. Our purpose is to show these gaudy, childlike mysteries with sentiment and humor in equal measure, without ridicule and with respect for the religious yearnings they symbolize. (p270)

と書いている。すなわち、Williamsは“ There is a small shrine against the wall between the rooms, consisting of a prie-dieu and a little statue of the Madonna in a starry blue robe and gold crown ”、「部屋と部屋の壁には、祈祷台と星のようにキラキラ光る青い衣に身をまとい、黄金の冠を被ったマドンナの小さな像がのった小さな聖壇がある」と書き、SERAFINAの中では、宗教、ここでは、カソリックが、性愛と同様に、重要な意味を占めていることを強調している。さらに、彼は“ Our purpose is to show these gaudy, childlike mysteries with sentiment and humor in equal measure, without ridicule and with respect for the religious yearnings they symbolize ”、「私たちの目標はこれらのけばけばしい、幼稚な宗教的な品々を感情な思いとユーモアを同程度に込めて観客に見せることであり、

そうした品々が象徴している宗教的な熱い思いを嘲笑することなく、敬意を払わなければならない」と付け足すように書き、彼女の単純な宗教観を軽視しないようにと注意を促している。

SERAFINAは、性愛に対しても、宗教に対しても、子供のように、率直に、熱い反応を示す。その反応の仕方があまりにも子供っぽいので、ある見方をすれば、SERAFINAという「登場人物」の描き方が平面的に見え、アメリカへ移住したシチリア生まれのイタリア人移民の心情をきめ細かく描いていないように見えるかもしれない。確かに、言われるまでもなく、SERAFINAは、*The Glass Menagerie*のLAURAやAMANDA、*A Streetcar Named Desire*のBLANCHE、*Cat on a Hot Tin Roof*のMARGARETと比べれば、人物描写という点では、奥行きもなく、幅もなく、高さもなく、陰の部分も少なく、示す反応が極めて単純である。彼は、上の引用文の中で、「私たちの目標はこれらのけばけばしい、幼稚な宗教的な品々を感情な思いとユーモアを同程度に込めて観客に見せることであり、そうした品々が象徴している宗教的な熱い思いを嘲笑することなく、敬意を払わなければならない」と言っているように、彼は、この劇を、上に挙げた三つの劇とは違って、喜劇として、書いたために、意図的に、SERAFINAを単純で、子供のような女として描こうとしたのではないだろうか。通常、性愛に対して、子供のように、率直な反応を示す人は、宗教に対しては、冷たい反応を示しがちであり、宗教に対して、子供のように、率直な反応を示す人は、性愛に対して、冷たい反応を示しがちである。しかし、SERAFINAにとっては、心の中で、様々な葛藤はあるものの、性愛と宗教は、相矛盾することなく、共存している。後に詳しく述べることにもなるが、彼女にとっては、熱い思いという点では、性愛と宗教は同じである。そのため、彼女にとっては、性愛は宗教なのである。Williamsが、NOTESのこの部分で、まず、室内の品々全般について、「すべてが、激しい恋をしている女の投影のように、派手な叫び声をあげている」と書き、次に、「部屋と部屋の壁には、祈祷台と星のようにキラキラ光る青い衣に身をまとい、黄金の冠を被ったマドンナの小さな像がのった小さな聖壇がある」と書いたとき、彼は彼女の中における性愛と宗教の共存を暗

示している。

続いて、Williamsは、彼女の職業である「裁縫・針仕事」にとっての必需品である「マネキン」について、

An outdoor sign indicates that Serafina, whose home the cottage is, does "Sewing." The interior furnishings give evidence of this vocation. The most salient feature is a collection of dressmaker's dummies. There are at least seven of these life-size mannequins, in various shapes and attitudes. [They will have to be made especially for the play as their purpose is not realistic. They have pliable joints so that their position can be changed. Their arms terminate at the wrist. In all their attitudes there is an air of drama, somewhat like the poses of declamatory actress of the old school.] Principal among them are a window and bride who face each other in violent attitudes, as though having a shrill argument, in the parlor. The window's costume is complete from black-veiled hat to black slippers. The bride's featureless head wears a chaplet of orange blossom from which is depended a flowing veil of white marquisette, and her net gown is trimmed in white satin - lustrous, immaculate. (p270)

と書き、WilliamsはSERAFINAの職業が“Sewing”であると書いている。

“Sewing”は、もちろん、「裁縫・針仕事」の意味であるが、彼は、この“Sewing”にある暗示的な意味、「バラバラになっているものを縫い合わせて一つにする」、いわゆる、「復元する」という意味を込めているようにも思われる。というのは、トラックで麻薬を運んでいる途中に、銃で撃たれて死んだ夫ROSARIOについて、三年間も、深く嘆き悲しんだあと、再び、新しい恋人ALVAROを見つけ、新たに生きる力を見いだす、「再生」のSERAFINAの姿を描いているからである。さらに、この“Sewing”、「裁縫・針仕事」は、彼女にとっては、性愛と宗教を縫い合わせて一つにする、すなわち、性愛と宗教の共存をも暗示しているようにも見える。Williamsが、この劇の中に、呪術的世界、

Dionysusの世界を持ち込んでいるのは、その世界においては、カソリックの世界とは違って、性愛と宗教が切り離されたものではなく、一体となっているからではないだろうか。少なくとも、この劇を書いた当時のWilliamsには、性愛と宗教の共存は大きな問題であったに違いない。

ここには、“There are at least seven of these life-size mannequins, in various shapes and attitudes.”、「様々な形や態度をした等身大のマネキンが少なくとも七体ある」と書かれているように、等身大のマネキンが七体ある。“In all their attitudes there is an air of drama, somewhat like the poses of declamatory actress of the old school”、「そのマネキンのすべての態度には、ドラマの雰囲気があり、それは、いささか、昔のもったいぶった話し方をする女優の気取った態度に似ている」と書かれているように、そのマネキンの配置や態度が劇の中のSERAFINAと娘のROSAの一場面を再現しているように見える。いや、再現と言うよりも、ちょうど映画の予告編のように、舞台上演じられる場面が、あらかじめ、このマネキンたちによって、表されているように見える。その中の主だったマネキンは黒い衣装の未亡人と白いウエディング・ドレスの花嫁で、客間で、激しい態度で、お互いに向き合い、甲高い声をあげて、言い争いをしているように見える。このマネキンによる劇的な効果は、ある意味では、パントマイムや無声映画、ある種の人形劇を思い出させるのに十分であり、このマネキンによる無言劇は一種の劇中劇であるとも考えることもできる。

最後に、Williamsは、「マネキン」について、

The window's costume is complete from black-veiled hat to black slippers. The bride's featureless head wears a chaplet of orange blossom from which is depended a flowing veil of white marquisette, and her net gown is trimmed in white satin - lustrous, immaculate.

Most of the dummies and sewing equipment are confined to the dining room which is also Serafina's work room. In that room there is a tall cupboard on top of which are several dusty bottles of imported Sicilian spumanti. (p270)

と書いている。未亡人の衣装は黒いベールのついた帽子から黒いスリッパに至るまで、黒づくめである。花嫁の特徴のない頭には、オレンジの花柄の頭飾りがついていて、それから白いマーキゼットの流れるようなベールが下がっている。彼女の編み目のガウンは白いサテン、それはキラキラと輝き、純白である。ここでは、未亡人が身に着けているものすべてが「黒」づくめで、葬式や「死」を暗示している。それに対して、花嫁が身に着けているものは「白」づくめで、結婚式や「生命」を暗示している。この喪服を着た未亡人のマネキンとウエディング・ドレスを着た花嫁のマネキンの激しい言い争いは「死」と「生命」の激しい争いを暗示している。娘は、いつも、母親に反抗し、母親の元を去っていき、「死」から「生」への道を歩き始める。娘が母親の元を去るという形は、いつの時代にも、繰り返されるので、ここには、「死」から「生」へ、「生」から「死」へという無限の繰り返しが暗示されていると考えることができる。そして、この「生」と「死」の無限の繰り返しこそ、Dionysusの世界である。また、ここに描かれている母親と娘の激しい争いは悲劇と喜劇の争いのようにも思える。黒づくめの喪服姿の母親SERAFINAが「死」を、ウエディング・ドレスの娘ROSAが「生」を表し、悲劇が「死」で終わり、喜劇が「生命」の誕生を前提とする結婚で終わることを考えると、この未亡人と花嫁の対比はそのまま悲劇と喜劇の対比のようにも受け取れる。さらに、古代ギリシャでは、ギリシャ悲劇や喜劇がDionysusの祭りで上演されたことを考えると、この背後にも、Dionysusの世界が感じられる。

第三章 主なる「登場人物」と「登場動物」

SERAFINA DELLE ROSE

Williamsは、ACT ONE SCENE ONEで、SERAFINAが最初に登場してきたとき、

Serafina looks like a plump little Italian opera singer in the role of Madame Butterfly. Her black hair is done in a high pompadour that glitters like wet coal. A rose is held in place by glittering jet hairpins. Her voluptuous figure is sheathed in pale rose silk. On her feet are dainty slippers with glittering buckles and French heels. It is apparent from the way she sits, with such plump dignity, that she is wearing a tight girdle. She sits very erect, in an attitude of forced composure, her ankles daintily crossed and her plump little hands holding a yellow paper fan on which is painted a rose. Jewels gleam on her fingers, her wrists and ears and about her throat. Expectancy shines in her eyes. For a few moments she seems to be posing for a picture. (p274)

と描写している。

彼女はマダム・バタフライを演じている、ふくよかで、小柄なイタリア人オペラ歌手に似ている。彼女のボンパドゥール（前髪を高くする髪型）に結った髪は濡れた石炭のように輝いている。その髪には、輝くヘアピンで、バラが留められている。その豊かな肉体は薄いバラ色のシルクのドレスに包まれている。足には、輝く留め金とフレンチ・ヒールの上品なスリッパを履いている。明らかに、彼女はきついガードルを身に着けているので、動きがどことなくぎこちない。彼女は、手には、バラが描かれた黄色い扇子を持っている。指、手首、耳、首には、輝く宝石を身に着けている。期待している様子が目に表れている。少しの間、彼女の座っている姿は絵のモデルをしているような感じを与える。

彼女が身に着けている衣服やアクセサリーの豪華さは、彼女が住んでいる家、すなわち、“a flimsy little entrance porch”、「良くない素材で作られた正面のポーチ」、 “spindling pillars”、「細い柱」、 “sagging steps”、「たるんだ階段」、 “broken rails”、「折れた手すり」のある “a frame cottage, in a rather poor state of repair” 「あまり修理が行き届いていない木造家屋」と比べると、あまりにも不釣り合いであり、この家の中では、彼女の存在は何か場違いな感じを与える。Williamsは、彼女を描写するに当たって、“a plump little Italian opera singer”、

「ふくよかで、小柄なイタリア人オペラ歌手」、「Her voluptuous figure」、「豊かな肉体」、「such plump dignity」、「とてもふくよかな威厳」、「her plump little hands」、「彼女のふくよかな小さな手」というように、彼女の豊かな肉体を強調している。そして、この描写は、同時に、彼女にとっては、肉体が重要であることを暗示しているだけではなく、さらに、肉体は性愛を暗示しているようにも感じられる。

しかし、また、Williamsは、この中で、彼女がきついガードルを身に着けて、どことなく動きがぎこちない様子を描いているが、これは彼女は豊かな肉体を持っているにもかかわらず、彼女はその肉体を目に見えない何かによって縛られ、極めて不自由な状況に置かれていることも暗示しているように感じられる。しかし、夫ROSARIOの死後、三年経って、新しい恋人になるALVAROが現れてきてから、彼女はそのガードルのきつさに耐えられなくなってくる。その様子を、Williamsは、ACT THREE SCENE ONEの冒頭の「ト書き」の中で、

...The girdle is becoming quite intolerable to Serafina and she decides to take it off, going behind the sofa to do so. With much grunting, she has gotten it down as far as her knees,....

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

と書き、SERAFINAがそのガードルを脱ごうとするときの悪戦苦闘ぶりをユーモアたっぷりに描いている。ここまでの彼女にとっては、ガードルは自分の豊かな肉体が性愛へ暴走するのを阻止するための歯止めの役目をしている。そのため、この時点では、ガードルは彼女の宗教であるカソリックを象徴しているのかもしれない。

SERAFINAという名は、もともと、イタリア語の‘serafino’、すなわち、英語の‘seraph’(複数形は‘seraphim’)から来ていて、その意味は天使の九階級ある階級の中で、最上位の階級に属する天使、「熾天使」を表している。

『聖書』の中では、たった一カ所、『旧約聖書』「イザヤ書」第六章第二節か

ら第七節に、「セラピム」に関する記述が出てくる。その第六章二節から第七節を引用してみると、日本語訳では、

2 . その上にセラピムが立ち、おのおの六つの翼をもっていた。その二つをもって顔をおおい、二つを持って足をおおい、二つをもって飛びかけり、3 . 互いに呼びかわして言った。「聖なるかな、聖なるかな、聖なるかな、万軍の主、その栄光は全地に満つ」。4 . その呼ばわっている者の声によって敷居の基が震い動き、神殿の中に煙が満ちた。・・・6 . このときセラピムのひとりが火ばしをもって、祭壇の上から取った燃えている炭を手に携え、わたしのところへ飛んできて、7 . わたしの口に触れて言った、「見よ、これがあなたのくちびるに触れたので、あなたの悪は除かれ、あなたの罪はゆるされた。」

(点線部分は省略部分)

英語訳では、

2. Seraphim stood above Him, each having six wings; with two he covered his face, and with two he covered his feet, and with two he flew. 3. And one called out to another and said, "Holy, Holy, Holy, is the Lord of hosts, The whole earth is full of His glory." 4. And the foundations the thresholds trembled at the voice of him who called out, while the temple was filling with smoke. 6. One of the seraphim flew to me, with a burning coal in his hand which he had taken from the altar with tongs. 7. And I touched your lips; and iniquity is taken away, and your sin is forgiven.

(点線部分は省略部分)

となる。この記述からもわかるように、「セラピム」は六つの翼を持ち、神に最も近いところにいる、神の代わりに、予言者イザヤに罪の許しを与えている。

このような天使「セラピム」からSERAFINAは名前が取られている。このことはWilliamsが、主人公SERAFINAに、SERAFINAという名を付けることによって、カトリックの世界を象徴させていると考えていいだろう。

また、SERAFINAの名字に当たるDELLE ROSEはイタリア語で、英語の“ of the rose ”を意味する。この劇の中では、“ rose ” が何を暗示しているかについては、Williamsは、劇の初めの部分、ACT ONE SCENE ONEの中で、SERAFINA自身に語らせている。その部分を引用してみると、

SERAFINA:....I knew that I had conceived on the very night of conception!...

...

SERAFINA:....That night I woke up with a burning pain on me, here, on my left breast!On it I saw the rose tattoo of my husband!

...

SERAFINA: I screamed. But when he woke up, it was gone. It only lasted a moment. But I did see it, and I did know, when I seen it, that I had conceived, that in my body another rose was growing! (p277)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

となる。

彼女は、夫の子供をみごもったあと、わずかな時間であるが、彼女の左の胸、すなわち、心臓の上に、夫が彫っている「バラの刺青」が表れ、そして、消えた、と言っている。さらに、彼女は、彼女の身体の中で、もう一つの「バラ」が大きくなっている、とつけ加え、彼女はお腹の中の子供を指して「バラ」と呼んでいる。このことから、この劇の「題名」になっている「バラの刺青」や「バラ」は「受胎・生命」を指していると考えられる。当然のことながら、彼女がもう一つの「バラ」と言う前提になっている「バラ」は彼女自身の「生命」である。これらのことから、Williamsは、SERAFINAという名前で、カトリックの世界を暗示し、DELLE ROSEという名字で、「受胎・生命」を暗示し

ていることになる。そして、人間にとって、「受胎・生命」は性愛が前提となっているので、SERAFINA DELLE ROSEという名は「カソリック+受胎・生命（性愛）」を暗示していることになり、この劇の「テーマ」ともつながる。

SERAFINAは、ACT ONE SCENE FIVEの中で、性愛を語る。

SERAFINA [*suddenly and religiously*]:...We had love together every night of the week, we never skipped one, from the night we was married till the night he was killed in his fruit truck on that road there!... (p310)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

この中で、SERAFINAは、結婚初夜から夫の死まで、毎晩、夫と愛し合ったと言っている。彼女にとっては、性愛は大きな意味を持っている。しかし、ここで注目すべきは、彼女は、性愛について話すとき、「ト書き」にもあるように、“*religiously*”、「宗教的に」話していることである。性愛のことを話すのに、「宗教的に」なること自体、おかしなことのように聞こえるが、彼女のSERAFINA DELLE ROSEという名が「カソリック+受胎・生命（性愛）」を示しているように、彼女にとっては、カソリックが宗教であるように、性愛も、また、宗教なのである。

彼女は、さらに、同じACT ONE SCENE FIVEの中で、性愛について、

SERAFINA: I count up the nights I held him all night in my arms, and I can tell you how many. Each night for twelve years. Four thousand - three hundred - and eighty. The number of nights I held him all night in my arms. Sometimes I didn't sleep, just held him all night in my arms. and I am satisfied with it...I know what love-making was.

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

というように、彼女は、十二年間にわたる結婚生活で、毎晩、回数にして、

4380回、夫を抱いたと、具体的数字をあげて、語っている。夫との性愛が、彼女の結婚生活において、いかに重要な位置を占めているかがわかる。そして、彼女は、他の人はいざ知らず、彼女自身、「性愛が何であったかを知っている」と言って、自負している。

SERAFINAという名が「カソリック + 受胎・生命（性愛）」を表しているにもかかわらず、彼女が「魔術・魔女」や「予言」が蔓延る呪術的世界に属していることを示す「台詞」がある。SERAFINAが、「魔女」THE STREGAについて、ACT ONE SCENE ONEの終わりで、

SERAFINA: Malocchio - the evil eye - that's what she's got! And her fingers are crooked because she shook hands with the Devil. Go in the house and wash your face with salt water and throw the salt water away! Go in! Quick! She's coming! (p 286)

(下線は筆者)

と言っている。SERAFINAから見れば、病気の種類である白内障にかかっているTHE STREGAの「白い目」はイタリア語の“malocchio”、すなわち、睨まれると災難がふりかかると言われている「凶眼・邪視」、英語の“evil eye”であり、THE STREGAの「すべての手の指が曲がっている」のはリュウマチのせいではなく、「彼女が悪魔と握手をした」ためなのである。「魔女」THE STREGAの「凶眼・邪視」による災難を逃れるため、彼女は娘のROSAにすぐ家に入り、「塩水で顔を洗い、その塩水を捨てる」と言っている。彼女は娘に一種の魔よけを命令している。

『聖書』の中では、「魔法」、「占い」、「まじない」等の類が厳しい批判の対象になっている。二つばかり例を挙げてみると、『旧約聖書』「レビ記」第十九章第二十六節、日本語訳では、

26 あなたがたは何をも血のままで食べてはならない。また占いをしてはな

らない。魔法を行ってはならない。

(下線は筆者)

英語訳では、

26 You shall not eat anything with the blood, nor practice divination or soothsaying.

(下線は筆者)

となっている。また、『旧約聖書』列王記下第十七章第十七節、日本語訳では、

17 またそのむすこ、娘を火に焼いてささげ物とし、占いおよびまじないをなし、主の目の前に悪をおこなうことに身をゆだねて、主を怒らせた。

(下線は筆者)

英語訳では、

17 Then they made their sons and daughters pass through the fire, and practiced divination and enchantments, and sold themselves to do evil in the sight of the Lord, provoking Him.

(下線は筆者)

となっている。この他にも、『旧約聖書』と『新約聖書』を合わせて、五十カ所以上にわたって、「魔法」、「占い」、「まじない」を厳しく戒めている。これらのことは主なる神を怒らせる。これらに身をゆだねることはキリスト教の唯一神を無視し、他のものを崇めることになるからである。しかし、SERAFINAはカソリックであるにもかかわらず、「魔法」、「占い」、「まじない」等に身をゆだねている。このことは、自ら、カソリック教徒であることを強調する

SERAFINAの中にも、カソリックとは相容れない呪術的世界が存在していることを物語っている。

カソリック教徒であるSERAFINAと呪術的世界の関係については、のちに、詳しく述べることにする。

ESTELLE HOHENGARTEN

Williamsは、ACT ONE SCENE ONEで、彼女の夫ROSARIOの愛人であるESTELLE HOHENGARTENが初めて登場したとき、

Estelle Hohengarten appears in front of the house. She is a thin blonde woman in a dress of Egyptian design, and her blonde hair has an unnatural gloss in the clear, greenish dusk. (p281)

と描写している。

ESTELLE HOHENGARTENは髪がブロンドで、エジプト・デザインのドレスに身を包んだ、痩せたブロンドの女性である。この描写は、SERAFINAの描写と比べると、あまりにも簡単である。ROSARIOが愛した二人の女性、SERAFINAとESTELLEを比べると、多くの点で、正反対の女性である。まず、人種的に見れば、SERAFINAがラテン系のイタリア人で、シチリア島出身者であるのに対して、ESTELLEは、その名字からして、ゲルマン系の女性であろう。また、身体的な特徴から見ると、SERAFINAが黒髪の「ふくよかで、小柄なイタリア人オペラ歌手に似ている」のに対して、ESTELLEは「痩せたブロンドの女性である」ので、これまた、正反対である。また、SERAFINAが“sewing”、「裁縫」という女性の伝統的な仕事をしているのに対して、ESTELLEは“Square Roof”という店で、“blackjack dealer”、「ブラックジャックのディーラー」として、働いている。そのため、「裁縫」が職業であるSERAFINAから見れば、ESTELLEの仕事は、女性の仕事にしては、どこことなく

いかがわしい職業である。この点においても、SERAFINAとESTELLEは正反対である。さらに、SERAFINAはカソリックであるが、ESTELLEは（劇の中では、明示されていないが）プロテスタントである可能性が高い。そのため、SERAFINAの夫がESTELLEを愛人にしたということは、夫は、多くの点で、SERAFINAとは正反対の女を愛人にしたことになる。このことは、SERAFINAにとっては、衝撃的であるかもしれない。というのは、彼女の夫ROSARIOはSERAFINAに欠けている部分を正反対であるESTELLEで満たそうとしたのかも知れない。また、SERAFINAが夫を愛していたほどには、夫はSERAFINAを愛していなかったのかもしれない。彼女は夫を実際以上に買いかぶって評価しているところがある、というよりも、彼を偶像視している。

ROSA DELLE ROSE

ACT ONE SCENE ONEの中で、SERAFINAの娘ROSAについて、

Rosa delle Rose appears at the side of the house. Rosa, the daughter of the house, is a young girl of twelve. She is pretty and vivacious, and has about her a particular intensity in every gesture. (p274)

と書かれている。SERAFINAの娘ROSAは十二歳である。彼女はきれいで、元気がいい。あるゆる動きの中に、独特の激しさが漲っている。ROSAという名は、明らかに、「バラ」を意味している。彼女の母SERAFINAは、SERAFINA DELLE ROSEの中で見てきたように、天使「セラピム」を意味する。彼女の父ROSARIOは、英語の“rosary”、「ロザリオ」、すなわち、カトリック教徒がお祈りのときに用いる数珠を意味するが、また、同時に、“rosary”、「バラ園」をも連想させる。それに対して、娘のROSA DELLE ROSEは、文字通り、「バラの中のバラ」を意味し、Williamsにとっては、ROSAは「バラ（生命）」の最たる象徴である。そのため、図式的には、SERAFINA DELLE ROSEという名

前は「天使」+「バラ(生命)」を、ROSARIOは「ロザリオ・バラ園」+「バラ(生命)」を、ROSA DELLE ROSEは「バラの中のバラ」、「バラ(生命)」+「バラ(生命)」という関係を連想させる。SERAFINAにおいては、「セラピム」が表すカソリックが半分、「バラ」(生命)が半分であり、ROSARIOにおいては、「ロザリオ・バラ園(生命)」が半分、「バラ」(生命)が半分である。半分である「ロザリオ・バラ園(生命)」を分割すると、カソリックの「ロザリオ」は半分の半分で、四分の一、「バラ園(生命)」も半分の半分で、四分の一になる。さらに、ROSARIOの名字の分が半分加わると、彼においては、カソリックが四分の一、「バラ(生命)」が四分の三になる。ROSAは「バラの中のバラ」であるので、百パーセント「バラ」(生命)である。

SERAFINAにおいては、カソリックと「バラ(生命)」がほぼ同じ力で、お互いに拮抗していることになる。ROSARIOにおいては、「バラ(生命)」が四分の三であるので、「バラ」(生命)がかなり支配的になり、彼の言動は「バラ(生命)」におおいに左右されることになる。ROSAにおいては、名前が「バラ」、名字が「バラ」であるので、すべてが「バラ」(生命)である。そのため、このような関係から見ると、「バラの中のバラ」であるROSAが性愛を最も自由に受け入れ、四分の三が「バラ」である父親ROSARIOは、少しばかり、躊躇するようなどころがあるものの、性愛に対して、かなり自由である。この二人と比較すると、カソリックが半分であり、「バラ」が半分であるSERAFINAが、性愛に対して、最も保守的であるということになる。

ROSAという少女をさらによく知るために、ACT ONE SCENE ONEの中で、THE STREGAについて、SERAFINA・ROSA親子の間で、興味深い「台詞」のやりとりが交わされている。その部分を引用してみると、

ROSA [*refusing to move*]: Why do you(SERAFINA) call her(THE STREGA) witch?

...

SERAFINA: She has white eyes and every finger is crooked. [*She pulls Rosa's*

arm]

ROSA: She has a cataract, Mama, and her fingers are crooked because she has rheumatism. (p285)

(括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

となる。この中で、SERAFINAはTHE STREGAのことを、その名が示すとおり「魔女」と呼んでいる。SERAFINAは、そのように呼ぶ理由として、THE STREGAが「白い目」をしていて、「すべての手の指が曲がっている」からであると言っている。なるほど、「白い目」をし、「すべての手の指が曲がっている」女は、欧米の伝統的な見方に従えば、いかにも、「魔女」のように見える。しかし、それに対して、彼女の娘のROSAはTHE STREGAの「白い目」は白内障にかかっているために、白くなっているものであり、彼女の「すべての手の指が曲がっている」のは、彼女がリュウマチを患っているためであると言って、近代医学の知識を持ちだして、科学的で、合理的な説明をしている。すなわち、THE STREGAの「白い目」や「すべての手の指が曲がっている」は彼女が単に病気にかかっている結果にすぎないのである。THE STREGAが単に病気にかかっているだけにもかかわらず、娘のROSAは何故母親SERAFINAがTHE STREGAのことを「魔女」と呼ぶのか、その理由が皆目わからない。それに対して、SERAFINAには、ROSAの合理的な説明を受け入れる余地がない。彼女はどうしてもTHE STREGAを、娘のように、理解できない。このことは、SERAFINA自身、カソリック教徒であることを、絶えず、強調するが、じっさいには、彼女は「魔術・魔女」や「予言」という呪術的世界にも属していることを物語っている。それに対して、娘ROSAは、それらの世界とはまったく異なった科学的、合理的な精神の世界に属していることを如実に物語っている。そのため、ROSAにとっては、男女の性愛も極めて自然なことであり、何も抑えたり、避けたりするものではないのである。

JACK HUNTER

Williamsは、ACT ONE SCENE SIXで、ROSAの恋人であるJACK HUNTERを登場させるが、不思議なことに、Williamsは、JACKについては、「ト書き」による説明をいっさいしていない。そのため、「ト書き」から、JACKを伺い知ることにはできない。彼を知るためには、彼の「台詞」による以外に、方法はない。Williamsは、SERAFINAの新しい恋人ALVAROについては、「ト書き」の中で、かなり詳しく描写をしているが、JACKに関しては、「ト書き」による説明はいっさいないので、描き方が極めて淡泊に感じられる。しかし、Signi Falk⁽⁴⁾は、JACKについて、

....Rosa's sailor (JACK HUNTER) in *The Rose Tattoo* is another good boy, a shellback with three equator crossings to his credit but his mother's teachings still in his heart. He is one of Williams' more slightly developed characters, but one of his best, and proof that when he is willing to deliver straightforward, honest writing, rather than indulge in phony symbolism and posturing, he can write with power.....

(括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

と書いている。

Signi FalkはWilliamsのJACK HUNTERの描き方を賞賛する一方で、他の「登場人物」の描き方に対しては、偽物の「象徴」や「気取ったポーズ」にこだわっていると酷評している。確かに、Williamsは、他の主なる「登場人物」に対しては、象徴を多用しているが、彼に対しては、象徴は使っていない。それでは、何故、JACKに対してだけ、彼は象徴を使わなかったかということになるが、それを知る手がかりがある。Williamsは、*The Glass Menagerie*に登場するJIM O'CONNORの場合もそうであるが、概ね、好青年を登場させたとき、彼の人物描写は極めて淡泊になる。一般的に言って、*Cat on a Hot Tin Roof* やこ

の*The Rose Tattoo*に登場するTHE DOCTORのように、Williamsは、彼の劇の中で、医者をかなり好意的に書くが、彼等に関する描写はかなり淡泊である。それとは反対に、一種の病気ではないかと思われるほど、偏った性格の持ち主を登場させるときに、象徴を多く用いたがる傾向がある。

しかし、Williamsは、次の「台詞」、

JACK: I hope you(SERAFINA) are partial to roses as much as I am. [*He hands her the bouquet. She takes them absently.*] (p322)

(括弧内は筆者)

の中で、JACKがSERAFINAに「バラ」の花束を手渡すとき、彼が「バラ」好きであるということ「ト書き」の中ではなく、彼の「台詞」の中で、彼自身に言わせている。ここでは、JACKが、自ら、「生命」の象徴である「バラ」をSERAFINAへ手渡している。これは彼がSERAFINAに「生命」をもたらす役目の一翼を担っていることを示している。さらに、彼が「バラ」が好きであるということは「バラ」の意味を持つ名前の持ち主ROSAを愛していることを暗に示している。彼は、ROSAとともに、「生命」をもたらす存在であり、Williamsが必要としている「再生」の象徴である。

ALVARO MANGIACAVALLLO

Williamsは、ACT TWO SCENE ONEの中で、SERAFINAの新しい恋人になるALVARO MANGIACAVALLLOについて、「ト書き」の中で、

...He is about twenty-five years old, dark and very good-looking. He is one of those Mediterranean types that resemble glossy young bulls. He is short in stature, has a massively sculptural torso and bluish-black curls. His face and manner are clownish; he has a charming awkwardness. There is a startling, improvised air

about him; he frequently seems surprised at his own speeches and actions, as though he had not at all anticipated them. At the moment when we first hear his voice the sound of timpani begins, at first very pianissimo, but building up as he approaches, till it reaches a vibrant climax with his appearance to Serafina beside the house. (p348)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

と描写している。

Williamsは、彼の年齢や身体の特徴について、年は二十五歳ぐらい、色が黒く、とてもハンサムで、つやつやした若い牛に似た地中海地方の若者、背は低い、彫刻を思わせる大きな胸で、青みがかった黒い巻き毛の持ち主であると書いている。しかし、続けて、彼の顔や態度は「道化」に似ていて、魅力的なぎこちなさがあり、さらに、彼には、驚くべき即興性が身についていて、しばしば、彼自身でさえ、全く予期していないときに出る言葉や行動に自分でも驚くほどであるとも書いている。彼には、ある種のアンバランスがある。ALVAROの身体の特徴が描写されているときには、彼はあたかも彫刻に見られるような理想的な若者であるかのような印象を与えるが、彼の顔や態度に言及が及んだときには、彼の顔や態度は「道化」に似ていると書かれているからである。彫刻のような胸と「道化」のような顔と態度というのは奇妙なアンバランスである。また、舞台裏から、彼の声が最初に聞こえたとき、ティンパニーが鳴り始める。ティンパニーは、最初のうちは、とても弱く、やがて、それはしだいに高くなり、彼がSERAFINAのところに来るころには、その音はクライマックスに達する。これは、サーカス等で、「道化」や演技者が登場したり、彼等が演技をしようとするときのティンパニーのたたき方を思い出させる。WilliamsがALVAROの中にある「道化」の部分を強調しようとしていることがわかる。

また、Williamsは、ACT TWO SCENE ONEで、ALVAROに

ALVARO: My name is Mangiacavallo which means "Eat-a-horse." It's comical

name, I know. Maybe two thousand and seventy years ago one of my grandfathers got so hungry that he ate up a horse!.... (p356)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

と言わせているように、彼の名字である“Mangiacavallo”には、“Eat-a-horse”、「馬を食べる」という意味がある。「馬を食べる」という表現は大いなる食欲、大食いを意味しているだけではなく、それとともに、彼の欲望全体の強さも暗示している。さらに、「馬を食べる」という表現は‘tall story’、「ほら話」を連想させるため、ALVAROの中にある「道化」が、彼の顔や態度だけではなく、彼の名字の中にも、反映されている。彼自身も、MANGIACAVALLOという名前について、“It's comical name”、「滑稽な名前だ」と言っている。

SERAFINAの死んだ夫ROSARIOは、この劇の中には、一度も現れてこないため、「ト書き」では、彼の身体的特徴については何も書かれていない。そのため、せいぜい、観客にできることは、SERAFINAやその他の「登場人物」が語る「台詞」からROSARIOを連想することだけである。SERAFINAは死んだ夫について様々なことを語るが、中でも、注目に値するのがACT TWO SCENE ONEの「台詞」。

SERAFINA [*after a pause*]: Madonna Santa! - *My husband's body*, with the head of a clown!....Is it a sign? Is it a sign of something?.... (p354)

(点線部分は省略部分)

である。この中で、SERAFINAはALVAROについて、「聖母マリア」に向かって、“My husband's body, with the head of a clown!”、「私の夫の身体を持ち、道化の顔をしている」と語っている。このことから、彼女の夫も、ALVAROと同じような身体的特徴を持っていたことがわかる。さらに、ALVAROが、ACT TWO SCENE ONEの中で、

ALVARO:....I drive a truck of bananas for the Southern Fruit Company for a living, (p349)

(点線部分は省略部分)

と言っているように、彼の職業はトラックによるバナナの運搬である。これはSERAFINAの死んだ夫ROSARIOと同じ職業である。ここまで、ROSARIOとALVAROが似ているということは、WilliamsはALVAROを死んだ夫の生まれ変わり、ROSARIOの再来として、位置づけているように思われる。彼の中にある「道化」については、さらに、次の二人の女「道化」、FLORAとBESSIEの中でも触れることにする。

二人の女「道化」、FLORAとBESSIE

WilliamsはALVAROの顔が「道化」であると書いているが、彼は、じっさいに、「道化」を劇の中に登場させている。ACT ONE SCENE FIVEに登場するFLORAとBESSIEについて、そのSCENE FIVEの冒頭の「ト書き」の中で、

....Flora and Bessie are two female clowns of middle years and juvenile temperament. Flora is tall and angular; Bessie is rather stubby. They are dressed for a gala..... (p304)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

と書き、また、同じSCENE FIVEの別の「ト書き」の中でも、

But both (FLORA and BESSIE) of the clowns are in retreat to the door..... (p314)

(括弧内及び下線は筆者、点線部分は省略部分)

と書き、FLORAとBESSIEを「道化」と呼んでいる。

Williamsは少女のような気質を持っているFLORAとBESSIEという中年女性に「道化」の役を与えている。FLORAは痩せこけているが、BESSIEはずんぐりむっくりで、二人は「道化」にふさわしく、いわゆる、凸凹コンビである。彼は、この劇の中で、登場する女たちを通して、様々な面を描いている。たとえば、SERAFINAを通して、カソリックの世界を描き、「魔術師」ASSUNTA、「魔女」THE STREGAによって、近代以前の「魔術師」や「魔女」の世界である呪術的世界を描き、ROSAによって、合理精神の世界を描き、「女たち」であるTHE WOMANを通して、ギリシャ劇の「コロス」の働きを導入している。Williamsは、ここで取り上げるFLORAとBESSIEを通して、「道化」という別の角度からの見方を導入している。

Williamsは、このFLORAとBESSIEという女たちに対してのみ、“clown”、「道化」という言葉を用いているのではない。彼は、ACT ONE SCENE ONEの冒頭に、BRUNO、SALVATORE、VIVIという三人の「子供」を登場させているが、その中のVIVIという名の女の子が持っている「人形」について、その冒頭の「ト書き」の中で、

....and the little girl(VIVI) with a doll dressed as a clown.... (p273)

(括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

と書いている。ここでは、人に対してではなく、「人形」に対してであるが、“clown”という言葉を使っている。彼はSERAFINAと娘の関係を、針仕事場の「マネキン」を通して、暗示したように、「道化」を、子供が持っている「人形」を通して、暗示しているとも考えられる。SERAFINAと娘ROSAの関係が「マネキン」を使って暗示されているように、FLORAとBESSIEの「道化」も「人形」を使って、暗示されているのは興味深い。

この「道化」はFLORAとBESSIEだけに留まらず、さらなる広がりを見せる。ACT TWO SCENE ONEで、ALVAROが登場してきたとき、Williamsは、そのときの「ト書き」の中で、

...His(ALVARO's) *face and manner are clownish*;... (p348)

(括弧内及び下線は筆者、点線部分は省略部分)

と書き、これから先、SERAFINAの新しい恋人になるALVAROの顔や態度が“clownish”、「道化的」であると描写している。さらに、前にも引用したように、同じACT TWO SCENE ONEの中で、SERAFINAがALVAROの身体が死んだ夫の身体に似ていることに驚いて、

SERAFINA[*after a pause*]: Madonna Santa! - *My husband's body, with the head of a clown!* (p354)

(下線は筆者)

と言っている。ここでも、ALVAROは身体が彼女の死んだ夫に似ているが、ALVAROの顔は、夫の顔とは異なって、「道化」に似ていると言っている。さらに、同じACT TWO SCENE ONEの中で、彼女は、もう一度、

SERAFINA: Non posso crederlo! - A clown of a face like that with my husband's body! (p357)

(下線は筆者)

と言って、同じような「台詞」を繰り返している。そして、この劇も終わりに近づいたACT THREE SCENE THREEで、ALVAROの「道化」の顔について、SERAFINAは

SERAFINA[*abandoning all pretense*]: He was a Sicilian; he had a rose oil in his hair and the rose tattoo of your father. In the dark room I couldn't see his (ALVARO's) clown face. I closed my eyes and dreamed that he was your father! I closed my eyes! I dreamed that he was your father! (p410)

(下線及び括弧内は筆者)

と言っている。ALVAROは身体は死んだ夫の身体に似ているが、顔は「道化」の顔に似ているため、彼女は目を閉じて、相手が夫だと思いこんで、彼を受け入れたと言って、娘のROSAに対して、自分がALVAROと性的関係を持ったことを告白する。このように、彼女はALVAROが「道化」の顔をしていることに、三度にわたって、言及しているが、これは、一体、何を意味しているのであろうか。これは、おそらく、*Dictionary of Symbols and Imagery* の“clown”の項⁽⁵⁾

1. inversion of the king: a. the clown constantly struggles with the material world, over which the king has absolute power. b. the Substitute of the King in his (psudo-)sacrificial killing;

のbの中で説明されているように、“clown”が王の替え玉であるとする、「道化」の顔を持つALVAROは王であるROSARIOの代わりをする者ということになる。そして、SERAFINAが彼の顔が「道化」の顔であると思ったということは彼女が彼を夫ROSARIOの代わりとして受け入れる準備ができてことになる。

「道化」であるFLORAとBESSIEは、Shakespeareの*King Lear*のFOOLのように、滑稽な振る舞いしたり、滑稽な「台詞」を言うだけではなく、SERAFINAの夫ROSARIOについて真実を語る。ACT ONE SCENE FIVEの中で、二人は、SERAFINAの夫について、

FLORA: Yes, a rose of Wop! - of a gangster! - shot smuggling dope under a load of bananas! (p311)

と言い、SERAFINAの夫が十トントラックでバナナを運ぶ仕事をしていたが、じっさいは、ギャングと関係を持ち、バナナの下に麻薬を隠して、密輸してい

た事実を明らかにする。

また、FLORAは、同じSCENE FIVEの中で、

FLORA:....It was a romance, not just a fly-by-night thing, but a steady affair that went on for more than a year.

...

FLORA: He had a rose tattoo on his chest, the stuck-up thing, and Estelle was so gone on him she went down to Bourbon Street and had one put on her.Yeah, a rose tattoo on her chest same as the Wop's! (p313)

というように、SERAFINAの夫は、生前、彼女を裏切っていたが、それは単なる一時的な浮気ではなく、ESTELLE HOHENGARTENと一年以上に渡って密会を続けていたと言っている。さらに、ESTELLEはROSARIOに熱を上げたあまり、彼女自身も、彼と同じ「バラの刺青」を彼女の胸に彫ったとも言っている。この事実もこの二人の「道化」は知っていた。この二人の「道化」はSERAFINAが知らないことも、理由はわからないが知っている。二人はROSARIOとESTELLEの関係について、様々なことを知っている。

「魔法使い」ASSUNTA

この劇には、「魔術・魔女」の世界、近代科学が発達する以前、合理主義が発達する以前の呪術的世界を連想させる二人の「登場人物」と一匹の動物が登場する。それは「魔法使い」ASSUNTA、「魔女」THE STREGAと「黄色い目をした黒いヤギ」である。Williamsは、現代では、童話やアニメの中にしか出てきそうもない、これらの「登場人物」と動物を、早くも、最初の場面であるACT ONE SCENE ONEに登場させている。Williamsにとっては、キリスト教とDionysusの世界の鏝迫り合いを描くためには、この劇の中に呪術的世界を導入することは不可欠であった。彼は、その呪術的世界を導入するに当たって、

「魔法使い」、「魔女」、「黄色い目をした黒いやぎ」というように、誰でも、すぐに、呪術的世界が連想できる「登場人物(動物)」を登場させている。

彼は、ACT ONE SCENE ONEの「ト書き」の中で、「魔法使い」ASSUNTAが登場してきたとき、彼女について、

ASSUNTA is an old woman in a gray shawl, bearing a basket of herbs, for she is a fattuchiere, a woman who practices a simple sort of medicine. (p275)

(下線は筆者)

と書いている。ASSUNTAは灰色のショールに身をくるんだ老婆であり、手にはハーブを入れたカゴを持っている。この「ト書き」の中で、Williamsは彼女のことを“fattuchiere”と呼んでいる。“fattuchiere”とは、イタリア語で、「魔法使い」の意味である。彼女は“herbs”等の薬草や、その他にも、様々なものを使って、簡単な薬を調合し、それを売って、生業としている。彼女は近代西洋医学が発達する以前に存在していたと思われる民間療法をしたり、身近なところで手に入る様々な薬草を調合したりして、生計を立てているのである。彼女のこの仕事自体、彼女が呪術的世界に属していることを暗示している。Williamsは、ACT ONE SCENE ONEで、彼女が初めて舞台上に姿を見せる直前の舞台裏で発せられる彼女の声について、

The cracked voice of ASSUNTA is heard, approaching. (p274)

と描写している。ASSUNTAの声は“cracked voice”、「耳障りで、かすれた声」であるため、その声にも、どことなく、不気味な雰囲気を感じられ、呪術的世界を連想させる。

また、同じACT ONE SCENE ONEで交わされる彼女とSERAFINAとの「台詞」、

ASSUNTA: Powder, wonderful powder. You drop a pinch of it in your husband's

coffee .

SERAFINA: What is it good for?

ASSUNTA: What is a husband good for! I make it out of the dry blood of a goat.

(p275)

(下線は筆者)

の中でも、ASSUNTAが、民間療法に基づいて、「ヤギ」の乾いた血から精力剤を作り、それを売っていることが語られている。さらに、ASSUNTAは、SERAFINAと別れるとき、

ASSUNTA: I have to visit a woman who drank rat poison because of a heart too big for her to swallow . (p281)

と言って、殺鼠剤を飲んで、自殺しようとした女の家を訪ねて、ASSUNTA自身が習得した民間療法を利用して、彼女を治療しようとしている。ここには、ASSUNTAは呪術的世界に属しているものの、彼女の行動は近隣の人々に害や災難をもたらすものではなく、むしろ、彼等の生活にとって必要なことである。そのため、彼女はよい「魔法使い」であると言える。

また、ASSUNTAは、ACT ONE SCENE TWOの中で、SERAFINAが夫 ROSARIOの死を知って、悲しみのあまり泣き崩れたとき、その場面の終わりの「ト書き」、

Assunta comes out and approaches Serafina with her arms extended....Assunta envelopes her in the gray shawl of pity as the scene dims out. (p288)

(下線は筆者)

に書かれているように、彼女はSERAFINAに両手を広げて近づき、自分のショールでSERAFINAを包みこみ、慰めている。

さらに、ACT ONE SCENE THREEで、THE DOCTORがSERAFINAがお腹の

中の子供も失ったことを告げたとき、「ト書き」の中に、

Assunta utters a low moan of pity and cross herself. (p289)

と書かれている。ASSUNTAは心からSERAFINAを憐れみ、彼女のために祈っている。

また、SERAFINAの夫ROSARIOの死後、三年経った、ACT ONE SCENE FOURにおいて、夫を失った悲しみから未だに立ち直れないでいる彼女に事あるごとに手を差し延べている。同じSCENE FOURの中で、娘たちの卒業式用のドレスを注文したが、SERAFINAがなかなか仕上げてくれないことに腹を立てたTHE WOMENが大挙して彼女の家へ押し寄せてきて、その件で、彼女に激しく詰めよったとき、「ト書き」

Assunta rushes up to Serafina and supports her as she is about to fall to her knees in the yard. (p296)

にも書かれているように、ASSUNTAはSERAFINAの傍らに控えていて、彼女が気が動転して、膝から崩れ落ちそうになったとき、すかさず、飛び出して行って、彼女を支えている。

同じようなことが、ACT ONE SCENE FOURの「ト書き」

She (ASSUNTA) supports the heavy, sagging bulk of Serafina to the steps.....(p297)
She (ASSUNTA) leads her (SERAFINA) gently to the porch of the little house.
(p302)

(括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

や、ACT THREE SCENE THREEの「ト書き」

Assunta appears beside the house and walks directly in, as though Serafina had called her. (p411)

にも書かれているように、ASSUNTAは、事あるごとに、SERAFINAの近くに控えていて、かいがいしく彼女の世話をしている。

さらに、母SERAFINAに対して、大声を上げて怒鳴っている娘ROSAに向かって、ASSUNTAは、イタリア語で、

ASSUNTA: Figlia, figlia, figlia, non devi parlare così! (Daughter, you should not talk like that!) (p298)

(括弧内は筆者)

と言って、娘をたしなめている。

そして、最後の場面であるACT THREE SCENE THREEの中で、気が高ぶっているSERAFINAに対するASSUNTAの行動が、「ト書き」と「台詞」を通して、描かれている。

[...In the meanwhile, inside the house, Assunta has poured out a glass of wine. Now she comes to the porch, offering the wine to Serafina and murmuring:]

ASSUNTA: Stai tranquilla. (Stay quiet) (p414)

(括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

この中で、ASSUNTAはぶどう酒をつぎ、それをSERAFINAに手渡して、落ち着くように言っている。ASSUNTAは、SERAFINAにとって、いちばん信用できる友人である。

さらに、彼女はSERAFINAの夫ROSARIOが十トン・トラックでババナを運搬するのに乗じて、犯罪組織の密輸に手を貸して、麻薬を運んでいることを知っている。彼女はSERAFINAに彼がそんな仕事をしていると、やがて、

ASSUNTA[*turning away*]: Soon I think you will have to make a black veil. (p 279)

(下線は筆者)

と言っている。すなわち、ASSUNTAはSERAFINAが、やがて、夫の葬式のために「黒いベール」を作らなければならないはめになると言って、やがて訪れることになるSERAFINAの夫ROSARIOの死を予言している。そして、次の場面であるACT ONE SCENE TWOでは、彼女の予言通りに、じっさいに、ROSARIOはトラックで麻薬を運んでいる最中に、銃で撃たれて死ぬ。ASSUNTAの予言、すなわち、SERAFINAの夫ROSARIOが死ぬという予言が、結果として、当たることになる。

確かに、ASSUNTAに関する「ト書き」や「台詞」は彼女が「魔術・魔女」や「予言」の呪術的世界に属していることを物語っている。しかし、見てきたように、彼女は、SERAFINAに対して、顕現した「聖母マリア」のごとく、限りなくやさしく、親切であり、彼女を親身になって助けている。彼女の名前ASSUNTAが「聖母マリアの被昇天祭」を意味するイタリア語であることと彼女の行動が無関係であるとは思われない。Williamsは「聖母マリア」の特徴を持つ女性として、呪術的世界に属するASSUNTAを登場させている。そのため、ASSUNTAの中では、呪術的世界とキリスト教世界の、いわば、相互乗り入れが行われている。

「魔女」THE STREGA

この劇の中には、ASSUNTAと同様に、呪術的世界を象徴する、もう一人の「登場人物」、「魔女」THE STREGAが登場する。THE STREGAには、“the”がついていることから想像がつくが、それ自体は名前ではない。“strega”とは、もともと、イタリア語で、「魔女」を意味する語である。Williamsは、この劇では、その“strega”に定冠詞の“the”をつけて、「登場人物」の名前の代わ

りに使っている。同じ呪術的世界に属すると思われる、もう一人の「登場人物」であるASSUNTAの場合は、「魔法使い」ASSUNTAの中で見てきたように、彼女は、「ト書き」の中で、「魔法使い」であると説明されているだけで、「登場人物」の名前はASSUNTAであり、イタリア語の“fattuchiere”、「魔法使い」になっていない。Williamsは呪術的世界に属する、この二人の「登場人物」をイタリア語の名詞を使って、“fattuchiere”、「魔法使い」と“strega”、「魔女」と呼んでいるが、THE STREGAの場合は、ASSUNTAのように、彼女の本名を使わずに、THE STREGA、「魔女」をそのまま「登場人物」の名前に使っている。このことはWilliamsが同じ呪術的世界に属する「魔女」THE STREGAと「魔法使い」ASSUNTAを区別している可能性を示している。

Williamsは、ACT ONE SCENE ONEの中で、初めて舞台上に姿を見せたTHE STREGAについて、

...The Strega runs into the yard. She has a mop of wild grey hair and is holding her black skirts up from her bare hairy legs.... (p284)

(点線部分は省略部分)

と描写している。THE STREGAの白髪はボサボサで、走るとき、黒いスカートをたくし上げるので、毛深い素足が見える。彼女のこれらの特徴、「ボサボサの白髪」、「黒いスカート」、「毛深い素足」は、そのまま、欧米社会で流布している伝統的な「魔女」の特徴を想起させる。

同じACT ONE SCENE ONEの終わりに退場していく「魔女」THE STREGAについて、Williamsは

[...The Strega runs behind with the broken rope. As the grotesque little procession runs before her - the Strega, the goat and the children - Serafina cries out shrilly. She crouches over and covers her face. The Strega looks back at her with a derisive cackle.]

SERAFINA: Malocchio! Malocchio!

[*Shileding her face with one hand, Serafina makes the sign of the horns with other to ward off the evil eye.....*] (p286)

(点線部分は省略部分)

と書いている。この場面では、逃げ出した「ヤギ」を捕まえたTHE STREGAが先頭に立ち、「ヤギ」と「子供たち」を伴って退場するとき、Williamsは、一種の異様な雰囲気を出すためか、その行列を“ the grotesque little procession ”、「グロテスクな小さな行列」と呼んでいる。このグロテスクな行列を見たSERAFINAは恐怖のあまり、金切り声を出し、思わず、手で顔を覆う。そのとき、THE STREGAが“ a derisive cackle ”、「嘲笑的なかん高い笑い」をあげて、SERAFINAの方を振り返る。すると、SERAFINAはTHE STREGAの目を見て、“ Malocchio! Malocchio! ”、「凶眼・邪視」(災いをもたらす目)と叫んで、片手で顔を覆い、もう片方の手で、角の形を作り、その災いを振り払うしぐさをする。このときの「グロテスクな小さな行列」、THE STREGAの“ a derisive cackle ”、「嘲笑的なかん高い笑い」や災いをもたらす「凶眼・邪視」、SERAFINAが見せる、角の形を手で作る魔よけのしぐさはTHE STREGAを取り巻く世界が呪術的世界であることを物語っている。

この劇では、THE STREGAには、「台詞」はほとんどないが、ACT ONE SCENE FOURでは、めずらしく、次のような「台詞」を言う。

[*...The Strega comes and stands at the edge of the yard, cackling derisively.*]

THE STREGA[*calling back to someone*]: The Wops are at it again! - She got the daughter lock up naked in there all week. Ho, ho, ho! She lock up all week - naked - shouting out the window tell people to call a number and give a message to Jack. Ho, ho, ho! I guess she's in trouble already, and only fifteen! - They ain't civilized, these Sicilians. In the old country they live in caves in the hills and the country's run by bandits. Ho, ho, ho! More of them coming over on the boats all

the time. (p296)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

この場面では、THE STREGAは、例のごとく、呪術的世界を喚起させる“cackling derisively”、「嘲笑的にかん高い声で笑いながら」登場してくるが、この「台詞」の中で、彼女はイタリア人を“Wops”という、“Dago”と同様に、イタリア人を軽蔑する語で呼んでいる。THE STREGAは、前に述べたように、「魔女」を表すイタリア語であるので、彼女自身、イタリア人であると思われるが、彼女は同じイタリア人を軽蔑語で呼んでいる。さらにつけ加えて、“They ain't civilized, these Sicilians.”「これらのシチリア人は文明化されていない」、「In the old country they live in caves in the hills and the country's run by bandits.」、「故国では、彼等は丘の洞穴に住み、国は強盗に支配されている」と言っているように、彼女はイタリア人という枠組みではなく、シチリア人を特定して、軽蔑の対象にしている。彼女はイタリア人でありながら、イタリアやシチリアのことをこれほどあしざまに言うのは、彼女自身、イタリア的なもの、シチリア的なものとは相容れないものを持っていることを表しているのであろうか。彼女は、イタリア人の中でも、シチリア人の中でも、異質な存在なのであろうか。それとも、単に、SERAFINAの世界に反旗を翻しているだけなのだろうか。この時点では、判断しかねるところである。

ACT ONE SCENE SIXでは、

Outside the Strega cackles derisively. (p334)

There is a derisive cackle from the witch next door. (p336)

というように、二回にわたって、THE STREGAの例の「嘲笑的にかん高い笑い」に関する言及が見られるが、最初の言及は、「聖母マリア」像の前で、SERAFINAが娘ROSAの恋人JACKにROSAの純潔を尊重するように誓わせたと

き、THE STREGAがその誓いを“cackles derisively”、「嘲笑的にかん高い声で笑う」。また、二回目は、SERAFINAが、「聖母マリア」の前で、「しるし」を与えてくれるようにと祈る直前に、隣から、“a derisive cackle”、「嘲笑的なかん高い笑い」が聞こえてくる。二回とも、SERAFINAとカソリックの世界の関係が描かれているときに、THE STREGAの「嘲笑的なかん高い笑い」が聞こえてくる。そのため、THE STREGAの笑いはSERAFINAのカソリックの世界を嘲笑する笑いのようにも聞こえる。

ACT TWO SCENE ONEでは、FATHER DE LEOが様子をつかがうためにSERAFINAの家を訪ねてくるが、そのとき、THE STREGAがSERAFINAの家の庭先へ現れてくる。Williamsは、そのときの「ト書き」と「台詞」、

The Strega has been creeping through the canebrake pretending to search for a chicken.

STREGA: Chick, chick, chick, chick, chick? [*She crouches to peer under the house.*]

SERAFINA: What's that? Is that the...? Yes, the Strega! [*She picks up a flower pot containing a dead plant and crosses the yard.*] Strega! Strega! [*The Strega looks up, retreating a little.*] Yes, you, I mean you! You ain't look, for no chick! Getta hell out of my yard! [*The Strega retreats, viciously muttering, back into the canebrake....*] (p341)

(点線部分は省略部分)

の中で、THE STREGAは逃げ出したニワトリを探すふりをして、SERAFINAの家の庭先へ入り込んでくると書いている。THE STREGAはニワトリを探すふりをして、庭先へ入り込んで来たと思抜いたSERAFINAが花瓶をとって、今にも、それを投げつけるのではないかと思われるほどの態度で、THE STREGAに向かっていき、ここから出ていくように怒鳴る。この箇所も、FATHER DE LEOというカソリックの世界に属する者が現れたときに、THE STREGAが現れている。

ACT ONE SCENE SIXのときも、ACT TWO SCENE ONEのときも、カソリックのことが前面に出てくると、THE STREGAが現れてくる。このことは何を意味しているのだろうか。そのことに先立って、考えてみる必要があるのは、THE STREGAはニワトリや「ヤギ」を追いかけて、再三、SERAFINAの庭先へ入り込んでくるが、THE STREGAはSERAFINA以外の「登場人物」の庭先にはけして入っていかないと思われる。少なくとも、Williamsは、この劇のいかなるところにおいても、THE STREGAがSERAFINA以外の「登場人物」の庭先へ入って行ったとは書いていない。THE STREGAはSERAFINAの庭先にのみ入り込んでくるのである。ということは、THE STREGAの呪術的世界はSERAFINAのカソリックの世界とのみ関係があるのではないか。THE STREGAがSERAFINAの庭先へ入ってくるということはSERAFINAのカソリックの世界へ呪術的世界が入り込もうとしていることを象徴的に表しているのではないだろうか。

また、ACT TWO SCENE ONEの終わり近くになると、ALVAROとSERAFINAがうち解けて、やや親密さが増してくるが、そのときも、次の「ト書き」と「台詞」

THE STREGA [*entering the front yard with a broken length of rope, calling out*]:
Heyeh, Billy! Heyeh. Heyeh, Billy!

SERAFINA [*making the sign of horns with her fingers.*]: There is Strega! She lets the goat in my yard to eat my tomatoes! [*backing from window*] She has the eye; she has the malocchio, and so does the goat! The goat has the evil eye, too. He got in my yard the night that I lost Rosario and my boy! Madonna Mia! Get that goat out of my yard! (p370)

にあるように、再び、逃げ出した「ヤギ」を探すという名目で、THE STREGAがSERAFINAの家の前庭へ入り込んでくる。このときは、THE STREGAは「ヤギ」のことを、わざわざ、“Billy”と呼んでいる。もちろん、“Billy”は‘billy goat’、「雄ヤギ」を意味し、暗に、ALVAROと好色のイメージある「ヤギ」を

結びつけている。また、SERAFINAによれば、この「ヤギ」も、THE STREGAと同様に、“malocchio”、「凶眼・邪視」を持っている。この災いをもたらす「凶眼・邪視」は、夫のROSARIOの死の予兆となり、結果として、その予兆は当たった。今度の場合も、SERAFINAにとっては、THE STREGAと「ヤギ」の目も「凶眼・邪視」であり、その予兆も、再び、当たるのではないかという恐れもある。しかし、この場面では、カソリックの世界は前面に出ていない。前面に出ているのはALVAROとSERAFINAという男女の関係である。THE STREGAは、SERAFINAにとって、男女の関係が前面に出てきたときにも、カソリックの世界が語られているときと同様に、SERAFINAの庭先へ現れてくる。それはACT ONE SCENE ONEのときも、SERAFINAの夫ROSARIOの愛人ESTELLEが、彼のためにSERAFINAにシャツを仕立ててもらうつもりで、訪ねてきたときも、THE STREGAは逃げ出した「ヤギ」を追いかけて、SERAFINAの庭先へやってくる。このことは、THE STREGAは、カソリックの世界が言及されているときだけではなく、男女の関係が言及されているときも、SERAFINAの庭先へ姿を見せることになる。THE STREGAが男女の关系到顔を出す場面は、このあとも、しばしば、見られる。

続く場面の「ト書き」には、

The boy...., and further back follows the Strega, holding her broken length of rope, her gray hair hanging into her face and black skirts caught up in one hand, revealing bare feet and hairy legs...., and she (SERAFINA) raises her hand with the fingers making horns as the goat and Strega pass her. Alvaro turns the goat over to the Strega and comes panting back to the house. (p371)

(括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

と書かれている。ここでは、逃げ出した「ヤギ」を捕まえてきたのはTHE STREGAではなく、ALVAROである。ACT ONE SCENE ONEで「ヤギ」が逃げ出したときには、THE STREGAが捕まえたが、このACT TWO SCENE ONEで

は、ALVAROが捕まえている。彼は「ヤギ」を捕まえたのち、それをTHE STREGAへ返し、その後、SERAFINAのところへ戻ってくる。

ACT THREE SCENE ONEの終わりで、ALVAROとSERAFINAは性的関係を結ぶが、その少し前に、ALVAROがSERAFINAに言い寄って、彼女の肩に少しでも指を触れると、彼女は、すぐさま、

SERAFINA: Please. There is a strega next door; she's always watching! (p382)

というように、THE STREGAが見ているからだめだと言う。しばらくたって、ALVAROはSERAFINAに受け入れられないとみるや、床を拳で叩き始めるが、そのときも、

SERAFINA:....There is people watching you through that window, the - Strega next door..... (p386)

(点線部分は省略部分)

というように、隣のTHE STREGAが見ているからだめだと言う。さらに、次の「台詞」、

SERAFINA:....You drive the truck out of sight where the witch can't see it.....(p394)

(点線部分は省略部分)

の中でも、彼女はALVAROにトラックをTHE STREGAには見えないところに置くようにと指示している。このように、THE STREGAはSERAFINAとALVAROの関係、男女の関係の間に、顔を出し、絶えず、男女を見張る存在でもある。

ACT THREE SCENE THREEでは、ALVAROが

ALVARO: But, Baonessa, I love you! (p408)

と言ったとき、

...*The Strega bursts into laughter*.... (p408)

というように、THE STREGAの大きな笑い声が聞こえてくる。そして、再び、ALVAROが

ALVARO: Baronessa, Baronessa, I love you! (p408)

と言って、立ち去るとき、

As Alvaro runs off, the Strega is heard cackling:

THE STREGA'S VOICE: The Wops are at it again. Had a truck driver in the house all night! (p408)

というように、THE STREGAのかん高い笑い声が聞こえる。このことから、THE STREGAが男女の関係に関与していることは明らかである。

大別すると、THE STREGAがSERAFINAに関わるのは、彼女のカソリックの世界に言及が及んだときと、彼女の男女の関係に言及が及んだときであるということがわかる。THE STREGAは呪術的世界に属する者であるので、彼女がSERAFINAの庭先へ入ってくるということは彼女のカソリックの世界と男女関係に呪術的世界が入り込んでくるということになる。

「魔法使い」ASSUNTAと「魔女」THE STREGAの関係に目を向けてみると、Williamsは同じ呪術的世界に住む、この二人のうち、ASSUNTAを“fattuchiere”、「魔法使い」として、もう一人のTHE STREGAを、“strega”、「魔女」として、二人を似て、非なる存在と描き分けている。じっさい、「魔法使い」と「魔

女」はどこがどう違うのかを論じることはむずかしい。広辞苑では、「魔女」について、「ヨーロッパの民間伝説にあらわれる妖女。悪魔と結託して、麻薬を用いたり呪法を行ったりして、人に害を与えるものとされた」と書かれている。また、「魔法使い」については、「魔法（魔力をはたらかせて不思議なことを行う術）を行う人」と書かれている。この定義からは「魔女」は人に危害を与え、「魔法使い」は必ずしも人に危害を加える者ではないという程度のことではわかるが、「魔女」と「魔法使い」の具体的な相違はなかなかわからない。しかし、見てきたように、広辞苑に書かれている「魔女」と違って、この劇に登場する「魔法使い」ASSUNTAは民間療法をしたり、予言をしたりするが、隣人に対しては、けして害をもたささない。それどころか、SERAFINAには、事あるごとに、手をさし伸べて、彼女を助ける存在であり、呪術的色彩という点で言えば、彼女の呪術的色彩はかなり薄いと言える。そのため、「魔女」THE STREGAの呪術的色彩が濃い世界、呪術的世界の中心部にいるとすれば、ASSUNTAはその周辺部にいると考えていいだろう。

続いて、この二人とSERAFINAの関係を見ると、「魔法使い」ASSUNTAはSERAFINAの親友であるのに対して、THE STREGAはSERAFINAとは、いわば、敵対関係にあり、SERAFINAを脅かす存在である。しかし、ここで注意しておく必要があるのは、THE STREGAも、SERAFINAに対して、けして具体的な危害や暴力を加えていない。SERAFINA自身が「魔女」THE STREGAの存在に、彼女がそこにいるだけで、怯えているのである。SERAFINAはTHE STREGAが彼女に近づけば、近づくほど、怯える。しかし、結局、THE STREGAとASSUNTAは同じ呪術的世界に属する二人であるが、SERAFINAは呪術的色彩の薄いASSUNTAとは親友であるのに対して、呪術的色彩の濃いTHE STREGAとは敵対関係にあると言える。このことは何を意味するのであろうか。おそらく、このことは、SERAFINAの中にも、THE STREGAほどではないが、ASSUNTAと同じ程度の呪術的世界が存在していることを示しているのではないか。そのため、SERAFINA自身は、絶えず、自分がカソリックであることを強調しているにもかかわらず、「教会の決まり」を、いかなるときでも、守る

うとする態度をとらず、時と場合によって、いとも簡単に、「教会の決まり」を無視するような行動に出る。彼女の中では、カソリックが多くの部分を占めていることは確かであるが、また、彼女の中には、それと同時に、呪術的世界も存在し、時に応じて、それが表面に顔を出してくる。そのことが、SERAFINAとTHE STREGAの関係を通して、象徴的に表れている場面がある。

ACT TWO SCENE ONEの場面で、神父であるFATHER DE LEOがSERAFINAが夫の死後、三年も経っているのに、まだ立ち直れないでいるため、彼女の家に様子を見にくる。そのとき、彼は

FATHER DE LEO:....Oh, I knew this was going to happen when you (SERAFINA) broke the Church Law and had your husband cremated. (p338)

(下線及び括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

と言う。彼女の悲しみがなかなか癒されず、いつまでも立ち直れないでいるのは、彼女が「教会の決まり」を破って、夫を火葬にして、その「遺灰」を手元にいつまでも置いているためであると考えている。そのような行為について、神父FATHER DE LEOは、

FATHER DE LEO: Pagan idolatry is what I call it! (p290)

(下線は筆者)

と言っている。すなわち、いつまでも夫の「遺灰」を大事に手元に保管しているのは「異教徒の偶像崇拜」に当たるのである。

また、THE STREGAがニワトリを追いかけて、SERAFINAの庭へ忍び込んで来る場面の少し後に、SERAFINAは神父に夫ROSARIOが罪を告白して、罪の許しを受ける告解のとき、女のことを告白したのかどうか教えてくれと強く、神父に迫る。しかし、当然のことながら、告解の内容を他人に話すことは「教会の決まり」に反するので、神父は

FATHER DE LEO:....I don't break the Church Law. The secrets of the confessional are sacred to me. (p344)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

と言って、彼女の申し出をきっぱりと断る。

また、彼女は

SERAFINA: Me keeping the ashes. It was against the Church Law. But I had to have someting and that was all I could have. (p360)

(下線は筆者)

とも言っている。彼女自身、「遺灰」を手元に置いておくことが「教会の決まり」に反することはよくわかっているが、夫が残したものはそれ以外にはないので、しかたがなく、手元に置いている。

このように、FATHER DE LEOがSERAFINAが死んだ夫ROSARIOの「遺灰」を手元に置いておくのは「教会の決まり」に反すると言ってから、まもなくすると、THE STREGAがニワトリを追いかける振りをして、SERAFINAの庭の中へ入り込んでくる。しかし、SERAFINAにすぐ出ていくように怒鳴られると、THE STREGAは、すぐに、出ていってしまう。そのあと、SERAFINAがFATHER DE LEOに彼女の夫が告解で女のことを話したかどうかについて神父に強く詰め寄っている。これに対して、神父は告解の内容を他人に話すことは「教会の決まり」に反すると言って、これを断っている。すなわち、THE STREGAがSERAFINAの庭の中へニワトリを追いかけるふりをして入り込んできたときの前後に、「教会の決まり」についての言及がある。逆に言えば、「教会の決まり」に反することが話題になったとき、THE STREGAがSERAFINAの庭の中へ入り込んできて、「ヤギ」が、舞台裏で鳴いている。カソリックの立場からすれば、「教会の決まり」に反することはTHE STREGAや「ヤギ」に代表される呪術的世界に属することである。そのため、「教会の決

まり」に反することをしようとする、「魔女」THE STREGAや「ヤギ」が現れてくるのである。

THE WOMEN

この劇には、近所の主婦たち、GIUSEPPINA、PEPPINA、VIOLETTA、MARIELLA、TERESAという一団の「女たち」が登場する。もちろん、彼女たちの一人一人には、それぞれに「台詞」を言う場面があり、個人的な面も出ているが、もう一方で、彼女たちが集団で、声を揃えて、同じ「台詞」を言う場面も出てくる。さらに、彼女たちは一人一人の個性ある女の集まりというよりも、同じような考えを持った「女たち」のような集団行動をとる。そのため、彼女たちはギリシャ劇の「合唱隊」である「コロス」を思い出させる。彼女たちが集団で言う「台詞」の部分と集団行動をとる場面を、劇の「筋」を追って、順に、引用してみると、

ACT ONE SCENE TWOでは、

- 1and several black-shawled women, including Assunta, are standing outside the house.....The voices of women begin keening in the house..... (p287-p288)

ACT ONE SCENE THREEでは、

- 2 . Suddenly the women swarm down the steps like a cloud of attacking birds, all crying out in Sicilian. Estelle crouches and bows her head defensively before their savage assault.....The women fall back from Estelle, who huddle weeping on the walk.

...

THE WOMEN[in both languages, wildly]: Va via, va via, go away. (p291-p292)

ACT ONE SCENE FOURでは、

3A group of local mothers are storming Serafina's house, indignant over her delay in delivering the graduation dresses for their daughter. Most of the women are chattering continually in Sicilian, racing about the house and banging the doors and shutters (p293)

4 . At the word “ sailor ” the women say “ Ahhh! ”

...

The women all crowd to the door .

...

THE WOMEN[together]: Yeah, apri la porta!...Come on, hurry up!...

Open up!

...

THE WOMEN: Something is going on in the house! I hear someone! Don't I? Don't you?

...

The Sicilian women, now all chattering at once like a cloud of birds, sweep her as she approaches (p293-p296)

5 . THE WOMEN: We got the money .

...

After a moment the mothers come out, cradling the white voile dresses tenderly in their arms, murmuring “ carino! ” and “ bellissimo! ” (p303)

ACT TWO SCENE ONEでは、

6 . SERAFINA:....[glaring at the women]....[The women laugh on the

embankment. Serafina starts fiercely toward them. They scatter.] Squeak, squeak, squeak, squeak! Hens - like water thrown on them! [There is the sound of mocking laughter.] (p341-p342)

- 7 . *The neighbor women have heard the argument and begin to crowd around, muttering in shocked whispers at Serafina's lack of respect....*
The neighbor women have been drawing closer as the argument progresses, and now they come to Father De Leo's rescue and assist him to get away from Serafina, who is on the point of attacking him bodily. He cries out, " Officer! Officer! "but the women drag Serafina from him and lead him away with comforting murmurs. (p346)

ACT THREE SCENE THREEでは、

- 8 . *The neighborhood women hear Alvaro calling, and there is a burst of mocking laughter from some of them. Then they all converge on the house from different directions and gather before the porch .*

...

The women shriek with laughter .

...

The women call out as they pass the shirt along:

...

Bursts of laughter are mingled with the cries of the women. Then they sweep away like a flock of screaming birds , (p413-p414)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

となる。

Williamsは、引用文の 2、 4、 5、 8 の中で、彼女たちの集団性を表すため

に、“like a cloud of attacking birds”、“like a cloud of birds”、“Squeak, squeak, squeak, squeak! Hens - like water thrown on them!”、“like a flock of screaming birds” というように、「鳥」のイメージを用いている。引用文の2では、彼女たちはSERAFINAの死んだ夫の愛人であるESTELLEを激しく罵り、集団となって、彼女に身体的暴力まで加えている。引用文の3では、彼女たちは娘たちが卒業式のときに着るドレスの仕立てをSERAFINAに注文していたが、彼女が夫の死を悲しんでばかりいて、なかなか仕立ての仕事に取りかかろうとしないので、早く仕立てるようにと、彼女の家へ押し掛けている。引用文の4では、彼女たちはSERAFINAと娘のROSAが家の中で激しく言い争う様子を、その言い争いの原因や現在の状況を解説を交えながら、観客に説明する役をしている。引用文の5では、彼女たちは娘たちの卒業式用のドレスはもうできあがっているとわれ、それを受け取り、歓声を上げて、喜びながら退場していく。引用文の6では、SERAFINAが彼女たちについて自分の考えを述べている間、彼女たちはそれをからかうように笑って、遠巻きに見ている。引用文の7では、SERAFINAが神父FATHER DE LEOに、彼女の夫が愛人について、神父に告白したかどうかを教えてくださいと迫ったのに対して、神父はそれを禁止する教会の掟があるので、その告白の内容を他人に話すことができないと言ったことから、激しい口論になり、彼女が神父に暴力をふるいそうになる。これを見ていた女たちは彼女から神父を必死に守ろうとしている。引用文の7では、彼女たちが土手の上にジグザグに並び、ALVAROに着せるためのシャツを次から次へと手渡しで、土手の上まで運び、SERAFINAとALVAROが結ばれるのを祝う幟のように、土手の上で、そのシャツを振る。

ギリシャ劇では、「コロス」を通して、観客の考え、世の中の常識、理想、作者の考え等が、その場に応じて、表現されるが、この劇においても、Williamsは「女たち」を通して様々なことを表している。引用文の2では、他人の夫の愛人になっている女を責めているので、世間一般の道徳観を表している。引用文の3では、娘のことを心配している母親になって、娘を思う一般の母親を表している。引用文の4では、SERAFINAの家の中で起こっていること

を伝えたり、解説したりする役目を果たし、いわば、小さなマスコミの働きをしている。引用文の5では、引用文の3と同様に、良き母親を表している。引用文の6では、SERAFINAを嘲笑し、ある家庭内の出来事に対する世間一般の反応を示している。引用文の7では、彼女たちが、SERAFINAから神父を守ることによって、一般の人々が宗教を擁護している姿を描いている。引用文の8では、SERAFINAとALVAROの仲を、これから訪れるかもしれない結婚を祝福している。これらのことから、「女たち」は個人であると同時に、一種の「クロス」の役目をしていると考えていいだろう。

子供たち

この劇には、三人の子供、BRUNO、SALVATORE、VIVIが登場する。Williamsはこの劇をこの三人の子供を登場をもって始めている。彼は、この三人の子供について、ACT ONE SCENE ONEの冒頭の「ト書き」の中で、

...There are three: Bruno, Salvatore, and Vivi, ranged in front of the house, one with a red paper kite, one with a hoop, and the little girls with a doll dressed as a clown. They are in attitudes of momentary repose, all looking up at something - a bird or a plane passing over - as the mothers' voices call them. (p273)

(点線部分は省略部分)

と書いている。BRUNOは赤い紙の凧を、SALVATOREは輪回し輪を、VIVIは「道化」の服装をした人形を持って、鳥が飛行機が飛んでいるのを見上げている。この光景はごくありふれた子供を姿を連想させる。しかし、劇が進むにつれて、観客の目には、この三人の子供たちの中に、別のものを見いだすことになる。

同じACT ONE SCENE ONEの終わり近くで、「魔女」THE STREGAの「ヤギ」が逃げだし、その「ヤギ」を捕まえようとして、大騒動が始まる。その騒動は、次の「ト書き」と「台詞」

[*A little boy races excitedly into the yard.*]

THE BOY: Rosa, Rosa, the black goat's in your yard! (p284)

にあるように、一人の少年（この少年はBRUNOか、SALVATOREかのいずれであると思われるが、Williamsは、テキストの中で、この少年が誰であるかを特定していない）が興奮しながら走ってきて、THE STREGAの「ヤギ」が ROSAの庭、すなわち、SERAFINAの庭へ入り込んだことを知らせに来る。やがて、「ト書き」

The boy utters a cry of triumph. (p286)

にもあるように、「ヤギ」が捕まったとき、その少年は勝利の叫び声をあげる。そして、「ト書き」

As the grotesque little procession runs before her - the Strega, the goat and children - Serafina cries out shrilly. (p286)

にもあるように、「魔女」THE STREGA、「ヤギ」、子供たちによるグロテスクな勝利の行進が行われる。

ここでは、子供が「ヤギ」という、いわば、呪術的世界を代表する動物が逃げ出したことを知らせる使者の役割を果たしているだけではなく、その「ヤギ」の捕獲に積極的に加わり、捕獲後、「魔女」THE STREGAの勝利の行進に、その仲間として、加わっている。本来ならば、子供の世界は、それ自体、独立した子供の世界であり、他の世界には属さないはずであるにもかかわらず、ここでは、子供が呪術的世界の一員に加わっている。おそらく、Williamsにとっては、子供は無垢の世界に属しているのではなく、呪術的世界に属しているのではないだろうか。後に書かれることになる*Cat on a Hot Tin Roof* のGOOPER・MAE夫妻の、理性や秩序とはほど遠い、傍若無人な子供を見れば、やはり、

そうであると思わざるをえない。

また、ACT ONE SCENE THREEの終わり近くの「ト書き」には、

The little boy appears and gazes at her, momentarily impressed by her performance. Then he picks up a rubber ball and begins to bounce it. Rosa is outraged. She jumps up, tears off the veil and runs to the little boy, giving him a sound smack and snatching the ball away from him. (p292)

と書かれている。父親を失った悲しみに泣いているROSAの近くで、彼女の気持ちをもっと無視するかのように、子供がボール遊びを始めたために、彼女は彼に手痛い平手打ちを与え、彼からボールを取り上げる。ここに描かれている少年はごく普通の少年であるように見えながら、ROSAが置かれている状況にまったく無関心であり、ROSAの目には、子供の行為は残酷に映っている。

ACT TWO SCENE ONEの冒頭の「ト書き」の中で、三人の子供たちの中で、唯一の女の子であるVIVIの行動について、

...Vivi, the little girl, comes up to the porch to stare at Serafina as at a strange beast in a cage. Vivi is chewing a licorice stick which stains her mouth and her fingers. She stands chewing and staring. Serafina evades her stare....Vivi sneaks toward her. Serafina lurches about to face her angrily. The child giggles and scampers back to the porch. (p337)

(点線部分は省略部分)

と書かれている。SERAFINAは、夫の死後、三年も経っているのに、未だに、その悲しみから立ち直れずにいるが、その彼女のところへ、VIVIがやってきて、顔をのぞき込む。それを嫌って、顔を逸らすSERAFINAを、さらに、追いかけるようにして、再び、顔をのぞき込んで、クスクス笑う。ここでも、VIVIの行動は、一見すると、子供らしい行動のように見えるが、SERAFINAが

置かれている状況をあざ笑っているかのように感じられる。子供の行為は、上に引用したROSAの場合のように、SERAFINAにとっては、残酷に見える。

次の「ト書き」

...The children steal back around the house. A little boy shoots a beanshooter at her. She(SERAFINA) starts up with a cry. The children scatter, shrieking. She sinks back down on the steps, then leans back, staring up at the sky, her body rocking. (p347)

(括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

でも、死んだ夫ROSARIOのこと、娘ROSAのこと、そして、自分自身のことに関して、神父であるFATHER DE LEOとの意見の衝突に疲れて、ポーチのイスに崩れるように座り込み、両手で頭を抱えて、悩み苦しんでいるSERAFINAの庭先へ、再び、子供たちがそっと忍び込むようにしてやってくる。そして、少年の一人が彼女に向かって、豆鉄砲を撃つ。ここでも、子供たちはSERAFINAの置かれている状況や気持ちをまったく理解していないばかりか、彼等の行動は彼女に一種の危害まで与えるところまでエスカレートしている。Williamsは、子供たちの何気ない行為を通して、子供がROSAに対しても、SERAFINAに対しても、残酷な振る舞いをする場面を三度も描いている。Williamsは子供の無垢の世界を描くというよりも、子供の残酷な部分を強調して描いている。

次の「ト書き」

There is a distant cry of children as he(ALVARO) unwraps the package and holds up the rose silk shirt, exclaiming in Latin delight at the luxury of it. (p368)

(括弧内は筆者)

では、SERAFINAが死んだ夫ROSARIOのために作っておいた「バラ」色のシルクのシャツを、もう着る人がいなくなったと言って、ALVAROにあげるこ

とにし、彼がその包みを開いているときに、遠くで、子供たちの叫び声がある。SERAFINAがALVAROに夫の「バラ」色のシルクのシャツを与えるということは、彼女が夫のことに見切りをつけ、ALVAROを新しい恋人として、受け入れる準備ができてきたことを示しているが、そのときに、遠くで、子供たちの叫び声がある。この声は二人が急接近したことに對する嘲笑として描かれているのか、祝福の声として描かれているのか、それとも、二人とはまったく無関係に発せられているかわからないが、Williamsは二人の中が急接近したとき、遠くで、子供が叫び声をあげていると書いている。彼は、一見すると、子供の世界とはまったくかけ離れているように見えるSERAFINAとALVAROの男女関係と子供の世界を、何らかの意味を込めて、結びつけている。

次の「ト書き」と「台詞」

[...*One of the children races into the front yard, crying.*]

SALVATORE: Mizz' Dell' Rose! The black goat's in your yard! (p369)

(点線部分は省略部分)

では、子供の一人、SALVATOREが、再び、「魔女」THE STREGAの「ヤギ」が逃げだし、SERAFINAの庭へ入り込んだことを知らせる使者、つまり、呪術的世界の使者の役目をしている。子供が呪術的世界の使者の役目をするのは、ACT ONE SCENE ONEの終わりの場面に続いて、二度目である。

次の「ト書き」

The little boy is clapping together a pair of tin pan lids which sound like cymbals. The effect is weird and beautiful with the wild cries of the children and goat's bleating.... (p370)

(点線部分は省略部分)

では、逃げ出した「ヤギ」を追いかける場面が具体的に書かれ、Williamsは、

その中で、子供がブリキ鍋のふたをシンバルのように打ち鳴らしていると描写している。まるで、お祭りのような騒ぎである。子供たちは「ヤギ」が逃げ出したことに腹を立てたりするのではなく、それが遊びやお祭りの一種であるかのように、喜んで参加している。彼は、その場面について、「その効果は、子供の“wild”な叫び声とヤギの鳴き声をとめない、奇妙だが、すばらしい」と描写している。この“wild”という語は子供たちがこの騒ぎにいかにか打ち興じているかを示している。

また、この中で使われている“weird and beautiful”という語句は、通常、“weird and wonderful”とも表現され、「運命の」、「宿命の」を意味する古い表現である。Williamsが、いわば、廃れてしまった、この語句を、わざわざ、取り出して、使用したという背景には、彼がこの「ヤギ」騒動を、人間にとって、運命的なもの、宿命的なものとして、位置づけているように思える。彼はALVARO、子供たち、「黄色い目をした黒いヤギ」からなる、この呪術的世界を想像させる「ヤギ」騒動を「奇妙だが、すばらしい」というように、人間の「運命・宿命」を暗示する言葉で形容している。この「奇妙だが、すばらしい」騒動の中に、子供たちがすすんで参加して、その一員になり、お祭りのような大騒ぎをしている。このことは、改めて、子供たちも呪術的世界の一員であることを示している。

次の「ト書き」

...A little boy races into the yard holding triumphantly aloft a great golden bunch of bananas. A little girl pursues him with shrill cries. He eludes her. They dash around the house..... (p373)

(点線部分は省略部分)

では、二人の子供たちがバナナを取り合って、追いかっこしている姿が描かれている。ここでは、再び、ごく普通の子供たちの世界が挿入されている。

ACT THREE SCENE ONEでは、冒頭の「ト書き」

...The neighborhood children are playing games around the house. One of them is counting by fives to a hundred, calling out the numbers, as he leans against the palm tree..... (p374)

(点線部分は省略部分)

では、SERAFINAの家の周りで、数を数えて遊んでいる子供の姿が描かれている。家の中で、ALVAROとSERAFINAが話しをしながら、じょじょに、お互いに、打ち解けつつあるとき、「ト書き」

Outside there is a wild, distant cry of children, and inside a pause. (p375)

(点線部分は省略部分)

にもあるように、再び、遠くで、子供たちの“wild”な声が聞こえる。前に見てきたように、ACT TWO SCENE ONEでも、SERAFINAとALVAROが、お互いに、急接近したとき、Williamsは、この場面と同じような表現、“There is a distant cry of children”を用いて、子供たちを描写している。ACT TWO SCENE ONEの「ト書き」とこのACT THREE SCENE ONEの「ト書き」を比べてみると、この場面では、子供たちの遠い叫び声に、“wild”という語が加わって、子供たちの遠い叫び声がさらに強調されていることがわかる。Williamsは、SERAFINAとALVAROという男女が近づく様を、遠くで聞こえる子供たちの声に反映させていることがわかる。子供たちは呪術的世界の象徴である「ヤギ」の騒動にも加わり、さらに、こうして、Dionysusの世界の象徴である男女の仲、性愛の中にも反映されている。

ACT THREE SCENE ONEでは、「ト書き」

The little boy races into the yard, ducks some invisible missile, sticks out his tongue and yells: “Yahhhh!” Then he dashes behind the house. (p376)

にも書かれているように、SERAFINAとALVAROが、ALVAROが髪につけた「バラ」の油のことで、少しもめているときに、一人の子供が走ってきて、目に見えない、飛んでくるものから身を避けるような仕草をした後、舌を突きだして、“Yahhhh”と言って、走って退場する。この場面では、この子供が他の子供とケンカしているところが描かれているように見えるが、見方によっては、再び、男女の仲へ、Dionysusの世界へ子供が入り込んできているようにも見える。

死んだ夫ROSARIOの愛人であったESTELLEから彼女にはROSARIOと同じ「バラの刺青」が彫ってあることを聞かされたSERAFINAは、ショックのあまり、めまいをを起こして、ソファーの上に横になり、ALVAROに介護してもらうが、そのときの「ト書き」と「台詞」には、

[The little boy runs into the yard. He leans against the bending trunk of the palm, counting loudly.]

THE LITTLE BOY: Five, ten, fifteen, twenty, twenty-five, thirty... (p393)

と書かれている。ここでも、二人の仲がさらに接近したとき、一人の子供が庭へ入り込んできて、数を数える遊びを始めている。再び、二人の世界と子供の遊びが並列に描かれている。さらに、子供は、次の「台詞」や「ト書き」、

THE LITTLE BOY: Seventy-five, eighty, eighty-five, ninety, ninety-five, one hundred! *[then, wildly] Ready or not you shall be caught!*

[...Outside the mothers are heard calling their children home. Their voices are tender as music, fading in and fading out. The children appear slowly at side of the house, exhausted from their wild play.] (p393-p394)

(点線部分は省略部分)

にもあるように、数を数え続ける。そして、その子供は、最後に、“wildly”

に、“Ready or not you shall be caught!”、すなわち、「用意はできたか、さもないと、捕まるぞ」と言う。ここでは、子供たちの数を数える遊びがSERAFINAとALVAROが性的に結ばれるためのカウント・ダウンのように聞こえる。子供たちの世界、子供の遊びが大人たちの性の世界、すなわち、Dionysusの世界への誘い水のような働きをしている。Williamsは、この「ト書き」の終わりで、子供たちの遊びを“wild”な遊びと呼んでいるが、この子供たちの“wild play”は“wild”な世界の象徴であるDionysusの世界を暗示している。

この後、子供たちは、「ト書き」

The children scatter..... (p394)

(点線部分は省略部分)

にあるように、SERAFINAとALVAROを近づけるための働きが終わったかのよう、彼等はそれぞれ家路につく。このすぐ後に、二人は性的に結ばれる。二人が結ばれたあとの場面、ACT THREE SCENE TWOとACT THREE SCENE THREEには、すでに、二人を接近させるという役目を終えた子供たちは、再び、登場してこない。

Williamsにとっては、子供は子供らしい独自の世界を持っているが、それと同時に、その背後に、“wild”な世界も持っている。子供は理性や秩序が支配することができない“wild”な世界、呪術的な世界、Dionysusの世界を持っている。それは、『聖書』に書かれている子供の世界とはまったく異なる世界である。『聖書』には、子供に関する言及は数多く出てくるが、ここでは、二カ所のみを引用することにする。まず、「新約聖書」「マタイによる福音書」第十八章第三節、第四節、日本語訳では、

3 「よく聞きなさい。心をいれかえて幼な子のようにならなければ、天国に入ることはできないだろう。4 この幼な子のように自分を低くする者が天国でいちばん偉いのである。

英語訳では、

3 and said, " Truly I say to you, unless you are converted and become like children, you shall not enter the kingdom of heaven. Whoever then humbles himself as this child, he is the greatest in the kingdom of heaven. "

となっている。次に、「新約聖書」「マタイによる福音書」第十九章第十四節、

日本語訳では、

14 「幼な子らをそのままにしておきなさい。わたしのところへ来るのをとめてはならない。天国はこのような者の国である」

(点線部分は省略部分)

英語訳では、

14 " Let the children alone, and do not hinder them from coming to Me; for the kingdom of heaven belongs to such as these. "

(点線部分は省略部分)

となっている。ここに書かれている子供は謙遜、無垢の象徴であり、天国に入るための大人の手本となっている。しかし、Williamsがこの劇の中で描いた子供はけして謙遜や無垢の象徴ではなく、呪術的世界に進んで参加し、男女の性愛への案内人であり、いわば、Dionysusの神の使者である。

鳥

Williamsが、この劇に限らず、「鳥」やその鳴き声を多用することはよく知

られている。彼が、劇の中で、何故「鳥」を多用するかについては、いくつかの答えが可能であると思われるが、この劇を通して、その答えのいくつかを探ってみたい。

彼は、NOTESの中で、SERAFINAが家の中に置いてあるものを列挙しているが、その中の一つとして、「オウム」のカゴを挙げている。彼は、その「オウム」のカゴについて、

...., *the brass cage of a gaudy parrot,....* (p269)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

「けばけばしいオウムの真鍮のカゴ」と書いている。SERAFINAはけばけばしい「オウム」をペットとして飼っている。

ACT ONE SCENE THREEでは、「女たち」がSERAFINAの死んだ夫ROSARIOの愛人であるESTELLEに罵りの声を上げなら激しく詰め寄る様子を、Williamsは

Suddenly the women swarm down the steps like a cloud of attacking birds, all crying out in Sicilian.... (p291)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

と書き、ESTELLEに詰め寄る「女たち」を大群をなして、襲いかかる猛禽類の「鳥」のイメージで描写している。Williamsは、この劇に限らず、しばしば、集団をなした人間の暴力的な行動を猛禽類の「鳥」の群に例えることが多い。

また、ACT ONE SCENE FOURでは、「女たち」が高校教師であるMISS YORKEの周りに集まる様子を、Williamsは、「ト書き」で、

....*The Sicilian women, now all chattering at once like a cloud of birds, sweep about her(MISS YORKE) as she approaches.* (p296)

(下線は及び括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

と書き、いっせいに話しかける「女たち」を、再び、大群をなした「鳥」のイメージで描写している。

ACT ONE SCENE FIVEでは、SERAFINAがガードルを脱ごうとするが、うまく脱げずに、四苦八苦しているときに、「オウム」が鳴く場面があるが、Williamsは、「ト書き」の中で、

...The parrot calls to her; she yells angrily back at the parrot: " Zitto! (Silence) " (p304)

(下線及び括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

と書いている。SERAFINAは彼女がガードルを脱ごうとして、もがき苦しんでいたときに、「オウム」に話しかけられたので、自分がからかわれたと思い、「黙りなさい」と怒鳴り返している。ここでは、彼女と「オウム」とのやりとりの中に、ある種の滑稽さが漂っている。

これと同じことがACT ONE SCENE FIVEの場合も当てはまる。この場面では、SERAFINAが「道化」であるFLORAとBESSIEと話しているとき、「オウム」が、突然、鳴き出す。そのときの「ト書き」では、

The parrot squawks. Serafina imitates its squawk. (p308)

(下線は筆者)

と書かれている。ここでは、「オウム」が人の真似をするのではなく、「オウム」と人間の立場が入れ替わり、「オウム」の鳴き声を人間であるSERAFINAが真似ているため、どことなく、滑稽な感じが漂っている。

ACT TWO SCENE ONEでは、「築堤」の上で笑っている「女たち」に対して、SERAFINAは

SERAFINA:....Squeak, squeak, squeak, squeak! Hens - like water thrown on them! (p342)

(点線部分は省略部分)

というように、雌鶏の鳴き声をまね、英米社会の伝統な例えに従って、「女たち」を雌鶏扱いにしている。

また、ALVAROが彼の扶養家族について話しているとき、「オウム」が鳴くが、そのときの「ト書き」と「台詞」は

ALVARO:....[The parrot squawks. He(ALVARO) goes over the cage.] Hello, Polly, how's tricks?

SERAFINA: The name ain't Polly. It ain't a she; it's a he

ALVARO: How can you tell with all them tail feathers? [He sticks his finger in the cage, pokes at the parrot and get bitten.] Owwww! (p364)

(下線及び括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

となっている。この場面では、ALVAROが「オウム」を手でつついたとき、反対に、「オウム」にその手を噛みつかれて、大声を発する。ここでも、オウムは滑稽さを表すのに使われている。

また、ALVAROは、SERAFINAと話しをしているとき、「ト書き」

He whistles like a bird and makes graceful winglike motions with his hands. (p372)

(下線は筆者)

にも書かれているように、口笛で「鳥」の鳴き声をまねて、手で羽を羽ばたかせる格好をする。さらに、「ト書き」

He imitates a bird flying off with gay whistles. (p373)

(下線は筆者)

にもあるように、口笛で、跳び去ろうとしている「鳥」の鳴きまねをする。SERAFINAは「オウム」の鳴き声をまねたが、今度は、ALVAROが「鳥」の鳴き声のまねだけではなく、手で「鳥」の翼の格好をして、羽ばたかせるという行動に出ている。SERAFINAよりもさらに、「鳥」になりきっている。

ACT THREE SCENE ONEでは、終わり近くの「ト書き」に、

...The parrot squawks at her. The goat bleats. The night is full of sinister noises, harsh bird cries, the sudden flapping of wings in the canebrake, a distant shriek of Negro laughter... (p396)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

と書かれている。ここでは、「オウム」がSERAFINAに向かって鳴くと、それに呼応するかのようには、「ヤギ」が鳴き、「築堤」の藪の中から、耳障りな「鳥」の鳴き声が聞こえ、突然、「鳥」の羽がバタバタという音が聞こえてくる。このすぐ後に、SERAFINAとALVAROは性的関係を結んでいる。このことから、「オウム」や「鳥」もSERAFINAをDionysusの世界へ誘う序曲の働きをしていることがわかる。

ACT THREE SCENE TWOでは、次の「ト書き」

JACK:....[...A rooster crows.] Honey, it's so late the roosters are crowing! (p398)
A rooster crows...... (p401)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

にもあるように、JACKとROSAが話しているとき、雄鳥が夜明けを告げるために、二回鳴くが、それは実際の夜明けを告げるとともに、JACKとROSAの二人にとっての夜明け、二人の未来が近いことも暗示しているようにも感じられる。

劇の最後のSCENEであるACT THREE SCENE THREEでも、冒頭の「ト書き」、

A cock crows..... (p405)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

にもあるように、やはり、雄鳥が鳴く。しかし、SERAFINAは、娘ROSAに対して、ALVAROが取った振る舞いに対して激怒し、「ト書き」、

....She(SERAFINA) flies at him(ALVARO) like a great bird, tearing and clawing at his stupefied figure..... (p407)

(下線及び括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

にもあるように、猛禽類の「鳥」のように、激しく襲いかかる。また、劇の終わり近くに「女たち」は、「ト書き」、

....Then they (THE WOMEN) sweep away like a flock of screaming birds,.....(p414)

(下線及び括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

にあるように、やはり、「鳥」のイメージを残して、その場を立ち去る。

この劇で使われている「鳥」は大きく分けて、三種類に分けられる。それは猛禽類の「鳥」、「オウム」、「ニワトリ」の三種類である。猛禽類のイメージはSERAFINAや「女たち」が激怒して、暴力的な振る舞いにてたときに使われている。「オウム」は人間の言葉をまねるため、人間にとって、身近な存在になっているせいか、「オウム」とSERAFINAやALVAROの間で、漫才やコントのような滑稽な場面を提供する役目をしている。「ニワトリ」の鳴き声は、よく使われる方法であるが、時を告げるものとして使われている。

この劇には、十五回ほどの「鳥」に関する言及が見られるが、「鳥」の羽ばたきや鳴き声は、人間にとって、本能の世界の表象のように感じられる。「女

たち」が「鳥」のイメージで描かれているだけでなく、SERAFINAは「オウム」の鳴き声や雌鶏の鳴き声をまね、ALVAROにいたっては、「鳥」の鳴き声だけではなく、羽の羽ばたきまでまねている。まるで、彼等が「鳥」と一体となることを望んでいるような振る舞いである。彼等が「鳥」になり、「鳥」が彼等になろうとしているように見える。彼等は、何らかの形で、「鳥」と関わり合いを持ちながら、「鳥」の影響を受けている。Williamsは、絶えず、彼等の周りに、「鳥」のイメージを、蜘蛛の巣のように、張り巡らしている。これは何を意味しているのであろうか。彼にとっては、「鳥」は人間の理性を越えたものを運んでくる動きをしているのではないだろうか。「鳥」は、あるとき、突然、いずこからともなく、飛んできては、再び、いずこともなく、飛び去っていく。「鳥」には、一つのところにじっとして留まっているイメージはなく、絶えず、移動しているイメージがある。彼等にとって、「鳥」のイメージと重なることは、彼等の中に、理性を越えたもの、多くの場合は、本能の世界が訪れたことを暗示しているのではないだろうか。SERAFINAが「オウム」の鳴き声をまね、ALVAROが「鳥」の鳴き声をまね、「鳥」の羽ばたきをまねるとき、「鳥」が交尾に入る前の動きを暗示しているように見える。じっさい、SERAFINAとALVAROの「鳥」のまねがあったあと、二人は性的関係を結んでいる。ということは、この劇では、「鳥」は理性の山を越えて飛んできて、いわば、Dionysusの世界の使者であり、伝書バトではないだろうか。

黄色い目をした黒い「ヤギ」

この劇では、「ヤギ」は、単に、「ト書き」や「登場人物」の「台詞」の中だけで、言及される存在ではなく、じっさいに、ACT ONE SCENE ONEやACT TWO SCENE ONEの中で、舞台上に登場してくる。「魔法使い」ASSUNTAの中で書いたように、ASSUNTAは「ヤギ」の乾いた血を調合して作った精力剤を売って生計を立てている。Williamsは、この劇の中で、「ヤギ」と精力剤を結びつけていることからわかるように、欧米の伝統的な見方

に基づいて、「ヤギ」を「好色」のイメージで用いている。さらに、ASSUNTAは、ACT ONE SCENE ONEの中で、

ASSUNTA:....but in Sicily everybody's a baron that owns a piece of the land and a separate house for the goats! (p278)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

と言っている。「シチリア島では、“baron” と呼ばれる人は誰でもなにがしかの土地とヤギ小屋を持っている」ほど、シチリア人にとっては、昔から、「ヤギ」はめずらしい家畜ではなく、極めて生活に密着した、ごく身近な家畜である。Williamsは、「ヤギ」とともに暮らしているシチリア人には、「好色」の要素が多分にあることを暗示している。

Williamsが、ACT ONE SCENE ONEの終わりの「ト書き」で、その「ヤギ」について、“a middle-sized black goat with great yellow eyes”、「りっぱな黄色い目をした中ぐらいの大きさの黒いヤギ」と描写している。「黄色い目をした黒いヤギ」とは、いかにも、グロテスクで、不気味な感じを与え、この「ヤギ」が「魔術・魔女」や「予言」の世界に属しているような印象を与える。この「ヤギ」の所有者は「魔女」THE STREGAであるせいか、Williamsは、THE STREGAを登場させるとき、しばしば、彼女一人だけを登場させるのではなく、この「黄色い目をした黒いヤギ」と一対の形で、登場させている。「魔女」THE STREGAの中で詳しく述べたように、「ヤギ」が登場するとき、THE STREGAが登場する。また、THE STREGAが登場するとき、「ヤギ」が登場してくることが多い。このことも「ヤギ」が、THE STREGAと同様に、「魔術・魔女」や「予言」の呪術的世界に属していることを暗示していると考えていいだろう。

ACT ONE SCENE ONEでは、Williamsは、まず、「魔法使い」ASSUNTAを登場させて、「ヤギ」の乾いた血から精力剤を作っているという「台詞」を言わせて、「ヤギ」と「好色」を結びつけたあと、SERAFINAの夫ROSARIOの愛人である“a thin blond woman”、「痩せたブロンドの女」、ESTELLEを登場させて

いる。すなわち、「ヤギ」がROSARIOとESTELLEの間での「好色」関係を暗示する「伏線」になっている。さらに、SERAFINAと彼女の夫の愛人であるESTELLEが“wild”な男と女について話しているときに、「好色」の象徴である、この「黄色い目をした黒いヤギ」が逃げ出すという騒ぎが起こる。この逃げ出した「ヤギ」は、やがて、SERAFINAの庭の中に入り込んでくる。SERAFINAの夫の愛人であるESTELLEが彼女の家にやって来たときに、「ヤギ」が彼女の庭に入り込んでくる。Williamsは「ヤギ」が「好色」のイメージであることを「台詞」の中だけではなく、じっさいに、舞台上においても、観客にも見せている。

Williamsは「ヤギ」が逃げ出したときの様子を、ACT ONE SCENE ONEの終わりに、数ページにわたって、かなり詳細に、

[*Outside there is the sound of the goat bleating and the jingle of its harness; then the crash of wood splintering .*]

ROSA [*suddenly appearing at the door*]: Mama, the black goat is loose! [*She runs down the steps and starts watching the goat.*]

THE STREGA [*in the distance*]: Hyehe, Billy, Hyehe, Hyehe, Billy!

...

SERAFINA: [*shouting*]: Watch the goat! Don't let him get in our yard!...

...

THE BOY: Rosa, Rosa, the black goat's in your yard!

ROSA [*calling*]: Mama, the goat's in the yard!

SERAFINA [*furiously, forgetting her visitor*]: Il becco della strega! (The witch's goat!) - Scusi! [*she runs into the yard*]: Catch him, catch him before he gets at the vines!

[*Rosa dances gleefully....The sound of the goat's bleating and jingling of his harness is heard in the windy blue dusk.]*

[*....Arrived in the yard, she directs the goat-chase imperiously with her yellow fan,*

pointing this way and that, exclaiming in Italian.]....

[...The goat evidently makes sudden charge....]

...

[...At the same moment the boy runs triumphantly around the house leading the captured goat by its bell harness. It is a middle-sized black goat with great yellow eyes. The Strega runs behind with the broken rope. As the grotesque little procession runs before her - the Strega, the goat and the children -The Strega looks back at her with a derisive cackle. (p283-p286)

(下線及び括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

と描写している。

この場面では、舞台裏から、「ヤギ」の鳴き声、引き具の鈴の音、「ヤギ」に踏まれて、木が折れる音が聞こえてくる。その後、「ヤギ」が逃げ出したことがわかり、大騒ぎになり、やがて、その「ヤギ」がSERAFINAの庭の中へ逃げ込んでくる。THE STREGAが“Hye, Billy, Hye, Billy!”と呼んでいるように、この「ヤギ」は“billy goat”、「雄ヤギ」である。SCENE ONEの終わりに、やっと、THE STREGAは「ヤギ」を捕まえる。この騒ぎの中で、SERAFINAは、イタリア語で、この「ヤギ」について、“Il becco della strega! (The witch's goat!)”(括弧内は筆者)であると言っている。ここで、初めて、この「ヤギ」の所有者は「魔女」THE STREGAであることがわかる。この「ヤギ」騒動から推測できることは、Williamsが「ヤギ」と「好色」を結びつけ、さらに、その「好色」を「黄色い目の黒いヤギ」や「魔女」THE STREGAによって代表される呪術的世界と結びつけていることである。「好色」は呪術的世界から生まれ出ているので、呪術的世界の産物であると言える。このことはTHE STREGAや「ヤギ」(すなわち、「好色」)が同じ「魔術・魔女」や「予言」という呪術的世界に属していることを物語っている。

さらに、上の「ト書き」の中に、“The Strega runs behind with the broken rope”という部分がある。それはTHE STREGAが手にしている、切れたロープ

についての言及であるが、この時点では、「ヤギ」が暴れて、このロープを切ったように感じられる。しかし、後に触れることになるが、ACT TWO SCENE ONEの中では、THE STREGAが故意にそのロープを切ったとSERAFINAが主張する場面がある。もしSERAFINAの言うことが正しければ、THE STREGAは故意に「ヤギ」を逃がして、彼女の庭へ送り出したということになる。ということは、呪術的世界のTHE STREGAが「好色」である「ヤギ」をSERAFINAの世界、すなわち、カソリックの世界へ放ったという図式になる。しかし、SERAFINAの世界は、彼女の名前SERAFINAが最上階の天使“Seraph (複数形はSeraphim)”を表しているように、カソリックの世界であるが、彼女のカソリックの世界には、名字のDELLE ROSE、“of rose”が象徴しているように、すでに、呪術的世界を併せ持っているので、「ヤギ」の象徴である「好色」を受け入れる余地はある。

この場面の最後で、「ヤギ」を捕まえたTHE STREGAが立ち去るときに、彼女から睨まれたSERAFINAは、恐怖におののき、

SERAFINA: Malocchio! Malocchio! (p286)

と叫んで、片手で顔を覆い、もう片方の手で、魔よけのために、頭のところで、角の形を作る。前に述べたように、“malocchio”とは、イタリア語で、睨まれると災難がふりかかると言われている「凶眼・邪視」、 “evil eye”であり、ここでは、THE STREGAの「白い目」を指している。彼女がTHE STREGAの白内障にかかっている「白い目」を「凶眼・邪視」と見なしていること自体、SERAFINA自身も、呪術的世界にいることを物語っている。すなわち、ここでも、彼女はカソリックの世界のほかに、呪術的世界も併せ持っていることが示されている。しかし、ACT ONE SCENE ONEの中で、この「ヤギ」騒動があった、まさに、この日に、SERAFINAの夫がバナナの下に隠した麻薬を運んでいるときに、銃で撃たれて死に、その精神的な打撃のために、お腹の中の子供までも流産する。そのため、SERAFINAが、THE STREGAの「凶眼・邪視」

の中に見た予兆は当たったと言える。Williamsが、SERAFINAの中にある呪術的世界を描きながら、その予兆が当たる場面も描いていることは、彼が呪術的世界に対してあまり否定的な考えを持っていないということを表しているのだろうか。彼が、この劇の中で、呪術的世界を描いているのは、人間が生きるためには、カソリックの世界だけではなく、呪術的世界も必要であると考えているのだろうか。

「ヤギ」に対して、このような反応を示すSERAFINAとは違って、彼女の娘 ROSAは、「ヤギ」が庭先へ逃げ込んできたとき、上の「ト書き」の中で、“Rosa dances gleefully.”と書かれているように、彼女は上機嫌で踊り出す。親子の間で、「ヤギ」に対する反応がいかに違うことか。「ヤギ」が逃げ出したとき、SERAFINAは恐怖でおののき、「ヤギ」から不吉なものを感じ取っているのに対し、娘 ROSAは「ヤギ」が逃げ出して、庭先へ入ってきたとき、大歓迎の気持ちを表し、おおいに喜んでいる。ROSAがこれほど「ヤギ」が逃げ出すことを喜んでいるということは、彼女が「好色」を罪意識も持たずに受け入れていることを暗示している。

このことがあった三年後、すなわち、SERAFINAの夫 ROSARIOが死に、お腹の子供が流産してから三年後、Williamsは、再び、THE STREGAの「ヤギ」が逃げ出した場面を、ACT TWO SCENE ONEの中で、ACT ONE SCENE ONEのときと同様に、かなり詳細に、

[*Outside the goat bleats and there is the sound of splintering timber....*]

SALVATOLE: Mizz' Dell' Rose! The black goat's in my yard!

SERAFINA: Il becco della strega. (the witch's goat)

[*...This time, she almost feels relief in this distraction. The interlude of the goat chase has a quality of crazed exaltation. Outside is heard the wild bleating of the goat and the jingling of her harness.]*

SERAFINA: Miei pomodori! Guarda i miei pomodori! (My tomatoes! Watch out for my tomatoes!)

THE STREGA [*entering the front yard with a broken length of rope, calling out*]:
Heyeh, Billy! Heyeh. Heyeh, Billy!

SERAFINA [*making the sign of horns with her fingers*]: There is the Strega! She lets the goat in my yard to eat my tomatoes! [*backing from the window*] She (THE STREGA) has the eye; she has the malocchio, and so does the goat! The goat has the evil eye, too. He got in my yard the night that I lost Rosario and my boy! Madonna Mia! Get that goat out of my yard! [*She retreats to the Madonna, making the sign of the horns with her fingers, while the goat chase continues outside.*]

ALVARO: Now take it easy! I will catch the black goat and give him a kick that he will never forget!

...The effect is weird and beautiful with the wild cries of children and the goat's bleating. Serafina remains anxiously halfway between the shutters and the protecting Madonna. She gives a furious imitation of bleating goat, contorting her face with loathing. It is the fury of woman at the desire she suffers. At last the goat is captured.

...

Alvaro appears around the side of the house with a tight hold on the broken rope around the goat's neck. The boy follows behind, gleefully clapping the tin lids together, and further back follows the Strega, holding her broken length of rope, her gray hair hanging into her face and black skirts caught up in one hand, revealing bare feet and hairy legs...and she raises her hand with the fingers making horns as the goat and Strega pass her. Alvaro turns the goat over to the Strega and comes panting back to the house. (p369-p371)

(下線及び括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

と描写している。

このときの「ヤギ」騒動の描写は、一見すると、ACT ONE SCENE ONEの「ヤギ」騒動をそのまま再現したかのように酷似している。しかし、この二つ

の「ヤギ」騒動を詳細に比較してみると、いくつかの点で、相違が見られる。Williamsは、この場面の「ト書き」の中で、“ This time, she almost feels relief in this distraction. ”と書いている。“ this time ”とは、もちろん、ACT ONE SCENE ONEのときの「ヤギ」騒動と比べて、この「ヤギ」騒動では という意味である。ACT ONE SCENE ONEの「ヤギ」騒動のときには、恐怖におののいていたSERFAINAが、今度の「ヤギ」騒動では、同じ「ヤギ」騒動でも、まるで別の反応を示している。まず、「ト書き」には、この「ヤギ」騒動が “ distraction ”、「気晴らし」であると書かれている。彼女にとって、「ヤギ」騒動が恐怖の対象から「気晴らし」に変わっている。ということは、彼女が「ヤギ」を受け入れていることを意味し、さらには、彼女が「好色」を受け入れつつあることを示している。そして、彼女はこの「気晴らし」から “ relief ”、「安堵」の気持ちを感じ取っている。彼女にとっては、「好色」が恐怖の対象から「気晴らし」の中の「安堵」に通じるものになり、「好色」に対する彼女の態度が大きく変わっている。

さらに、Williamsは、上の「ト書き」の中で、「ヤギ」騒動について、“ The effect is weird and beautiful with the wild cries of children and the goat's bleating. ”と書いている。彼は「その効果は子供の “ wild ” な叫び声、ヤギの鳴き声で、奇妙だがすばらしい」と書いて、一回目の「ヤギ」騒動よりも、この二回目の「ヤギ」騒動を肯定的に描いている。子供たちの中でも触れたが、彼は、この「ト書き」の中で、“ weird and beautiful ”、「奇妙だがすばらしい」と書いているが、“ weird and beautiful(or wonderful) ”(括弧内は筆者)は、英語の古い使い方では、「運命の、宿命の」を意味する。そのため、この二回目の「ヤギ」騒動は、SERAFINAにとって、運命的なものであることも暗示している。また、この二回目の「ヤギ」騒動について、上の「ト書き」の中で、Williamsは “ The interlude of the goat chase has a quality of crazed exaltation. ”、「このヤギ狩の短い喜劇的な場面は質のよい熱狂的な高まりとなっている」と書き、彼はこの場面に、“ a quality of crazed exaltation ”、「質の良い熱狂的な高まり」を付加している。この “ crazed exaltation ”、「熱狂的な高まり」は性的なエネルギーを

暗示しているようにも感じられる。また、「ヤギ」の鳴き声についても、“Outside is heard the wild bleating of the goat”となっていて、一回目の“Outside there is the sound of the goat bleating”と比べると、わずかではあるが異なっている。「ヤギ」の鳴き声が“wild”で形容され、強調されている。これによって、一回目の「ヤギ」騒動のときよりも、「ヤギ」がさらに興奮している様子が伝わってくる。これらのことから、一回目の「ヤギ」騒動よりも、二回目の「ヤギ」騒動のほうがより洗練され、パワーアップされたものになっていることがわかる。

さらに、SERAFINAは一回目の「ヤギ」騒動の中では見られなかった奇妙な行動をとる。それは上の「ト書き」の中の“*She gives a furious imitation of the bleating goat, contorting her face with loathing. It is the fury of woman at the desire she suffers.*”の部分に描かれている。「彼女は激怒して、鳴いているヤギの真似をし、激しい嫌悪で顔を歪める。それは彼女が耐えている欲望に対する女の激しい怒りである」。彼女が「好色」の象徴である「ヤギ」の鳴き声をまねているのである。また、「彼女が耐えている欲望」とは、彼女がALVAROに対して感じている、女としての性的欲望である。彼女の欲望が忍耐の限界を超え、もはや、沸騰点に達していることがわかる。一回目の「ヤギ」騒動は夫の愛人ESTELLEの「好色」を象徴しているが、二回目の「ヤギ」騒動は、もちろん、ESTELLEの「好色」ではなく、ALVAROに対するSERAFINAの「好色」を象徴している。さらに、上の「ト書き」の中には、“*Alvaro appears around the side of the house with a tight hold on the broken rope around the goat's neck.*”と書かれている。一回目の「ヤギ」騒動の場合は、逃げ出した「ヤギ」を捕まえたのは、「魔女」THE STREGAであったが、二回目はALVAROが「ヤギ」を捕まえている。このことはSERAFINAの「好色」を抑えることができるのはALVAROだけであるということを暗示しているのではないだろうか。Williamsは、一見すると、酷似している二つの「ヤギ」騒動を描きながら、その二つの「ヤギ」騒動の微妙な変化を描き分けながら、SERAFINAの心の中の変化を写しだしている。一回目の「ヤギ」騒動のときには、「ヤギ」のロープを切ったのが「ヤギ」

かTHE STREGAかはっきりしなかったが、この二回目の「ヤギ」騒動のときには、SERAFINA自身が“ She (THE STREGA) lets the goat in my yard to eat my tomatoes!” (括弧内は筆者) と言い、THE STREGAがSERAFINAの庭に植えてあるトマトを食べさせるために、故意に、「ヤギ」を逃がしていると言っている。そのため、THE STREGAが「ヤギ」をSERAFINAの庭へ逃がした張本人、すなわち、「好色」をSERAFINAへもたらした張本人であると言える。

ACT THREE SCENE ONEでは、

SERAFINA:....Two women, they told me today that my husband had put on my head the nanny-goat's horns. (p389)

The goats bleats outside.

...

SERAFINA:....Saying she has on her breast the tattoo of my husband because he had put on me the horns of a goat! I cut the heart out of that woman, she cut the heart out of me! (p390)

....*The goat bleats*..... (p395)

....*The goat bleats*..... (p396)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

というように、「ヤギ」に関する言及が見られる。

このACT THREE SCENE ONEには、SERAFINAとALVAROの二人しか登場しないが、この場面で、二人は急速に近づき、この場面の最後に、二人は性的関係を持つにいたる。Williamsは、この場面では、二人を描きながら、「ヤギ」は、じっさいには、舞台上には出てこないが、舞台裏から、三回にわたって、「ヤギ」の鳴き声が聞こえてくる。特に、二人が性的関係を結ぶ寸前に、

二回にわたって、舞台裏から「ヤギ」の鳴き声が聞こえてくる。このことは、二人の背後に、「好色」が潜んでいることを暗示している。さらに、第六章 WILD (WILDLY) の中で詳しく述べるが、彼は“ wild (wildly)” という語を七回も使い、このACT THREE SCENE ONE全体にDionysusの世界にふさわしい“ wild ”な雰囲気漂わせようと努めている。

最後の場面であるACT THREE SCENE THREEでは、「ヤギ」は

....Outside the goat utters a long “Baaaaaaaaaaaa!” As if in response, Alvaro whispers, in the same basso key, “Che bel-la!” The first vowel of “bella” is enormously prolonged like the “baaa” of the goat....The goat bleats again.... “Che bel-la, che bel-la!” with antiphonal responses from goat outside.(p406)
(下線は筆者、点線部分は省略部分)

と描写されている。ALVAROは泥酔し、舞台裏から「ヤギ」の鳴き声が聞こえてきたとき、SERAFINAがそうしたように、その鳴き声をまねている。まるで、「ヤギ」と彼が、カソリックの交唱聖歌のように、交唱しているような感じを与える。ここには、「ヤギ」とALVAROの一体化が見える。「ヤギ」がALVAROになり、ALVAROが「ヤギ」になったのである。

第四章 ROSEとROSE GARDENとWINE

ROSE

「題名」、*The Rose Tattoo*、「バラの刺青」の中に、“rose”、「バラ」が出てくることから想像できるが、この劇の中では、「バラ」が極めて重要な働きをしている。しかも、この劇には、夥しい数の「バラ」(バラ模様、バラ色も含む)が出てくる。すでに見てきたように、「背景」は言うに及ばず、主人公SERAFINAの名字がDELLE ROSE、彼女の娘の名前がROSA、彼女の死んだ夫

の名前がROSARIOというように、主人公一家の名前も「バラ」を連想させる。さらに、「台詞」や「ト書き」にも、随所に「バラ」に関する言及が見られるので、どこを見ても、「バラ」、「バラ」、「バラ」で、少し誇張して言えば、劇全体が「バラ」が一面に咲き乱れる‘rose garden’、「バラ園」にもなったような気がする。

「バラ」に関する言及が並はずれて多いので、劇の途中で、いい加減に、「バラ」には食傷気味になってしまう人も多いに違いない。おそらく、Williams自身も、劇の中で、これほど多くの「バラ」をわざとらしく使えば、観客も「バラ」の多さに、うんざりするだろうと思ったかもしれない。彼から見れば、この劇を書き終わった後に、気がついてみたら、結果として、「バラ」が多くなりすぎてしまったのか。あるいは、Williamsは、最初から、確信的に、観客は「バラ」の多さに食傷気味になるかもしれないということを知っていて、それでもなお、「バラ」を、この劇の中で、意図的に多用し続けたのか。そのどちらであったかを考えると、筆者には、Williamsが、意図的に、「バラ」を多用したように思えてならない。もしそうだとすると、彼がこれほどまでに「バラ」を多用する理由は何かということなる。単なる「バラ」好き、象徴好きと言ってしまうえば、それまでであるが、彼の目的は、単に、数々の「バラ」の象徴を使って、様々なことを象徴的に描くことだけではなく、この劇全体を“rose garden”、「バラ園」そのものにしたかったのではないだろうか。そう考えると、Williamsが、この劇の中で、夥しい数の「バラ」を登場させた理由に納得がいく。もしこの劇を「バラ園」にしようとするなら、「バラ」は多ければ、多いほどよいことになる。少ない数の「バラ」や種類の少ない「バラ」では、「バラ園」にはならない。多くの人にとって、「バラ園」には、「バラ」が多ければ多いほど、また、種類も多様であればあるほどよいことになる。

もしこの劇が「バラ園」であるとするならば、まず、どんな「バラ」が、どこに、どのように、植えられているかを見よう。そして、その後、「バラ園」全体を鳥瞰的に見るつもりでいる。「バラ園」の入り口であるNOTESから入る前に、まず、SERAFINA自身が「バラ」について言及している箇所を見る

ことにする。それから、順路に沿って、進んでみたい。

ACT ONE SCENE ONEで、SERAFINAは、「台詞」

1. SERAFINA:....I uncovered my breast! - On it I saw the rose tattoo! And when I saw the rose tattoo of my husband.

SERAFINA: On me, on my breast, his tattoo! And when I saw it I knew that I had conceived...

...

SERAFINA: I screamed. But when he woke up, it was gone. It only lasted a moment. But I *did* see it, and I *did* know, when I seen it, that I had conceived, that in my body another rose was growing! (p277)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

の中で、「バラ」について言及している。彼女によれば、彼女が夫ROSARIOの子を宿したとき、お腹の中の子供を「バラ」に例えて、もう一つの「バラ」が身体の中で大きくなっているのがわかったと言っている。もう一つ「バラ」と言っていること自体、その前提として、最初の「バラ」が存在していることになる。そして、その最初の「バラ」とは、言うまでもなく、SERAFINA自身であり、「生命」としての彼女を指している。そのため、「バラ」とは、彼女にとっては、「生命」そのものである。Williamsが、この劇の中で、「生命」の象徴である「バラ」をこれほどまでに多用することは、とりもなおさず、この劇全体を「生命」で満たそうという気持ちの表れと考えることができる。

それでは、「バラ園」の入り口から、順路に従って、「バラ園」を散策してみよう。Williamsがこの劇の中で使用する「バラ」は驚くほどの多様性に富んでいる。彼は、NOTESの中で、

1.*rose-patterned wallpaper and a rose-colored carpet*;.... (p270)

(点線部分は省略部分)

と書いている。壁紙が「バラ」模様で、床に敷いてあるカーペットが「バラ」色である。彼は天井については何も書いていないのでわからないが、それ以外では、この室内の四面の壁が「バラ」模様、床のカーペットが「バラ」色であるので、部屋全体が「バラ」であると言っていいだろう。「生命」の象徴である「バラ」が一面におおった部屋は、それだけで、極めて暗示的である。そのため、この「生命」である「バラ」で満ちた部屋は、Sigmund Freud (1856 - 1939) の精神分析学を持ち出すまでもなく、女性の子宮を象徴しているようにも考えられる。

ちなみに、Freudは、『精神分析学入門』⁽⁶⁾(1917) の中で、「部屋」について、

どちらかといえば、女性の性器よりも子宮と関係を持っている象徴もかなりあります。たとえば 戸棚 竈 、とくに 部屋 です。部屋の象徴は家の象徴とつながっています。 玄関 や ドア は性器の入り口の象徴になります。

と言っている。このFreudの説を参考にすれば、引用文1にもあるように、SERAFINAの「バラ」の「部屋」は、やはり、女性の子宮の象徴であるように感じられる。SERAFINAによれば、「バラ」は「生命」を暗示しているので、壁や床が「バラ」で満ちている状態は、全体としてみれば、子宮の中に「生命」を宿している状態を表していることになり、子供が生まれるということは豊饒の「しるし」であり、Dionysusの世界も暗示している。

さらに、Freudは

咲きほこる花 や 草花 は女性の性器、とくに処女性をさしています。
みなさんは、花が現実には植物の性器であることをお忘れではないでしょう。

とも言っている。再び、Freud説に従えば、「バラ」も 咲きほこる花 や 草花 に属しているので、「バラ」も女性器の象徴ということになる。必ずしも、Freudの説に全面的に従って、この劇を解釈するつもりはないが、この劇の部

屋と「バラ」の関係は、確かに、性的なもの、「受胎・生命」を暗示している。

NOTESから離れて、劇のACT ONE SCENE ONEに移ってみると、

- 1*there is wine in a silver ice-bucket and a great bowl of roses*. (p274)
- 2 . *A rose is held in place by glittering jet hairpins. Her voluptuous figure is sheathed in pale rose silk*. (p274)
- 3 . *She sits very erect, in an attitude of forced composure, her ankles daintily crossed and her plump little hands holding a yellow paper fan on which is painted a rose*. (p274)
- 4 . SERAFINA:....I uncovered my breast! - On it I saw the rose tattoo of my husband!
ASSUNTA: Rosario's tattoo?
SERAFINA: On me, on my breast, his tattoo! And when I saw it I knew that I had conceived..... (p277)
- 5 . SERAFINA:....In his hair, Assunta, he has - oil of roses. And when I wake up at night - the air, the dark room's - full of - roses..... (p280)
- 6 . [*She(SERAFINA) picks up a bowl of roses and goes into the back room.*] (p281)
- 7 . ESTELLE: Come here. [*She looks Rosa over curiously.*] You're a twig off the old rosebush.... (p281)
- 8*She(ESTELLE) is looking at it as Serafina enters with a bowl of roses*.

(p282)

9. *She (ESTELLE) unwraps a piece of rose-colored silk which she holds up like a banner.* (p282)

(下線及び括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

というように、「バラ」に関する言及が、「台詞」の中にも、「ト書き」の中にも、目白押しに見られる。

引用文1では、SERAFINAの家にある「バラ」の大きな花瓶、引用文2では、彼女の髪に留められた「バラ」と彼女が着ている薄い「バラ」色のシルクのドレス、引用文3では、彼女が手に持っている「バラ」が描かれた黄色い紙製の扇子、引用文4では、夫の「バラの刺青」と彼女の左の胸の上に一瞬だけ現れた、夫の「バラの刺青」、引用文5では、夫が髪につける「バラ」の油、部屋にたちこめる「バラ」油の香り、引用文6では、再び、「バラ」の花瓶、引用文7では、娘ROSAが例えられた「バラ」の木、引用文8では、再び、SERAFINAが運んでくる「バラ」の花瓶、引用文9では、ESTELLEがSERAFINAに縫ってもらうために持ってきた「バラ」色のシルクの布というように、まさに、「バラ」づくしである。

壁や床だけではなく、部屋の中にあるもの、「登場人物」が身に着けているものにも、「バラ」がちりばめられている。しかし、これらの「バラ」への言及に目を通してみると、いくつかのことに気がつく。まず、第一に、「バラ」に関する言及は主人公SERAFINAだけにとどまらず、夫のROSARIO、娘ROSA、夫の愛人ESTELLEにまで及んでいる。ACT ONE SCENE ONEでは、彼等についてだけであるが、さらに劇が進むと、「バラ」の言及はROSAの恋人JACKやSERAFINAの新しい恋人ALVAROにまで及んでいく。

次に気がつくことは、「登場人物」や部屋の内部の「バラ」に関する言及がこれほど多く出てくるにもかかわらず、SERAFINAの家の外部については、「バラ」に関する言及が、いっさい、見あたらないということである。「バ

ラ」について言及されているのは、室内や「登場人物」においてのみであり、家の外部については、「バラ」を想起させる言及は何一つない。家の中は「バラ」の海であるにもかかわらず、家の外部には、「バラ」は皆無である。家の外部は、NOTESの中で見てきたように、今にも修理が必要なほど傷んでいて、今なお、朽ち続けている。家の外部では、「バラ」によって象徴されている「生命」は微塵も感じられず、それどころか、朽ちて、やがて、「死」にいたる過程にあるように感じられる。それとは反対に、室内や「登場人物」は「バラ」で満ち溢れている。ここには、室内と家の外部との間に、大きなアンバランスが見られる。いや、室内と家の外部は正反対の世界を表していると言ってもよい。ACT ONE SCENE TWOでは、

1. VIOLETTA: There's Serafina! She's working. She's holding up a piece of rose-colored silk. (p287)

(下線は筆者)

と書かれているように、SERAFINAが裁縫の仕事をしているとき、神父のFATHER DE LEOと「女たち」が彼女の夫ROSARIOの死を知らせにくる。そのとき、彼等の訪問の意図を感じ取った彼女は、思わず、裁縫中の「バラ」色のシルクの布を床に落とす。ここでは、夫の死を感じ取ったSERAFINAは「生命」の象徴である「バラ」色のシルクの布を手から落とす。

ACT ONE SCENE THREEでは、「ト書き」

1. *Estelle Hohengarten has appeared before the house. She is black-veiled, and bearing a bouquet of roses*. (p290)
2. *The bouquet of roses is snatched from her(ESTELLE) black-gloved hands and she flailed with them about head and shoulders. The thorns catch her veil and tear it away from her head*. (p291)

3. *One of the mourners spits and kicks at the tangled veil and (the bouquet of) roses*. (p292)

4. *After a few moments the child(ROSA) goes over to the (the bouquet of) roses. She picks them up and carefully untangled veil from the thorns*. (p292)

(下線及び括弧内は筆者)

の中に、「バラ」に対する言及が四カ所に出てくる。

この場面では、その四カ所すべてがESTELLEが持ってきた「バラ」の花束についての言及である。ここでは、Williamsはこの「バラ」の花束と“black”、「黒い」もの(黒いベールと黒い手袋)を、一対をなすものであるかのように、並べて、一文の中で用いている。「バラ」が、今まで見てきたように、「生命」の象徴であるとする、「黒い」ベールと「黒い」手袋は、言うまでもなく、「死」の象徴である。そのため、上の四つの引用文に見られる「バラ」と「黒い」ベールと「黒い」手袋の関係は「生命」と「死」の微妙な関係を暗示しているようにも見える。引用文1では、“black-veiled”、「黒いベールを身に着けた」ESTELLEが“a bouquet of roses”、「バラの花束」を持って登場してくる。引用文2では、SERAFINAの死んだ夫の愛人であるESTELLEに腹を立てた「女たち」によって、彼女の“black-gloved hands”、「黒い手袋をはめた手」から“the bouquet of roses”、「バラの花束」が奪い取られ、「女たち」はその「バラ」の花束で、彼女の頭や肩をたたく。すると、「黒いベール」と「バラ」のトゲが絡まり合って、地に落ちる。引用文3では、「女たち」の一人が“tangled (black) veil and roses”、「もつれた(黒い)ベールとバラ」にツバを吐きかけ、それを蹴飛ばす。引用文4では、ROSAが絡まった“(black) veil”、「(黒い)ベール」と“(rose) thorns”、「(バラ)のトゲ」を拾い上げて、そのもつれをほどいている。

この四つの引用文の「バラ」と「黒い」ベールと「黒い」手袋を、それぞれ、「生命」と「死」という語に置き換えてみると、次のようになるかもしれない。

すなわち、引用文1では、共にやってきた「生命」と「死」が描かれ、引用文2で、その「生命」と「死」がむりやり切り離されようとするが、絡まり合い、引用文3では、絡まり合った「生命」と「死」は地に落ちるが、引用文4では、ROSAがその絡まりあった「生命」と「死」を拾い上げ、それを注意深く切り離す場面と読み替えることができるのではないか。ROSAという名は“rose”を意味し、「生命」を暗示しているため、そこには、「生命」を「死」から切り離し、新しい「生命」を創造していく力が込められているような感じを与える。

ACT ONE SCENE FOURでは、「台詞」

1. GIUSEPPINA:....Now what she wear, my daughter, to graduate in? A couple of towels and a rose in the hair? (p295)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

の中で、SERAFINAに頼んでおいた娘の卒業式用のドレスが卒業式までに間に合いそうもないので、GIUSEPPINAは娘はタオル二枚と髪に「バラ」を一本つけただけで、式に出席しなければならないのかと不満げに言っている。身に着けるものが何一つなくても、「バラ」だけは身に着ける。これも、ROSAと同じ年の娘たちは「バラ」そのものであることが暗示されているように感じられる。

ACT ONE SCENE FIVEでは、「台詞」

1. SERAFINA:....I remember my husband with a body like a young boy and hair on his head as thick and black as mine is and skin on him smooth and sweet as a yellow rose petal.

FLORA: Oh, a rose, was he?

SERAFINA: Yes, yes, a rose, a rose!

FLORA: Yes, a rose of Wop! - of a gangster! - shot smuggling dope under a

load of bananas! (p311)

2. SERAFINA:....And I would feel cheap and degraded and not fit to live with my daughter or under the roof with the urn of his blessed ashes, those - ashes of a rose - if after that memory, after knowing that man, (p312)

3. FLORA: He(ROSARIO) had a rose tattoo on his chest, the stuck-up thing, and Estelle was so gone on him she went down to Bourbon Street and had one put on her.....Yeah, a rose tattoo on her chest same as the Wop's! (p313)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

と使われている。

引用文1では、SERAFINAは彼女の夫ROSARIOの皮膚は「黄色いバラの花弁」のように、すべすべして、やわらかいと言っている。彼女は自らも「バラ」であると思っているが、彼女にとっては、夫自身も「バラ」なのである。そのため、引用文2では、SERAFINAは夫の「遺灰」すら、「バラの遺灰」と呼んでいる。しかし、引用文3では、夫の愛人ESTELLEが胸に彼と同じ「バラの刺青」をしたことを聞いても、彼女はそれは嘘だと思い込み、それを認めようとしなない。

この劇の「題名」になっている「バラの刺青」を、じっさいに、身体に彫っているのは、SERAFINAの夫ROSARIO、彼の愛人ESTELLE、それに、SERAFINAの新しい恋人ALVAROである。SERAFINA自身は身体に「バラの刺青」を彫っていない。しかし、彼女は夫の子供を宿したとき、さらに、新しい恋人ALVAROの子供を宿したときには、一瞬であるが、彼女の左胸、つまり、心臓の上に、「バラの刺青」が現れる。ここで気になるのは、何故彼女は、ESTELLEのように、身体に「バラの刺青」を彫らなかったのか。ESTELLEの「バラの刺青」とSERAFINAの胸の上に、一瞬だけ、現れる「バラの刺青」の違いは、ESTELLEの場合は、「バラの刺青」を、じっさい、身体に彫ってある

ので、ROSARIOがいなくても、「バラの刺青」はそこに残る。しかし、SERAFINAの場合は、「バラの刺青」は、じっさい、彼女の身体に彫っているわけではなく、それは彼女が妊娠したときに、左の胸の上に、一瞬だけ、現れて、すぐに、消える。そのため、ROSARIOがいなければ、「バラの刺青」は現れなかった。また、新しい恋人ALVAROがいなければ、「バラの刺青」は現れない。Williamsが、この劇に「バラの刺青」という「題名」をつけたとき、彼は、じっさいに、身体に彫られた「バラの刺青」よりも、SERAFINAが妊娠したとき、彼女の左胸の上に、一瞬の間だけ、現れて、消える「バラの刺青」を指していることは確かであろう。彼女にとっては、妊娠したときに、一瞬だけ、左胸に現れる「バラの刺青」こそ、まさに、「生命」の象徴なのである。妊娠もしないで、身体に彫った「バラの刺青」は「生命」の「バラ」ではない。それは造花の「バラ」である。永遠の花は造花であるように、彼女にとっては、永遠の「バラの刺青」は「生命」の「バラ」ではない。しかしながら、その「生命」の象徴である「バラの刺青」が夫の愛人ESTELLEの胸に彫られているということは、彼女にとっては、屈辱以外の何ものでもない。

ACT ONE SCENE SIXでは、

1. *Gay, laughing voices are heard outside the house. Rosa and Jack appear, bearing roses and gifts.* (p317)
2. ROSA: The door was locked and all the shutters are closed! Put down those roses. (p318)
3. JACK: I hope you(SERAFINA) are partial to roses as much as I am. [*He hands her the bouquet. She takes them absently.*] (p322)

(下線及び括弧内は筆者)

となっている。

引用文1では、ROSAとJACKは、笑いながら、「バラ」を持って登場してくる。ここでは、「バラ」のイメージがROSAは言うに及ばず、JACKにまで及んでいることがわかる。引用文2では、この二人の「バラ」が「生命」になることが暗示されている。引用文3では、JACKは彼自身「バラ」が好きであると言って、SERAFINAに「バラの花束」を手渡す。夫ROSARIOの死後、「バラ」の「生命」を与えてくれる相手のいないSERAFINAに、二人が「生命」である「バラ」を手渡す場面は印象的であり、彼女が、これから先、「バラ」の「生命」を手に入れるのではないかという期待を抱かせる。二人は、SERAFINAにとっては、「バラ」の「生命」を手に入れるための水先案内人である。

ACT TWO ONE SCENE では、

- 1 . SERAFINA [*in a fierce, hissing whisper*]: Nobody knew my rose of the world but me and now they can lie because the roses ain't living. They want the rose ashes scattered because I had too much glory. (p345)
- 2 . SERAFINA [*replacing the picture*]: A rose of a man. On his chest he had the tattoo of a rose. (p361)
- 3 . SERAFINA: Davvero! I'll tell you something about the tattoo of my husband. My husband, he had this rose tattoo on his chest. One night I woke up with a burning pain on me here. I turn on the light. I looked at my naked breast and on it I see the rose tattoo of my husband, on me, on *my* breast, *his* tattoo. (p361)
- 4 . ALVARO: Che cosa - strana! - Would you be willing to show me the rose tattoo?
SERAFINA: Oh, it's gone now, it only lasted a moment. But I did see it. I saw it clearly. - Do you believe me? (p362)

- 5 . ALVARO:....[*There is a distant cry of children as he unwraps the package and holds up the rose silk shirt, exclaiming in Latin delight at the luxury of it*]
Colore di rose! (p368)
- 6 . SERAFINA:....And sometimes even, I - put a rose in my hair . . .
ALVARO: A rose in your hair would be pretty!
SERAFINA: But for a widow - it ain't the time of roses. . . (p371)
- 7 . ALVARO: Naw, you make a mistake! It's always for everybody the time of roses! The rose is the heart of the world like the heart is the - heart of the - body!.... (p372)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

となっている。

このACT TWO ONE SCENEで、ALVAROが初めて登場してくる。彼の登場に合わせたかのように、この場面にいたって、「バラ」に関する言及が急が増えていることがわかる。それはALVAROがSERAFINAに「生命」をもたらす存在であり、これから先、二人が深い関係になることを暗示している。引用文1、2では、SERAFINAは夫ROSARIOを「私のバラ」、「my rose」と呼び、彼の「遺灰」を“rose ashes”、「バラの遺灰」と呼び、さらに、彼の「バラ」を“a rose of a man”、「男のバラ」と呼び、彼女自身だけではなく、彼も、また、「バラ」であることを何度も繰り返し強調している。そして、引用文3では、夫の「バラの刺青」が、彼女の胸の上に、一瞬ではあるが、現れたという話しをALVAROにする。彼女は彼に夫の「バラの刺青」と彼女の一瞬の「バラの刺青」の関係を語って聞かせる。引用文4では、彼女が夫のために作った「バラ」色のシルクのシャツは、今は、その着る人がいなくなったため、それをタンスの引き出しにしまっておいたが、彼女はそのシャツを取り出し、それをALVAROに与える。これらの彼女の一連の振る舞いは彼女が夫ROSARIOから

離れ、ALVAROを彼女の「生命」の相手として受け入れる準備ができつつあることを示している。この場面以降、彼女とALVAROはお互いに急速に近づいていく。そのため、彼女が「バラ」色のシャツを彼に与えたということは、彼女自身、彼女が「バラ」を受け取る相手を夫からALVAROへ移す決心をしたことを暗示している。引用文6、7では、未亡人になったSERAFINAにとっては、もう「生命」の「バラ」の季節は終わったと思っているが、ALVAROは「すべての人にとって、今が「バラ」の季節である」、「心臓が身体の中心であるように、バラは世界の中心である」と言って、彼女を勇気づけている。ここで、ALVAROも「バラ」を、この世において、最も重要なものとして位置づけていることがわかる。彼もDionysusの世界に属しているのである。

ACT THREE SCENE ONEでは、

1 . SERAFINA [*faintly, retreating from him a little*]: You got - rose oil - in your hair . . .

ALVARO: Olio di rose! You like the smell of it?... - You - *don't* - like - the smell of it? Oh, then I wash the smell out, I go and.....

SERAFINA: No, no, no, fa - niente. - I - like the smell of it. . . (p375)

2 . SERAFINA:....She(ROSA) looked so pretty in a white voile dress with a great big bunch of - roses. . .

ALVARO: Not no prettier than her Mama, I bet - with that rose in your hair! (p378)

3 . SERAFINA: No, no, no! - Not a rose! [*She says it as if she were evading her feelings.*]

ALVARO: Si, si, una rosa! (p381)

4 . SERAFINA [*with enforced calm*]: Don't - talk about it!....Anybody could have

a rose tattoo.... (p381)

5 . ALVARO: No, no, I know - I know that's what warms the world, that is what makes it the summer! [*He seizes the hand she hold defensively before her and presses it to his own breast in a crushing grip*] ...Without it, the rose - the rose would not grow on the bush; the fruit would not grow on the tree! (p 384)

6 . SERAFINA:....When did you get the (rose) tattoo put on your chest?

ALVARO[*shyly and sadly, looking down at his hat*]: I got it tonight - after supper . . .

SERAFINA: That's what I thought. You had it put on because I told you about my husband's tattoo.

ALVARO: I wanted to be - close to you . . .to make you - happy . . .

....

SERAFINA:....You got the tattoo and chocolate box after supper,(p387)

7 . SERAFINA:....Saying she (ESTELLE) has on her breast the tattoo of my husband because he had put on me the horns of a goat! I cut the heart out of that woman, she cut the heart out of me!

ALVARO: Nobody's going to cut the heart out of nobody! (p390)

8 . THE VOICE: [*loud and clear*]:....I brought you the rose-colored silk to make him shirtBut if you think I'm a liar, come here and let me show you his rose tattooed on my chest! (p392)

(下線及び括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

となっている。

引用文1では、ALVAROは床屋へ行って、髪に「バラ」の油をつけ、「バラ」の香りに包まれて登場してくる。それはいつも髪に「バラ」の油をつけ、その香りを部屋中に振りまいていた彼女の夫を連想させる姿であり、ALVARO自身も、自分を彼女の夫ROSARIOに近づけようとしている。SERAFINAは驚いて、思わず、その「バラ」の香りに後ずさりするが、結局、その香りを受け入れる。引用文2では、SERAFINAとALVAROは彼女の娘ROSAの話をするが、SERAFINAはROSAが「バラ」の大きな花束を持っている姿はとてもきれいだったと言っている。ここでも、ROSAが多くの「バラ」を持った娘であることが描写され、彼女と「バラ」との関係が、再び、繰り返されている。引用文3では、ALVAROは、話の途中で、彼のシャツの胸をはだけ、胸に彫られた「バラの刺青」を彼女に見せる。彼は、最初、SERAFINAから彼女の夫の「バラ」色のシャツを譲り受け、次に、床屋へ行って、彼女の夫がつけていた「バラ」の油を髪につけ、その香りを辺り一面に放ち、次に、彼女の夫が彫っていた「バラの刺青」を自分の胸に彫ってきた。このことは彼が自ら進んで、彼女の夫になりきろうとしていることがわかる。そして、彼女は彼のそのような行為に当惑しながらも、彼を受け入れていく。これは、彼女にとっては、「バラ」の「生命」そのものであった、死んだ夫ROSARIOの代わりとして、ALVAROの存在が、彼女の中で、じょじょに、大きくなってきていることを表している。しかし、引用文4にあるように、彼女は「バラの刺青」など誰でも彫ることができると言って、ALVAROが夫に取って代わる存在になることを望んでいる一方で、しだいに、彼がそのような存在になることを恐れている。彼女の中で、ALVAROを、夫に代わるものとして、受け入れるかについての葛藤がある。引用文5では、躊躇している彼女に対して、ALVAROは彼女の手を掴んで、その手を彼の胸の「バラの刺青」に押しあて、暗に性愛を暗示しながら、もし性愛がなければ、「生命」の「バラ」も咲かないと言って、彼女に強く言い寄る。引用文6では、SERAFINAがいつ「バラの刺青」を彫ったのかという質問に対して、ALVAROは今晚と答え、彫った理由については、彼女により近づき、彼女を幸せにしたかったから

と答えている。引用文7では、彼女は夫の愛人ESTELLEが胸に夫と同じ「バラの刺青」を彫っているという話をどうしても信じようとしなないため、引用文8では、ESTELLEがほんとうに「バラの刺青」をしているかを確認めるために、ALVAROが、直接、彼女に電話をかける。彼の電話にESTELLEがでると、SERAFINAが代わり、彼女に身体にほんとうに「バラの刺青」を彫っているかと尋ねると、ESTELLEは彼女の胸に「バラの刺青」が確かに彫ってあるので、見に来るようと言う。これによって、ESTELLEの胸に「バラの刺青」が彫ってあることがほんとうであると知ったSERAFINAは夫の「遺灰」が入った大理石の骨壺をたたきつけて割る。この瞬間、彼女は死んだ夫との決別を成し遂げ、新たに、ALVAROを迎入れる心の準備ができたことになる。

ACT THREE SCENE TWOでは、

1. JACK [*humbly*]: She (SERAFINA) knows that her Rosa is a rose. And she wants her rose to have someone-better than me. . .

ROSA: *Better than - you!* [*She speaks as if the possibilities were too preposterous to think of.*]

JACK: You see me through - rose-colored - glasses. . .

ROSA: I see you with love! (p398)

(下線及び括弧内は筆者)

とあるように、SERAFINAの娘ROSAが「バラ」であることが、再び、強調されている。しかし、JACKは自分はROSAにはふさわしくはないと思い、彼女と別れ、長い航海へ出ようとする。それに対して、最後のSCENEであるACT THREE SCENE THREEでは、SERAFINAはROSAに彼の元へ行くように言い、ROSAは彼のあとを追う。SERAFINAはROSAを解放する。

ACT THREE SCENE THREEでは、

1. SERAFINA:....he (ALVARO) had rose oil in his hair and the rose tattoo of

your father..... (p410)

2 . PEPPINA: All he(ALVARO) got on his chest is a rose tattoo!. (p413)

3 . PEPPINA: Guardate questa camicia! (Look at this shirt) Coloro di rose! (p413)

4 . SERAFINA: Just now I felt on my breast the burning again of the roses. I know what it means. It means that I have conceived! (p414)

(下線及び括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

となっている。

引用文 1 では、SERAFINAは娘のROSAにALVAROは死んだ夫がつけていた「バラ」の油を髪につけ、夫と同じ「バラの刺青」をしていたので、暗い部屋で、ALVAROが夫だと思って、目を閉じ、彼を受け入れたと説明する。引用文 2 では、ALVAROは上半身裸で、その胸に「バラの刺青」があるのを「女たち」によって目撃される。引用文 3 では、「女たち」の一人一人によって、ジグザグの形を取りながら、「バラ」色のシルクのシャツは、次々に、「築堤」の上にまで運ばれ、最後に、勝利の幟のように、大きく振られ、PEPPINAは、まるで勝利を宣言するかのよう、「バラのシャツ」と大声で叫ぶ。ここでは、一般の人を代表している「女たち」によって、「バラ」の勝利が、「生命」の勝利が、ある意味では、祭りのように、儀式のように、盛大に祝われている。そして、引用文 4 では、SERAFINAが再び妊娠したので、彼女の胸の上に、まるで勝利の「しるし」ように、「生命」の「バラ」が浮かび上がる。彼女は「聖母マリア」にあれほど熱心に求めていた「しるし」を、今、再び、性愛によって手に入れたのである。彼女は「聖母マリア」に求めていた「しるし」を「聖母マリア」を通してではなく、性愛というDionysusの世界を通して、手に入れたのである。

ROSE GARDEN

このように、個々に渡って、「バラ」と「登場人物」の関係を見てみると、確かに、「バラ」は「生命」である。そのため、「生命」である「バラ」は、花粉となって、「登場人物」の間に、じょじょに、伝播していく。このようにして、「生命」の「バラ」は子孫を残すのである。SERAFINAの場合のように、たとえ、「バラ」である「生命」が、一度、無くなるうとも、それは、「背景」の「築堤」に生えている熱帯性の植物のように、いや、「樹木」の神であるDionysusの世界のように、「再生・復活」が可能である。植物は、季節と共に、姿を変え、色を変え、最後には、葉は枯れるが、再び、青々と茂り始める。この劇は、一度、「バラ」を失ったSERAFINAが、再び、新しい「生命」の「バラ」を手に入れる物語であるので、まさに、「再生・復活」がテーマであると言えるだろう。

これから先は、個々の「バラ」に焦点を合わせるのではなく、この劇全体を様々な「バラ」が咲きほこる「バラ園」として見ることにする。そのため、一つ一つの「バラ」の象徴もさることながら、「バラ園」全体が何を象徴しているかが重要になってくる。このことを考える手がかりとして、*Dictionary of Symbols and Imagery*の“rose”⁽⁷⁾の項を見てみよう。そこには、定義の一つとして、

. combinations: A. *rose-garden*: a. the New Jerusalem

と書かれている。すなわち、「バラ園」の第一義として、“New Jerusalem”、“新しいエルサレム”を象徴している。「新しいエルサレム」とは、『新約聖書』『ヨハネの黙示録』第二十一章第二～四節の中に出てくる言葉である。その部分を引用してみると、日本語訳では、

2 . また、聖なる都、新しいエルサレムが夫のために着飾った花嫁のように用意をととのえて、神のもとを出て、天から下ってくるのを見た。3 . また、

御座から大きな声が叫ぶのを聞いた、「見よ、神の幕屋が人と共にあり、神が人と共に住み、人は神の民となり、神自ら人と共にいまして、4 . 人の目から涙を全くぬぐいとして下さる。もはや、死もなく、悲しみも、叫びも、痛みもない。先のが、すでに過ぎ去ったからである。

(下線は筆者)

英語訳では、

2. And I saw the holy city, new Jerusalem, coming down out of heaven from God, made ready as a bride adorned for her husband.

3. And I heard a loud voice from the throne, saying, Behold, the tabernacle of God is among men, and He shall dwell among them, and they shall be His people, and God Himself shall be among them,

4. and He shall wipe away every tear from their eyes; and there shall no longer be *any* death; there shall no longer be *any* mourning, or crying, or pain; the first things have passed away.

(下線は筆者)

となる。

ここに書かれている「新しいエルサレム」とは神と聖徒が共に住む土地、すなわち、一種のユートピア、新しいエデンの園、理想郷である。そこは「神の幕屋が人と共にあり、神が人と共に住み、人は神の民となり、神自ら人と共にいまして、人の目から涙を全くぬぐいとして下さる。もはや、死もなく、悲しみも、叫びも、痛みもない」場所、憩いと平安に満ちた安らぎの場所であり、すべての人間的な苦痛から解放された場所である。

確かに、広い意味、すなわち、霊的な意味ではなく、世俗的な意味で、SERAFINAは、このハッピーエンドで終わる劇の最後には、新しい恋人ALVAROを見つけ、彼の子供を宿すのであるから、ある程度の「死もなく、悲しみも、

叫びも、痛みもない」幸福に達することができたと言えるだろう。しかし、彼女が彼女なりの幸福へ辿り着いたのは、この「ヨハネの黙示録」に書かれているような、神の恩寵による幸福ではなく、彼女にとっては異性であるALVAROという男によってもたらされた幸福である。ALVAROがいなければ、彼女は失った幸福を、再び、手に入れることができない。すなわち、SERAFINAにとって、“rose garden”である“New Jerusalem”とは、上に引用した「ヨハネの黙示録」第二十一章第二～四節の“New Jerusalem”のように、カソリック教徒である彼女が神の恵みによってのみ到達できる霊的な至福の場所、「新しいエルサレム」ではない。彼女には、神も必要であるが、神だけでは、どうしても幸福が得られないのである。彼女には、性愛の相手、すなわち、男も必要なのである。

ACT ONE SCENE THREEで、彼女の夫ROSARIOの死後、絶望の日々を送って、家の中に引きこもっている彼女の様子を見に来た神父FATHER DE LEOと彼女を診察に来たTHE DOCTORの間のやりとりの中で、THE DOCTORは

THE DOCTOR: Father De Leo, you love your people but you don't understand them. They find God in each other. And when they lose each other, they lose God and they're lost. And it's hard to help them, (p290)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

と言っている。すなわち、暗に、SERAFINAのような女性を念頭において、「彼等はお互いの中に神を見ているので、相手を失えば、神を失うことになり、彼等は途方に暮れる。」と言っている。このことは、SERAFINAにとって、夫、または、男という性愛の相手が、生きていくうえで、絶対的に必要な存在であることを示している。

SERAFINA自身も、ACT TWO SCENE ONEの中で、THE DOCTORの言葉を裏付けるかのように、

SERAFINA:....To me the big bed was beautiful like a religion.

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

と言っている。彼女にとっては、夫とともに夜を過ごしていた、「その大きなベッドは宗教のようにすばらしいものであった」。THE DOCTORの「彼等はお互いの中に神を見ている」という「台詞」とSERAFINAの「その大きなベッドは宗教のようにすばらしいものであった」という「台詞」は、その言わんとすることにおいて、お互いに重なり合う。SERAFINAにとっては、性愛と神は別々の世界に属するものではなく、まさに、一体化している。この性愛と神の一体化、それはカソリックの世界ではなく、Dionysusの世界なのである。

そのため、彼女にとって、「新しいエルサレム」とは、同じ*Dictionary of Symbols and Imagery*の“rose”の項の第二義として、

. combinations: A. *rose-garden*:...b. De Meung (“Roman de la Rose”): the Earthly Paradise: regeneration: divine command to copulate, as love supreme, the combination of the mortal and the divine

に書かれている「バラ園」であるかもしれない。

この“rose garden”は「ヨハネの黙示録」に書かれている、霊的な天上の樂園ではなく、世俗の世界にある“the Earthly Paradise”、「地上の樂園」の象徴である。そして、「地上の樂園」とは、性愛、受胎、出産を暗示する“regeneration”、「再生・復活」の場所である。じっさい、この劇の中でも、夫の死後、もぬけの殻のようになってしまったSERAFINAが、新しい恋人ALVAROと出会うことによって、生きる力を取り戻していく姿が描かれている。それは、まさに、「再生・復活」に他ならない。また、そこは“divine command to copulate, as love supreme”、「至高の愛として、神が性交するように命じた」場所であり、“the combination of the mortal and the divine”、「人間と神が一つになる」場所である。性愛と神が一体となる場所、それはカソリック

の世界ではなく、Dionysusの世界である。

フランスの十三世紀の詩人Guillaume De Lorris (生没不明) は、1230年頃から、伝統的な宮廷恋愛詩、*Roman de la Rose* (Romance of Rose) を “ dream allegory ” 形式で書き始めた。彼の死後、上に引用した “ rose-garden ” の第二義に出てくる十三世紀のフランスの詩人、De Meung (De Meunと綴られることもある、1240? - 1305?) がその続きを、彼から受け継ぐ形で、書いた。この詩の中では、宮廷社会全体が「庭」で象徴され、そこに登場する乙女が “ rosebud ”、 「バラのつぼみ」で象徴されている。SERAFINAの名字、DELLE ROSEと、Geoffery Chaucer (1340? - 1400) も愛した、この中世の宮廷恋愛詩 *Roman de la Rose* の de la Rose は、イタリア語とフランス語の違いはあるものの、語法的にも、意味的にも、同じ「 of ’ + 定冠詞」の使い方である。Williamsが、この宮廷恋愛詩のことを念頭において、SERAFINAの名字をDELLE ROSEにしたかどうかということは定かではないが、その可能性は大いにありうろと思われる。彼は、*The Rose Tattoo* の中で、宮廷恋愛詩の「庭」のかわり、多様な「バラ」のイメージを通して、「バラ園」を創り、そこに、乙女が “ rosebud ”、 「バラのつぼみ」のかわりに、未亡人SERAFINAを住まわせたのではないだろうか。*Roman de la Rose* では、宮廷を表す「庭」で、乙女 “ rosebud ” が生きる姿が描かれているが、この劇では、「バラ園」で、夫を失った未亡人SERAFINAが「再生・復活」、「死」から「生命」へ移っていく姿が描かれている。

不思議なことだが、あれほど長い『聖書』の中にも、「バラ」という語は、たった一度しか、出てこない。その箇所は『旧約聖書』「雅歌」第二章第一節、日本語では、

2 . 私はシャロンのバラ、谷のゆりです。

(下線は筆者)

英語訳では、

2. I am the rose of Sharon, the lily of the valleys.

(下線は筆者)

である。

“Sharon”は現在のイスラエルの西海岸にあるシャロン平原(“Sharon”には、もともと、「平原」という意味がある)のことで、土地がよく肥えていて、草花が咲き乱れる場所として知られている。英語訳聖書では、*The Song of Songs*、または、*The Song of Solomon*と訳されている「雅歌」は、『聖書』全体の中でも、極めて特異な巻であると言われている。というのは、『聖書』全体では、神の愛、アガペーが強調されているが、こと「雅歌」に限っては、めずらしく、男女の愛が前面に押し出されて、大らかに歌われている。『聖書』には、「乳房」という語が二十二カ所に出てくるが、そのすべてが『旧約聖書』で、『新約聖書』には、一度も出てこない。しかも、この二十二カ所のうち八カ所(1:13、4:5、7:3、7:7、7:8、8:1、8:8、8:10)が「雅歌」の中に出てくる。そして、8:1では、母の「乳房」、8:8では、子供の「乳房」であるが、あとの六ヶ所は愛する乙女の「乳房」についての言及であり、そして、その「乳房」は官能的に描写されている。そのため、もし、それまで、「雅歌」の存在を知らない人が、初めて、「雅歌」を読んだとすると、これは恋愛詩集であると思うにちがいない。まして、これが『聖書』の中の一巻であるとはけして思わないであろう。神と人間の関係が繰り返し描かれている『聖書』の中で、男女の愛が描かれている「雅歌」は、確かに、特異な存在である。

『新聖書辞典』⁽⁸⁾(p285)によれば、「雅歌」の内容は、全体的に見れば、

1. 愛の対話(1:1 - 2:7)
2. 愛の追憶と夢(2:8 - 3:5)
3. 王の行進、愛の賛歌(3:6 - 5:1)
4. 夜の惑い、愛の賛歌(5:2 - 6:9)

5 . 愛の対話 (6 : 10 - 8 : 4)

6 . 愛の勝利 (8 : 5 - 14)

となる。これを見ただけでも、「雅歌」全編にわたって、男女の愛が歌われていることがわかる。この「雅歌」の中に、一カ所だけであるが、「バラ」が出てくるのである。そのため、「私はシャロンのバラ」と言うときの「シャロンのバラ」とは、男女間における男や女を指している。Williamsが、この劇を書いたとき、この「雅歌」の「バラ」を意識した可能性はおおいにありうる。

この劇が書かれた二十五年後の1975年に、彼は*The Two-Character Play*という劇を書いている。FELICEとCLAREという二人の兄妹しか登場しない、この二人芝居では、この二人の兄妹の近親相姦的な関係が描かれている。Williamsは、この二人芝居の巻頭に、「雅歌」第四章第十二節、英語訳では、

A garden enclosed is my sister, (my bride) . . .

(括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

日本語訳では、

わが妹、(わが花嫁)は閉じた園、、、

(点線部分は省略部分)

を引用している。

ここでは、彼は近親相姦という、いわば、キリスト教が認めていない男女間の関係を描いている劇の巻頭に『聖書』の「雅歌」からの一節を引用しているので、ある意味で、Williamsの皮肉が感じられないこともない。それと同時に、彼の「雅歌」に対する関心の一端がうかがえる。また、彼が「雅歌」を引用したとき、*The Two-Character Play*の兄FELICEは、二人の関係が近親相姦であるがゆえに、「わが妹」CLAREが「閉じた園」に見えたのかもしれない。もしそ

うであるとする、Williamsも、「雅歌」のように、妹を「園」に例えていることになる。「園」と言えば、この「雅歌」にも、「園」に対する言及が多く見られる。「雅歌」は全八章、ページ数で、9ページしかない短い巻である。その中で、「ぶどう園」が九回、単独に、「園」だけが九回、「ざくろの園」が一回、「くるみの園」が一回の計二十回出てくる。これは1ページにつき、二つ以上であり、かなりの回数であると言える。彼が「雅歌」に関心を持っているとすると、当然のことながら、「雅歌」には、「園」に関する言及が多いことに気づいたはずである。彼は、この劇の中で、「バラ」の象徴を数多く使っているが、その数多い「バラ」全体を「バラ園」として見ている可能性はある。

WINE

Dionysusは「ワイン」、*“ wine ”*と「バラ」、*“ rose ”*の神として知られている。この劇の中でも、“ wine ”と“ rose ”に関する言及は、「台詞」、「ト書き」を問わず、数多くあり、かつ、その二つの象徴は極めて重要な意味を持っている。そのため、この劇の中には、“ wine ”と“ rose ”を通して、Dionysus神話の持つ特性がいたるところに散りばめられていることになる。Dionysusの特性については、*Dictionary of Symbols and Imagery*の“ Dionysus ”⁽⁹⁾の項には、

“ 3. in man: a. the natural passions, unbounded by rational control, insatiable, uninhibited ”

と簡潔にまとめられている。すなわち、「3 . 人間に関しては、理性的な抑制によって縛られず、飽くことを知らない、拘束されない自然な感情」と書かれている。Dionysusの世界では、自然の感情は抑制するものではなく、完全に身を任せるものなのである。

また、その項には、続けて、C. G. Jung (1875 - 1961) の考えが、

“ b. (Jung) the Dionysus-myth means the abyss of ‘ impassioned dissolution ’ as a result of extreme paroxysm of emotion, related to the urge to escape from time to ‘ pre-time ’ (characteristic of the orgy); the myth represents an unconscious urge ”

とまとめられている。「b.(ユング)ディオニッソスの神話は、感情の極端な発作の結果として、「熱情的な放恣」のどん底を意味し、時間から「時間以前」(乱交の特徴を示す)へ逃げ出したいという衝動と関係がある。その神話は無意識の衝動を表している。」と書かれている。

Dionysusの世界は、あらゆる法律や道徳にけして囚われることなく、人間が持っているすべて感情を完全に全開にして、飽くことなく、その感情に身をゆだねる無意識的衝動を表している。そのような世界は罪意識が強く、罪に対して苛酷な態度をとった、アメリカの伝統的ピューリタンの考えとは真っ向から対立するものであることを示している。Williamsがこの劇の「場所」をアメリカで最も保守的であると言われている「深南部」の村に設定し、その中で、Dionysusの世界を描こうとした背後には、アメリカの中、いや、彼の中にあるピューリタンのものに対する、ある種の挑戦があったのかもしれない。

ここでは、この劇の中で、「ワイン」がどのように用いられているかを具体的に見てみよう。まず、NOTESであるが、そこには、

In that room there is a tall cupboard on top of which are several dusty bottles imported Sicilian spumanti. (p270)

(下線は筆者)

と書かれているように、背の高い食器棚の上に、埃を被った輸入「ワイン」、シチリアン・スプマンティが数本置いてある。Dionysusの世界の象徴である「ワイン」が埃を被って、食器棚の上に置いてあるという状態は、この家には、Dionysusの世界は存在しているが、それは、まだ、十分に顕在化していないこ

とを暗示しているのだろうか。また、この「ワイン」がシチリア産で、アメリカへ輸入されて、埃を被っているということは、まさに、シチリアからアメリカへ移住してきた彼等が置かれている状況と同じであると考えていいのだろうか。さらに、シチリア産の「ワイン」を登場させているということは、アメリカ人よりも、シチリア人の中に、Dionysusの世界が存在しているという暗示なのだろうか。

ACT ONE SCENE ONEでは、SERAFINAは「ト書き」

1there is wine in a silver ice-bucket and a great bowl of roses. (p274)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

にもあるように、夕食の支度を整え、「ワイン」と「バラ」を用意して、夫 ROSARIOの帰宅を待っている。ここには、「ワイン」と「バラ」という Dionysusの世界を代表する二つのものが用意されている。このことは SERAFINAと夫の ROSARIOの二人は Dionysusの世界を祝うつもりであることを表している。前に引用したように、この二人にとっては、Dionysusの世界、すなわち、「理性的な抑制によって縛られず、飽くことを知らない、拘束されない自然な感情」に身を任す世界が支配的なのである。

トラックが近づいてくる音が聞こえたとき、それが ROSARIOが乗った十トン・トラックだと思った「魔法使い」ASSUNTAは、次の「台詞」と「ト書き」

2Assunta opens a bottle of spumanti with a loud pop....

ASSUNTA: Stai tranquilla! Calmati! [*She pours her a glass of wine.*] Drink this wine and before the glass is empty he'll be in your arms! (p280)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

にもあるように、彼女が大きな音を立てて、「ワイン」のピンを開けるという動作は、彼女が理性が働かない世界である呪術的世界、すなわち、Dionysusの

世界である ' pre-time ' (characteristic of the orgy)、「時間以前」(乱交の特徴を示す)へ、“ an unconscious urge ”、「無意識の衝動」への案内人の役目を果たしていることを示している。Dionysusの世界を象徴する「ワイン」と「バラ」を通して、SERAFINAと夫はDionysusの世界に入っていく準備が整えられる。

ACT ONE SCENE SIXでは、呪術的世界の住人である「魔女」THE STREGAが、「ト書き」

Outside the Strega cackles derisively. (p334)

にもあるように、外で、不気味な「あざ笑うようにかん高い声で笑う」。ここでも、Williamsは、THE STREGAの不気味な笑い声によって、まず、呪術的世界を導入し、その後、ROSAに関する「ト書き」と「台詞」

1*Rosa seizes the wine bottle.*

ROSA: Mama, get some wine bottle! (p335)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

にあるように、Dionysusの世界を象徴する「ワイン」が用意される。このとき、母親SERAFINAが見ていないのをいいことに、娘ROSAは、情熱にかられて、恋人JACKの手を取り、最初は、その手を首のところへ、さらに、それを自分の胸のところに押しつける。ここでは、「ワイン」が用意されたのちに、Dionysusの世界に属する性愛の一部がかいま見られる。さらに、このあと、「ト書き」

....There is a derisive cackle from the witch (THE STREGA) next door...

(括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

にもあるように、再び、呪術的世界に属する「魔女」THE STREGAの「あざ

笑うようなかん高い声で笑う」声が聞こえてくる。

ACT TWO SCENE ONEの冒頭の「ト書き」には、

1.*There are dark stains of wine on the rayon slip.*.... (p337)

(点線部分は省略部分)

と書かれていて、SERAFINAが着ているレイヨンのスリッパに「ワイン」をこぼした跡が残っている。これは、暗に、彼女の中へ、Dionysus世界が、じょじょにはあるが、入り込んできたことを示しているのではないだろうか。また、SERAFINAは、ALVAROと二人きりになったとき、「ト書き」

2.*Then she(SERAFINA) rushes to the cupboard, clambers up on a chair and seizes a bottle of wine from the top shelf....Clasping the dusty bottle to her breast, she crouches there.* (p355)

(下線及び括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

にも書かれているように、イスに乗って、食器棚の上に置いてある「ワイン」を取ろうとするが、降りられなくなって、「ワイン」を胸に抱えたまま、そこにうずくまる。ここには、夫ROSARIOのときには、何事もなく、食卓に「ワイン」を用意できた彼女も、ALVAROのときには、「ワイン」を開けて、Dionysusの世界へ入ろうとするが、なかなか入ることができない彼女の姿が見える。そのとき、ALVAROは、彼女が手に持っているのが「ワイン」であることを知りながら、彼女が手に持っているのが「ワイン」かどうか訊く、そのときの「ト書き」と「台詞」

3. ALVARO[*licking his lips*]:

What is that in your hand? A bottle of vino?

SERAFINA: This is spumanti. It comes from the house of my husband. The

Delle Rose..... (p356)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

となっている。ここでは、「ト書き」には、“licking his lips”、「舌なめずりをしながら」と書かれているように、ALVAROは「ワイン」が好きであり、Dionysusの世界への誘惑者であることが暗示されている。しかし、SERAFINAはその「ワイン」が夫の家（おそらく、シチリアの夫の家）から送られてきたものであると言っている。この「台詞」だけからは、この「ワイン」が夫の家で醸造されたのか、それとも、夫の家の者が、単に、贈り物として送ってきたのかどうかはわからない。しかし、Dionysusの世界の象徴である「ワイン」の出所が夫の家であることだけはわかる。

次の「ト書き」の部分、

4*She*(SERAFINA) *inserts a corkscrew in the bottle but her efforts to open it are clumsily unsuccessful*.....

SERAFINA: Fa niente(It doesn't matter) , niente - The bottle should be in the ice but the next best thing is to pour the wine over the bottle. (p357)

(下線及び括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

にもあるように、彼女は「ワイン」のピンを開けようとするが、うまくいかず、結局、自分では開けることができない。ここでも、引用文2のときのように、彼女は、自ら進んで、Dionysusの世界へ入っていくことに躊躇している姿が描かれている。ALVAROは、さらに、

5 . ALVARO: The wine will make you feel better. (p358)

(下線は筆者)

というように、「ワイン」が彼女を気持ちよくさせると言って、彼女を

Dionysusの世界へ誘う。まもなく、彼は、「ト書き」

6. *She surrenders the bottle to him.....The cork comes off with a loud pop. Serafina cries out and staggers against the table.....She laughs with him, helplessly, unable to stop, unable to catch her breath.....He hands her a glass of the sparkling wine with ice in it.* (p358)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

にもあるように、自らDionysusの世界への扉である「ワイン」を開けることのできないSERAFINAは開けてくれるようにと、ALVAROに「ワイン」ボトルを手渡す。彼は大きな音を立てて、「ワイン」ボトルをあける。彼女はその音にひどく驚き、よろめいて、テーブルにもたれかかる。ここまでの「ワイン」に関する「ト書き」は、いわば、ごく普通の「ト書き」であると言えるが、この後の彼女の反応は驚くべきものである。Williamsは、彼女について、“helplessly, unable to stop, unable to catch her breath.”、「途方に暮れて、息を止めることも、息をつぐこともできない。」と書いている。これはただ「ワイン」ボトルの栓を抜く音に驚いたにしては、あまりにも誇張しすぎているように感じられる。しかし、この「ワイン」の栓を抜くという行為が、今まさに、彼女がDionysusの世界へ入り込もうとしているときを指しているとしたら、それほど驚くべき反応ではない。しかし、そのとき、外で、子供たちがトラックに乗って遊んでいるのを見つけたALVAROが、子供たちに、トラックから降りて、トラックには触るなと怒鳴ったとき、Williamsは、彼女の反応について、「ト書き」で、

7. *At the words “truck” and “bananas” Serafina gasps again and spills some wine on her slip.* (p359)

(下線は筆者)

と書いている。彼女はDionysusの世界へ入るべく、その「ワイン」を飲もうとするが、ALVAROが子供たちを怒鳴ったときの「台詞」の中に、“ truck ”、“ bananas ” という亡き夫の職業を思い出させるような語が入っていたため、彼女は、思わず、夫ROSARIOを思いだして、動揺し、「ワイン」をこぼすしてしまう。このとき、彼女は、再び、躊躇し、Dionysusの世界へ入り込めない。その後、彼女がこの「ワイン」を飲んだことが、「台詞」にも、「ト書き」にも書かれていないので、彼女は、このときは、おそらく、「ワイン」を飲まなかったのだろう。それどころか、彼女は、「ト書き」

She hurls her glass suddenly to the floor. (p362)

にもあるように、夫が愛人を持っていたことが真実であるかもしれないことに腹を立て、そのグラスを床にたたきつけて割る。しばらくすると、二人の間で、

SERAFINA:....Your glass is weeping...

ALVARO: Your glass is weeping. [*While she fills his glass,*] (p363)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

という「台詞」のやりとりがあるが、そのときの「ト書き」には、SERAFINAはDionysusの世界の象徴である「ワイン」を「彼のグラスに注いでいる間だ、....」と書かれている。このことは彼女が、自ら、Dionysusの世界へ入ろうとしていることを暗示していると考えていだろう。

ACT THREE SCENE ONEでは、「ト書き」

1. SERAFINA:[*shouting*]....[...*He*(ALVARO) *follows her with a glass of wine.*] - something hurts - in my heart. . .

...

ALVARO[*leading her gently back to the house*]: Baronessa, drink this wine

on the porch and keep your eyes on that star. (p391)

(下線及び括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

にもあるように、ALVAROは、再び、SERAFINAに「ワイン」を勧め、Dionysusの世界へ誘う。しかし、それでもなお、彼女は「ワイン」を飲まない。彼は、「ト書き」

2. ALVARO: Drink that wine and I'll settle this whole problem for you.

...

Serafina drops her glass and springs into the parlor with a savage outcry. (p 391-p392)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

にあるように、彼女が「ワイン」を飲んで、Dionysusの世界へ入ろうとしないのは、夫の愛人の件が片づかないためだと思い、自ら、その解決に乗り出そうとして、愛人であったESTELLEへ電話をかける。ESTELLEが電話に出たとき、驚いて、彼女は「ワイン」グラスを下へ落としてしまう。そのため、再び、彼女は「ワイン」を飲まなかったことになる。このように、WilliamsはSERAFINAに「ワイン」を飲む機会を何度も与えながら、結局、彼女が「ワイン」を飲まない場面を繰り返し描き、彼女がALVAROと共にDionysusの世界へ入るときの逡巡を表している。

しかし、その電話で、夫の愛人であったESTELLEの胸に、夫と同じ「バラの刺青」が彫ってあることを知ったSERAFINAは夫が、長い間、自分を裏切っていたという確証を得て、怒りにかられ、夫の偶像である「遺灰」が入った大理石の骨壺を取り上げる。そのときの様子を、「ト書き」で、

At this cry, Serafina seizes the marble urn and hurls it violently into the furthest corner of the room..... (p394)

(点線部分は省略部分)

と書いている。彼女は激しい怒りにかられて、ついに、夫の「遺灰」が入っている大理石の骨壺を部屋の最も遠い隅に向かって投げつけて、割ってしまう。この時点で、夫の偶像は消え失せ、夫から解放され、彼女は、新たに、ALVAROを受け入れる。

最後の場面であるACT THREE SCENE THREEでは、「ト書き」

1.Alvaro comes stumbling rapidly into the dining room with the last bottle spumanti in the crook of an arm, (p405)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

に書かれているように、この家の最後の一本となった「ワイン」をALVAROが持ってくる。彼は、「ト書き」

2.He drains the spumanti, then staggers to his knees, the empty bottle rolling over the floor. (p406)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

にもあるように、彼は最後の一本となったSERAFINAの夫の家から送られてきた「ワイン」を飲み干し、その空きピンを床の上に転がす。彼がこの最後の一本となった「ワイン」を飲み干して、その空きピンを床に転がすという行動は、一体、何を暗示しているのだろうか。確かに、ALVAROは、多くの点で、彼女の死んだ夫ALVAROによく似ている。別の見方而言えば、ALVAROは、ROSARIO同様に、かなり危なっかしい存在である。そのことを床に転がった「ワイン」は暗示しているのだろうか。

SERAFINAは、同じACT THREE SCENE THREEの中で、娘ROSAに、彼について、

SERAFINA: He(ALVARO) was a - truck driver, cara. He got in a fight, he was chase by - policemen.

...

SERAFINA: I took pity on him, I give him first aid, I let him sleep on the floor. He give me his promise - he...

(下線及び括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

と言っている。「彼はケンカをし、警察官に追いかけられた」のである。彼女は逃げ込んできた彼に応急手当をして、床に寝かせた。ここに描かれているALVAROは、結婚相手としては、まったく頼りにならないにもかかわらず、彼女はその彼とDionysusの世界を分かち合う決意をしたのである。

しかし、ALVAROとSERAFINAには、彼女の夫ROSARIOと彼女のときと同様な別れが待ち受けているかもしれないという印象を与える。おそらく、Williamsにとっては、Dionysusの世界はよいことのみ「再生・復活」ではなく、よいことも、悪いことも、すべてを含めた「再生・復活」であると思われる。Dionysusの世界の「再生・復活」は、植物の「再生・復活」のように、再び、同じ樹木として、「再生・復活」するのであって、「再生・復活」するとき、別の樹木として「再生・復活」するのではない。そのため、ALVAROは、ROSARIOと同じ姿で現れるのである。ALVAROはROSARIOよりも、よりすぐれた存在として、登場しないのである。Dionysusの世界では、すべて同じものが「再生・復活」するので、すべてのものが繰り返しになり、その「再生・復活」の中には、新しいものが生まれてこない。これは、キリスト教の「復活」が暗示するすべてのものが生まれ変わり、新しくなるという考えとは異なる。

SERAFINAは、次の「台詞」と「ト書き」

3.*In the meanwhile, inside the house, Assunta has poured out a glass of wine.*

Now she comes to the porch, offering the wine to Serafina and murmuring:

...

SERAFINA: Just now I felt on my breast the burning again of the rose. I know what it means. It means that I have conceived! [*She lifts the glass to her lips for a moment and returns it to Assunta.*]... (p414)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

にもあるように、彼女はASSUNTAに勧められて、「ワイン」を飲もうとして、グラスを口にまで持っていきが、思いとどまる。それは、妊娠したと感じた彼女は、お腹の中の赤ん坊、すなわち、新しい「生命」の「バラ」のために、ASSUNTAが勧めた「ワイン」を断る。彼女は、失った夫ROSARIOを、ALVAROを通して、手に入れただけでなく、ROSARIOとの間にできた子供を、再び、ALVAROを通して、手に入れたのである。彼女にとっては、「再生・復活」とは、何か新しいものを手に入れるというよりも、失った同じものを手に入れることだったのである。

第五章 HORNSとASHES

HORNS

SERAFINAが呪術的世界に属していることは、「魔法使い」ASSUNTA、「魔女」THE STREGA、「黄色い目をしたヤギ」だけでなく、“horns”や“ashes”を通して、暗示されている。

まず、“horns”であるが、Williamsは、“horns”を通して、二種類の世界を象徴している。一つは、THE STREGAや「ヤギ」との関係で、“horns”は「魔よけ」の象徴として使われている。もう一つは、死んだ夫ROSARIOとの関係で、「嫉妬」の象徴として使われている。

Williamsは、ACT ONE SCENE ONEの終わりの「ト書き」に、

[...*The Strega looks back at her with a derisive cackle.*]

SERAFINA: Malocchio!(evil eye) Malocchio!

[*Shielding her face with one hand, Serafina makes the sign of the horns with the other to ward off the evil eye.*] (p286)

(下線及び括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

と書いている。この場面では、大騒ぎをしたのち、「魔女」THE STREGAが逃げ出した「ヤギ」をやっとのことで捕まえて、帰る際に、「あざけるようなかん高い笑い」声を出しながら、SERAFINAを振り返ったとき、SERAFINAは、突然、恐怖に囚われ、“Malocchio! Malocchio!” と大声で叫び出す。そして、THE STREGAの災いをもたらすと言われている“malocchio (evil eye) ”、「凶眼・邪視」を避けるための「魔よけ」として、頭のところで、指を使って、「角」の形を作る。

ACT TWO SCENE ONEにおいても、「ト書き」

SERAFINA:....[*The Strega retreats, viciously muttering, back into the canebrake. Serafina makes the protective sign of the horns with her fingers. The goat bleats*]
(p341)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

に書かれているように、やはり、THE STREGAが、立ち去る際に、「凶眼・邪視」を避けるための「魔よけ」として、頭のところで、指を使って、「角」の形を作る。この中では、Williamsは、この「角」が「魔よけ」の意味であることを示すために、ここでは、説明的に、“protective sign of the horns ”、「防衛の角のしるし」と書いている。

さらに、同じACT TWO SCENE ONEの中でも、

THE STREGA[*entering the front yard with a broken length of rope, calling out*]:
Heyeh, Billy! Heyeh, Heyeh, Billy

SERAFINA [making the sign of horns with her fingers]:.... (p370)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

というように、THE STREGAが、再び、逃げ出した「ヤギ」を追いかけて、SERAFINAの前庭へ入ってきたとき、頭のところで、指を使って、「角」の形を作る。続けて、「ト書き」

....*She retreats to the Madonna, making the sign of the horns with her fingers, while the goat chase continues outside.* (p370)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

でも、THE STREGAがその逃げ出した「ヤギ」を捕まえようとしているときも、また、「ト書き」

....*she(SERAFINA) raises her hand with the fingers making horns as the goat and the Strega pass her.*.... (p371)

(下線及び括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

でも、THE STREGAと捕まった「ヤギ」が彼女の傍らを通り過ぎるときも、頭のところで、指を使って、「角」の形を作る。SERAFINAはTHE STREGAが「ヤギ」が登場したり、退場したりするごとに、頭のところで、指を使って、「角」の形を作る仕草をする。

このように、SERAFINAによって使われている「魔よけ」として「角」は *Dictionary of Symbols and Imagery* の “ horn ” ⁽¹⁰⁾の項に、

12. *folklore*:....b. a talisman against general evils, later replaced by the horse-shoe; also the hand-sign imitating horns(raising the fore and little fingers only) has the same effect;....

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

と書かれている記述に当てはまる。ここには、“horns”は、「災い一般に対する魔よけ」を意味し、人差し指と小指で作った「角」の形も、「角」自体と同様の「魔よけ」効果を持つことが書かれている。Williamsは、この劇の中で、SERAFINAが指を使って、「角」の形をとるとき、彼はこの「角」を彼独自の使い方をしているのではなく、一般に使われている「魔よけ」の「角」の象徴として使っている。SERAFINAが「凶眼・邪視」を持つTHE STREGAや「ヤギ」に対して、このような「魔よけ」のしぐさをするのは、彼女がその「魔よけ」の仕草が災いを追い払ってくれると信じているので、そうするのであり、彼女がある種の呪術的世界に生きていることを示している。

しかし、Williamsはこの“horns”を「災い一般に対する魔よけ」以外の意味でも使っている。

ACT TWO SCENE ONEの中で、神父であるFATHER DE LEOとSERAFINAの「台詞」の中で、暗に彼女の死んだ夫ROSARIOの愛人について話しが及ぶと、SERAFINAは自ら「角」に言及して、

SERAFINA:....they think I got these on my head! [She holds her fingers like horns at the either side of her forehead.] Well, I ain't go them! (p339)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

と言って、やはり、頭のところに指を持っていて、「角」の形を作る。また、再び、SERAFINAが夫のことに話しが及んだとき、

SERAFINA:....But it is still beautiful to me and I don't believe that the man in my heart gave me horns!.... (p342)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

というように、自ら「角」に言及している。さらに、ACT THREE SCENE ONEの中でも、

SERAFINA:....Two women, they told me today that my husband had put on my head the nanny-goat's horns. (p389)

ALVARO: How is it possible to put horns on a widow? (p389)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

というように、SERAFINAは夫との関係で、「角」について言及している。同じことが

SERAFINA:....Saying she has on her breast the tattoo of my husband because he had put on me the horns of a goat!.... (p390)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

という彼女の「台詞」についても言える。

これらの一連の場面では、SERAFINAは「災い一般に対する魔よけ」のときと同じように、指で「角」の形を作るが、そのときは、THE STREGAや「ヤギ」は登場してこない。これらの「台詞」や「ト書き」は、すべて彼女の夫との関係において、使われているため、ここで使われている「角」は「災い一般に対する魔よけ」を意味していない。ここでは、やはり、*Dictionary of Symbols and Imagery*の“horn”の項に書かれている「角」の別の意味、

9. madness, rage: a. mad at being cuckolded:

の意味で使われている。通常、この「角」は妻を寝取られた男の頭にはえる「嫉妬」の「角」である。それに対して、Williamsは、この劇の中では、男と女の立場を反対にして、夫を寝取られた妻の頭にはえる「嫉妬」の「角」とし

て使っている。

Williamsは「角」の象徴を使うに当たって、「魔よけ」の「角」と「嫉妬」の「角」を、交互に、使いながら、それを繰り返している。

ASHES

この劇の中の“ashes”とはSERAFINAの火葬された夫ROSARIOの「遺灰」である。神父であるFATHER DE LEOは、SERAFINAが夫ROSARIOの遺体を火葬にしたことについて、ACT ONE SCENE THREEの中で、

FATHER DE LEO: One thing I want to make plain. The body of Rosario must not be burned.

...

FATHER DE LEO:...But deliberate cremation is not the same thing. It's an abomination in sight of God. (p289)

(点線部分は省略部分)

と言っている。ROSARIOがトラックで麻薬を運んでいるとき、銃で撃たれ、トラックは衝突炎上し、彼は焼死した。そのため、彼の遺体はあまりにも無惨な状態になったため、彼女は夫の遺体を火葬にした。しかし、FATHER DE LEOにしてみれば、ROSARIOのトラックが衝突炎上し、彼が焼死したことはしかたがないにしても、彼女がその遺体を火葬にしたことは、神の目には、“abomination”、「忌まわしい行為」である。というのは、神父が

FATHER DE LEO: The Church has set down certain laws. (p290)

と言っているように、その理由はカソリック教会が火葬に反対しているからである。しかし、SERAFINA自身、カソリック教徒でありながら、カソリック教

会に反して、夫の遺体を火葬にただけではなく、神父が

1. FATHER DE LEO:....So she can keep the ashes here in the house. (p290)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

と言っているように、その「遺灰」を家の中に置き、それを敬い崇めている。つまり、「遺灰」を家に置き、それを敬い崇めること自体、神父が

FATHER DE LEO: Pagan idolatry is what I call it! (p290)

と言っているように、神父から見れば、“Pagan idolatry”、「異教徒の偶像崇拜」である。

なるほど、『旧約聖書』「出エジプト記」第二十章三節から五節、日本語訳では、

3. あなたはわたしのほかに、なにものをも神としてはならない。 4. あなたは自分のために、刻んだ像を造ってはならない。上は天にあるもの、下は地にあるもの、また地の下の水の中にあるものの、どんな形をも造ってはならない。 5. それにひれ伏してはならない。それに仕えてはならない。...

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

英語訳では、

3. “You shall have no other gods before Me. 4. “You shall not make for yourself an idol, or any likeness of what is in heaven above or on the earth beneath or in the water under the earth. 5. “You shall not worship them or serve them;....

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

には、いわゆる「モーセの十戒」の最初の二つの戒めが書かれている。ここに

は、三節には、「あなたはわたしのほかに、なにものをも神としてはならない。」五節には、「それ（偶像）にひれ伏してはならない。それに仕えてはならない。」（括弧内は筆者）と書かれている。SERAFINAの夫の「遺灰」は、厳密に言えば、「刻んだ像」、すなわち、偶像ではないが、神父から見れば、神以外のものを敬い崇めているので、偶像崇拜に当たるのである。

しかし、宗教的な見方とは別の見方をする医者、THE DOCTORが

THE DOCTOR:....They find God in each other. And when they lose each other, they lose God and they're lost.

（点線部分は省略部分）

と言っているように、SERAFINAのような人々は「相手の中に神を見る。そして、相手を失うと、神も失い、途方にくれる」。そのため、彼女は夫の「遺灰」を家に置き、それによって慰められているのである。彼から見れば、彼女の気持ちを慰めてくれるものを、彼女が自分の傍らに置いていることが何故いけないのかということになる。

しかし、神父から見れば、彼女の夫の「遺灰」に対する態度は「あなたはわたしのほかに、なにものをも神としてはならない。」という戒めに反し、「それ（偶像）にひれ伏してはならない。それに仕えてはならない。」という戒めにも反するだけでなく、神を神として扱わず、夫を神にしている行いになる。SERAFINAは自分がカソリック教徒であることを、何度も、強調するが、男女の関係における相手を神のように取り扱うことは、また、カトリック教徒の精神に反することであると神父は考えている。

SERAFINAの娘ROSA、神父のFATHER DE LEO、SERAFINAの新しい恋人ALVARO MANGIACAVALLO、SERAFINA自身の四人が四人とも、ROSARIOの「遺灰」に対する考えが異なっている。

SERAFINAの娘ROSAは父親ROSARIOの「遺灰」が、家の中に、いつまでも置いてあることについて、ACT ONE SCENE FOURにおいて、

- 1 . ROSA:....I don't want to live locked up with a bottle of ashes! [*She points to the shrine*] (p298)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

と言っている。ROSAは父親の「遺灰」と一緒に家の中に閉じこめられて生きることにはうんざりなのである。さらに、彼女は

- 2 . ROSA:....And (SERAFINA) talks to my father's ashes like he was living . (p 302)

(下線及び括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

とも言っている。まるで父親が活着しているかのように、母親が父の「遺灰」へ話しかける姿を見て、あきれている。ここには、父親の「遺灰」に対する娘のクールな態度が見て取れる。ROSAは母親の行為がカソリック教会の決まりに反するから、父親の「遺灰」を家に置くことに反対しているからではなく、父親の「遺灰」を家に置くことによって、その「遺灰」に母親だけではなく、彼女自身も拘束され、自由になれないと思っているのである。

前述した娘ROSA、神父のFATHER DE LEO、ALVAROの三人の「遺灰」に対する態度は、終始、変わらないが、SERAFINAが「遺灰」に対する態度は、劇が進むにつれて、じょじょに、変わっていく。

ACT ONE SCENE FIVEでは、SERAFINAは、夫の「遺灰」について、

- 1 . SERAFINA [*furiously*]:....The is the house of Rosario delle Rose and those are his ashes in that marble urn and I won't have - improper things going on here or dirty talk , neither! (p309)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

と言っている。夫の「遺灰」の置いてある、彼女の家が、まるで、聖なる場所

であるかのような口振りである。彼女は、夫の「遺灰」が置いてある、この家では、“unproper things”、「ふさわしくないこと」が行われたり、言われたりすることは決して許されないとやっている。同じように、「道化」であるFLORAとBESSIEに対して、

SERAFINA:....And pick up a man on Canal Street but not in my house, at my window, in front of my dead husband's ashes!.... (p310)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

と言っている。二人に対して、男を拾うつもりなら、別の場所で、拾うように言い、決して夫の「遺灰」の前で、そんな真似をするなと強い口調で言っている。

神父であるFATHER DE LEOは、SERAFINAが「遺灰」を家の中に置いていることについて、ACT TWO SCENE ONEにおいて、

1. FATHER DE LEO:....Oh, I knew this was going to happen when you broke the Church law and had your husband cremated! - Set up a little idolatrous shrine in your house and give worship to a bottle of ashes.(p338)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

と言っている。神父から見れば、SERAFINAの夫の遺体を火葬にしたのは、明らかに、“Church law”、「教会の決まり」に反し、その「遺灰」を家に置いて、それにひれ伏しているのは偶像崇拜であり、神をないがしろにしているので、彼女が「遺灰」を家の中に置いておくことに反対しているのである。ところが、ACT ONE SCENE FIVEから二つのSCENEのち、劇の「時間」では、約四時間後のACT TWO SCENE ONEで、SERAFINAがFATHER DE LEOに対して、彼女の夫が、生前、神父への告解の中で、愛人のことを告白したか教えてくれるように激しく詰めより、

- 2 . SERAFINA:....I will go back in the house and smash the urn with ashes - if you don't tell me! I will go mad with the doubt in my heart and I will smash the urn and scatter the ashes - of my husband's body! (p344-p345)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

と言っている。夫の告解の内容を話してくれなければ、夫の「遺灰」の入った骨壺を割り、「遺灰」をばらまくと言っている。また、彼女が

- 3 . SERAFINA [*in a fierce, hissing whisper*]:....They want the marble urn broken; they want me to smash it. They want the rose ashes scattered because I had too much glory..... (p345)

- 4 . SERAFINA: [*striking her wrists together*]:....Or I will - smash! - the marble..... (p346)

(点線部分は省略部分)

と言っているように、世間の人々は彼女が骨壺を割るのを願っていることを、彼女自身、十分承知している。そのため、SERAFINAはさらに興奮して、神父が夫の告解の内容を話してくれなければ、骨壺を割ると、再び、言っている。ACT ONE SCENE FIVEでは、夫の「遺灰」をあれほどまでに神聖視していたSERAFINAが、劇の中の「時間」にして、四時間後のACT TWO SCENE ONEの中で、夫の骨壺を割るという意味を示している。ここには、彼女が夫は自分を裏切り、隠れて、愛人を持っていたという事実を受け入れ始めている姿が暗示されている。

さらに、SERAFINAは

- 5 . SERAFINA: Them're his ashes in that marble urn. (p356)

6. SERAFINA: Me keeping the ashes. It was against the Church Law. But I had to have something and that was all I could have. (p360)

(下線は筆者)

と言っているように、夫の「遺灰」を家に置くことは「教会の決まり」に反することであるが、彼女自身、何か夫のものが欲しかったので、しかたがなく、家の中に、「遺灰」を置きたいという気持ちになってきたと言っている。やがて、SERAFINAは

7. ALVARO: No! Niente! - The body would've decayed, but ashes always stay clean.

SERAFINA [*eagerly*]: Si, si, bodies decay, but ashes always stay clean!... (p360-p361)

8. SERAFINA:....That bodies decay but ashes always stay clean - immacolate! ...Two of them kind of people come in the house today and told me a terrible lie in front of the ashes. - So awful a lie that if I thought it was true - I would smash the urn - and throw the ashes away! [*She hurls her glass suddenly to the floor.*] Smash it, *smash it like that.* (p362)

9. SERAFINA:....The ashes are clean. The memory of the rose in my heart is perfect - Your glass is weeping..... (p363)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

というように、ALVAROとの「台詞」のやりとりの中で、ALVAROとSERAFINAは四回（ALVAROが一回、SERAFINAが三回）も、「肉体は朽ちるが、「遺灰」は朽ちることがないので、“clean”である」という意味のことを言っている。そして、三回目のSERAFINAの「台詞」の中では、“ashes always

stay clean - immaculate! ”、「灰はいつも “ clean ” のままで、汚れていない」と言っている。SERAFINAは死んだ夫ROSARIOに愛人がいたことを認めようとしないので、夫の「遺灰」はいつも “ clean ”、「汚れがない」ままであると思いたいのであろう。しかし、彼女は、FLORAとBESSIEが言ったように、夫に愛人がいたことが真実なら、この「汚れのない」「遺灰」が入っている骨壺を割ると言っている。このことは彼女が夫についての真実を受け入れる用意ができていていることを示している。

当然のことながら、「遺灰」は、通常、「死」を意味する。しかし、*Dictionary of Symbols and Imagery*の中の “ ashes ”⁽¹¹⁾の5のところには、“ ashes ” は、

“ purification, betrayal of insincerity ”

「清め、不誠実の露呈」を意味すると書かれている。この “ purification ”、「清め」は ‘ Purification of the Virgin Mary ’、または、‘ Candlemas ’ と呼ばれている「聖マリア御潔めの祝日」である「聖燭節」(2月2日) だけではなく、上の “ The ashes are clean ”、「遺灰は “ clean ” だ」という「台詞」の中の “ clean ” という語を思い出させる。また、この中の「不誠実の露呈」は、この劇に当てはめれば、SERAFINAが夫ROSARIOに愛人がいたことを、ついに、認めて、信じたことを意味する。続けて、“ ashes ” の項には、

“ footprints in the ashes led to the discovery that it was the priests who ate the food placed before the idol, instead of the good god Bel himself ”

「灰の中の足跡で、偶像の前に置かれた食べ物を食べたのは、善良なる神Bel自身ではなく、僧侶たちであったことがわかる」と書かれているように、「灰」は真実を明らかにする力を持っているのである。

SERAFINAの新しい相手になるALVARO MANGIACAVALLOは、「遺灰」に

ついて、

10. ALVARO: You have put your heart in the marble urn with the ashes.And if in a storm sometime, or sometime when a 10-ton truck goes down the highway - the marble urn was to break!.... (p372)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

と言っている。すなわち、SERAFINAがあまりにも亡き夫の「遺灰」に心を奪われているため、いつか、嵐が来たり、ハイウェイを走る十トン・トラックの振動で「遺灰」を入れた大理石の骨壺が落ちて割れることを願っている。さらに、彼は

11. ALVARO: I was pointing at your heart, broken out of the urn and away from ashes! (p372)

(下線は筆者)

と言って、彼女が骨壺や「遺灰」から、完全に、自由になることを願っている。やがて、ACT THREE SCENE ONEで、「ト書き」や「台詞」、

1. SERAFINA [*turning to the shrine, with fists knotted*]:

Non voglio, non voglio farlo! (I don't want to do it)

...

At this cry, Serafina seizes the marble urn and hurls it violently into the furthest corner of the room. (p394)

2. SERAFINA: Assunta, the urn is broken. The ashes are spilt on the floor and I can't touch them.

[*Assunta stoops to pick up the pieces of the shattered urn.*]

ASSUNTA: There are no ashes.

SERAFINA: Where - where are they? Where have the ashes gone?

ASSUNTA [*crossing to the shrine*]: The wind has blown them away.

[*Assunta places what remains of the broken urn in Serafina's hands. and then replaces it on the top of prie-dieu before the Madonna.*]

SERAFINA: A man, when he burns, leaves only a handful of ashes. No woman can hold him. The wind must blow him away. (p412)

(括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

の中にあるように、彼女は「骨壺」を部屋の隅に向かって投げ、粉々に割ってしまう。しかし、ASSUNTAが「遺灰」を寄せ集めようとしたが、風に飛ばされて、ほとんどがどこかへ行ってしまった。この時点で、SERAFINAは死んだ夫に完全に別れを告げたのである。

第六章 WILD (WILDLY)

この劇の中では、気にかかる形容詞(または、副詞)が多用されている。それは“wild (wildly)”である。筆者が数えた限りでは、後に、紹介するように、合計三十五回である。ある形容詞(または、副詞)が、一つの劇の中で、三十五回も使われているのは、いささか驚きである。Williamsは何故これほどまでに“wild (wildly)”を多用したのだろうか。おそらく、彼は、この劇で描かれているDionysusの世界との関係で、必然的に、“wild (wildly)”を多用したと思われる。

この語には、「野性の」、「野育ちの」、「未開の」、「乱暴な」等の日本語が当てはめられることが多いが、ちなみに、‘wild’をある辞書⁽¹²⁾で調べてみると、

1. living or growing in natural conditions and having natural qualities; not bred, grown, or produced by humans;

- 2 . (especially of a person or animal) violent and uncontrollable in behaviour:
- 3 . (of natural forces) violent; strong:
- 4 . showing strong uncontrolled feelings:
- 5 . showing lack of thought, order, or direction:

となっている。第一義には、「自然の状態で、生き、成長し、自然の特質を持っていること。人間によって、繁殖させられたり、育てられたり、生産されたものではない。」と書かれている。第二義では、「(特に、人間や動物について) 行動が乱暴で、抑制がきかない」、第三義では、「(自然の力について) 激しい、強い」、第四義では、「強い、抑えきれない感情を示すこと」、第五義では、「考え、秩序、方向性に欠けている」となっている。

これらの“wild”の一連の定義を読んでいると、その定義は「樹木」、「ワイン」、「バラ」の神であるDionysusの世界とほぼ一致し、この“wild”の定義自体がDionysusの世界を描写しているのではないかと思えるほどである。Dionysusの世界は、一言で言えば、“wild”な世界である。すべてがありのまま、自然のままの世界である。そこはあらゆる感情が全開状態になっている世界であり、理性的な「考え、秩序、方向性に欠けている」世界なのである。Williamsは、この劇を創作するに当たって、“wild (wildly)”にDionysusの世界の意味を込めて使い、その語を全編にわたってちりばめたのである。そして、この“wild (wildly)”という語は、劇のいたるところで、Dionysusの世界の光を放っているのである。

ACT ONE SCENE ONEでは、

- 1 . ASSUNTA:....There is something wild in the air, no wind but everything's moving. (p275)

2 . ESTELLE: This man(ROSARIO) is wild like a Gypsy .

SERAFINA: A woman should not encourage a man to be wild .

...

SERAFINA:....I don't know nothing about wild men and wild women and I don't have much time - so . . . (p283)

3She(THE STREGA) has a mop of wild grey hair (p284)

(下線及び括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

のように用いられている。

引用文1では、呪術的世界やDionysusの世界を連想させる「魔法使い」ASSUNTAが登場してきて、最初に言う「台詞」の中で、預言者のような口振りで、空気中に、“something wild”、「何か“wild”なもの」が漂っている気配がすると言う。続いて、彼女は“no wind but everything's moving.”、「風がないのに、すべてのものが動いている」と言って、人間が気づかないレベルで、「何か“wild”なもの」が動き出していると言う。この“something wild”はDionysusの世界を暗示していると言っていいだろう。Williamsは、劇の最初の段階で、Dionysusの世界が動き出している様を描いている。家では、Dionysusの象徴である「ワイン」と「バラ」が用意され、夫の帰りを待っているSERAFINAと夫ROSARIOの間に、今まさに、Dionysusの世界が展開されようとしている。Williamsは「何か“wild”なもの」がDionysusの世界であることを視覚的に示すために、SERAFINAに「ワイン」と「バラ」を用意させている。

さらに、引用文2では、ESTELLEはSERAFINAの夫であり、自分の愛人でもあるROSARIOについて、彼が“wild like a Gypsy”、「ジプシーのように“wild”である」と言っている。ここで、Williamsが、例えとして、ESTELLEに“Gypsy”という語を使わせたのは、おそらく、“Gypsy”という語が占いや呪術的世界を暗示するだけでなく、因習に囚われない、ボヘミアン的世界をも連想させるからであろう。ここで、注意しておきたいことは、愛人

ESTELLEは ROSARIOが “ wild like a Gypsy ” であると思っているが、SERAFINAは、この時点では、まだ、夫ROSARIOが “ wild like a Gypsy ” であるとは少しも思っていないことである。SERAFINAは、“ A woman should not encourage a man to be wild ”、「女は男を “ wild ” になるように勧めるべきではない」、「I don't know nothing about wild men and wild women」、「私は “ wild ” な男と “ wild ” な女については何も知らない」というように、“ wild ” を男や女に対して使っているが、その “ wild ” を肯定的な意味ではなく、むしろ、否定的に使っている。少なくとも、彼女は、自分自身、“ wild ” な世界からほど遠い世界にいると思っている。これらの彼女の「台詞」からは、この時点では、彼女は「何か “ wild ” なもの」には好意的ではないように感じられる。その上、彼女の中には、“ wild ” な世界とは相容れないものがあるようにも感じられる。それは彼女の中にあるカソリックであると考えていいだろう。

また、引用文3では、Williamsは、ASSUNTAと同様に、呪術的世界に属する「魔女」THE STREGAの白髪についても、“ wild ” という語を使っているが、これは、ある意味では、当然であると言える。

ACT ONE SCENE TWOでは、SERAFINAは

1. SERAFINA [wildly]: Don't speak! (p288)

(下線は筆者)

と叫んでいる。彼女は、神父のFATHER DE LEOがSERAFINAの夫ROSARIOの死を伝えに来たとき、それをすぐに察したが、夫が死んだという事実を受け入れようとしないで、神父にそのことを口に出して言わないように、“ wildly ” に怒鳴っている。この “ wildly ” の使い方はごくありふれた使い方であり、ここでは、もちろん、“ wildly ” の代わりに、他の副詞の使用も可能であると思われるが、筆者には、Williamsが、ここで、意図的に “ wildly ” を使用しているように見える。それは、できるだけ多くの “ wild ” や “ wildly ” という語を使うことによって、Dionysusの世界をできるだけ劇全体へ行きわたせようとし

ているのではないか。同じことが次のSCENEでも言えるのではないだろうか。

ACT ONE SCENE THREEでは、“wildly”は

1. THE WOMEN [*in both languages, wildly*] (p292)

2.Then for the first time she (ROSA) begins to weep, wildly, histrionically.
(p292)

(下線及び括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

で使われている。引用文1では、「女たち」は、ROSARIOの死を悼んで、弔問に来た彼の愛人であるESTELLEに、イタリア語と英語で、帰るように、“wildly”に怒鳴っている。引用文2では、娘のROSAも、父の死を悲しんで、“wildly”に泣いている。この二つの引用文の場合も、“wildly”以外の副詞も可能であると思われるが、ここでも、Williamsが意図的に“wildly”を用いているような印象を受ける。

しかし、ACT ONE SCENE FOURの場面、すなわち、SERAFINAの夫が死んでから、三年後になると、「ト書き」や「台詞」の中で、主として、彼女に関して、“wild(ly)”が使われ始める。ACT ONE SCENE TWOでは、彼女が大声を出したとき以外は、彼女について、“wild(ly)”は使われていなかったが、三年後のSCENEになると、彼女について、“wild(ly)”が使われ始める。

ACT ONE SCENE FOURでは、

1. She (SERAFINA) is wearing a soiled pink slip and her hair is wild. (p295)

2.She (SERAFINA) is acting wildly, as if demented. (p296)

3. SERAFINA [*standing at the curtains*]:....I've got a wild thing in the house,
(p299)

4.as Serafina heedlessly plunges out into the front yard in her shocking deshabille, making wild gestures. (p300)

(下線及び括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

と書かれている。

引用文1では、SERAFINAの髪が、「魔女」THE STREGAのように、“wild”になっている。彼女の身体的特徴について、“wild”が使われたのはこれが最初である。三年前（ACT ONE SCENE ONEからACT ONE SCENE THREEまで）は、彼女と“wild”な世界は、お互いに、離れていた。彼女にとっては、“wild”な世界は彼女の世界ではなく、彼女の世界とは別の世界に属していた。しかし、その三年後には、“wild”な世界が彼女の身に起こりつつある。彼女にとっては、“wild”な世界がかなり身近になってきた。引用文2では、「ト書き」で、彼女は“as if demented”、「気が狂ったように」、 “wildly”に振る舞っていると書かれているが、彼女の身体的特徴だけではなく、彼女の行動にも、“wild”な世界が及んでいる。さらに、引用文4では、“wild”な世界が彼女のふとした身振りにも及んでいる。これらの「ト書き」による描写は彼女全体が“wild”になってきているという印象を与える。「何か“wild”なもの」が、家の中で、支配的になりつつある。「魔法使い」ASSUNTAが、ACT ONE SCENE ONEの中で、空気中に、「何か“wild”なもの」が漂っていると言ったが、引用文3では、SERAFINAが、「台詞」の中で、家の中に、“a wild thing”、「何か“wild”なもの」があると言っている。ACT ONE SCENE ONEの場面では、SERAFINAには、「魔法使い」ASSUNTAのように、空気中に、「何か“wild”なもの」が漂っていることを感じ取ることができなかった。しかし、この場面になって、初めて、彼女は、漠然とではあるが、“a wild thing”が、家の中で、支配的になりつつあることを感じ始めている。その「何か“wild”なもの」が、外の空気の中から家の中へ、涼気のように、入り込んできている。

ACT ONE SCENE FIVEでは、“wild(ly)”は

- 1 . BESSIE [wildly and striking at Flora with her purse] : (p307)
- 2 . FLORA : You (SERAFINA) 're wild with envy ! . (p310)
- 3 Flora breaks wildly past the flailing broom and escapes out of the house .
(p315)
- 4 . SERAFINA : “ This man (ROSARIO) - is - wild like a Gypsy . ” (p316)
(下線及び括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

の中で使われている。引用文1では、「道化」BESSIEは、同じく「道化」であるFLORAに対して、“wildly”に怒鳴り、彼女をハンドバックでたたき、引用文3では、FLORAはSERAFINAが振り回す箒から“wildly”に逃げ出す。ここでは、二人の「道化」とSERAFINAの滑稽な場面を創り出すのに、彼女たちを“wildly”に振る舞わせている。ここでは、Williamsは“wildly”と喜劇の場面を結びつけている。ここでも、彼は“wildly”を意図的に用いているように感じられる。引用文2では、FLORAはSERAFINAが嫉妬のあまり“wild”になっていると言って、SERAFINAの中にある“wild”なものに気がついている。引用文4では、ESTELLEが、ACT ONE SCENE ONEで、SERAFINAの夫ROSARIOに関して用いた「台詞」を、今度は、SERAFINAがそのままオウム返しに使っている。彼女は、夫について、“wild like a Gypsy”、「ジプシーのように“wild”」であると言い、ここで、ROSARIOが「ジプシーのように“wild”」であったと認めている。彼女は、三年前に当たるACT ONE SCENE ONEからACT ONE SCENE THREEでは、夫について“wild”という言葉を使っていなかったため、三年前は、夫が“wild”であるとは思っていなかったと思われる。ここにいたって、彼女の中に、“wild”なものが現れてくるだけではなく、彼女の目には、夫自身も“wild”な存在に映り始めたのである。“wild”な世界のさらなる広がりが感じられる。

ACT ONE SCENE SIXでは、“wild”の使用は急に増える。“wild”は、次のように、

1 . JACK: Well, honey you're sort of . . .

ROSA: What am I “ sort of? ”

JACK [*finding the exact word*]: Wild!..... (p319)

2 . SERAFINA:....You(ROSA) wild, wild crazy thing, you - with the eyes of your - father....(p326)

3 . SERAFINA:....I've got a wild thing in the house (p330)

4 . SERAFINA: You see what I got . A wild thing in the house . (p332)

5 . *Rosa jumps through window and rushes to Serafina with arms out flung and wild cries of joy . (p334)*

(下線及び括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

六回使われている。引用文1では、ROSAを描写するのにふさわしい形容詞として、JACKは“wild”を挙げている。引用文2でも、SERAFINAは、娘ROSAを“wild, wild crazy thing”というように、“wild”を二回も使って、娘の中にある“wild”な世界を強調している。さらに、彼女は娘の目が父親ROSARIOの目に似ていると言って、娘と父親の共通性について語っている。引用文5では、SERAFINAは、「聖母マリア」の前で、JACKに娘のROSAの純潔を尊重することを誓わせたあと、二人がつきあうことを許すと、ROSAは喜びのあまり、“wild cry”をあげている。引用文3では、ACT ONE SCENE FOURで、SERAFINA自らが言った「台詞」、家の中に“a wild thing”があるという「台詞」を繰り返している。さらに、引用文4においても、彼女は、同じように、

家の中に “ a wild thing ” があると繰り返している。このことは、家の中で、“ a wild thing ” がますます支配的になっていることを表しているのと同時に、SERAFINA自身がDionysusの世界の到来を確信していることを示している。

ACT TWO SCENE ONEでは、“ wild ” は

- 1 . SERAFINA: Oh, lo so, lo so! The man-crazy old maid teachers! - They all run wild on the island! (p343)
- 2 . SERAFINA: There is a wild bunch of boys and girls in this town.But here they run wild on islands! - boys, girls, man-crazy teachers. . . (p358)
- 3 . SERAFINA:....He(ROSARIO) was - wild like a - Gypsy. - “ Wild - like a - Gypsy ” (p360)
- 4The effect is weird and beautiful with the wild cries of the children and goat's bleating.... (p370)

(下線及び括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

というように、五カ所で使われている。引用文1では、SERAFINAは、男に夢中の独身の女教師について、彼女たちは “ wild ” になっていると言っている。引用文2でも、同じように、この町では、男の子も、女の子も、男に夢中の教師も、“ wild ” になっていると言っている。引用文3では、以前、ESTELLEがROSARIOについて言っていたことを、再び、オウム返しに “ wild like a Gypsy ” と言っている。引用文4では、子供たちの叫び声が “ wild ” であると描写されている。ここまでいたると、このシチリア人地区では、独身の女教師も、男の子も、女の子も、子供たちも、すべてが “ wild ” になっているという感じを与え、地区全体が一種のお祭り状態に近くなっているという感じを与える。まるで、Dionysusの祭りが、今、まさに、始まろうとしているかのようで

ある。

ACT THREE SCENE ONEでは、

- 1 . *Outside there is a wild, distant cry of children, and inside a pause* (p375)
- 2 . SERAFINA: She(ROSA) has the eyes of her father, and his wild, stubborn blood! (p378)
- 3 . ALVARO: Tch, tch! A very wild girl(ROSA) . (p379)
- 4 . SERAFINA [wildly]: This is the wife that's speaking.... (p392)
- 5 . THE VOICE [*loud and clear*]:....You said, “ For a man? ” and I said, “ Yes, for a man that's wild like a Gypsy! ” (p392)
- 6 . THE LITTLE BOY:....[*then, wildly*].... (p393)
- 7*The children appear slowly at the side of the house, exhausted from their wild play*. (p394)
- 8 . SERAFINA:....Now I show you how wild and strong like a woman can be!.... (p394)

(下線及び括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

というように、すべてのSCENEの中で、“ wild ” が最も多く、合計八回も使われている。

このSCENEの最後に、SERAFINAはALVAROと性的関係を持つが、それにとるまでのクライマックスを示すかのごとく、“ wild ” が多用されている。引

用文1では、子供の叫び声に対して“wild”という語が使われている。引用文6では、「小さな少年」が“wildly”に声を出している。引用文7では、子供たちの遊びまでもが“wild play”と表現している。このように、劇の終わりが近づくにつれて、子供に関して、“wild”が使われているのが目立つ。そして、その分だけ、“wild”な世界の広がりを感じられる。引用文2では、SERAFINAは、再び、娘ROSAは死んだ夫の“wild”な血を受け継いでいると言い、彼女は夫も娘のROSAも“wild”であると認めている。引用文3では、ALVAROもROSAがとて“wild”な女の子であると言っている。引用文4では、SERAFINAはESTELLEと電話で話しているときに、つい、彼女に対して、“wildly”に話してしまう。引用文5では、再び、ESTELLEは“wild like a Gypsy”という表現を使っている。引用文8では、SERAFINAが暗に自分を指して、女がいかに“wild”になれるか見せると言っている。このように、「何か“wild”なもの」は、最初は、外の空気の中に漂っていたが、それが家の中へ入ってきて、最後には、SERAFINA自身の中へ入り込み、さらに、子供たちへ、イタリア人地区へと広がりを見せている。Williamsは、この“wild (wildly)”という語によって、Dionysusの世界がSERAFINAのカソリックの世界へ、じょじょにはあるが、入り込んでいく過程を描いている。

また、WilliamsはDionysusの世界が、じょじょに、彼女の近くへ近づいてくる様子を、「トタン屋根」を通して、描いている。彼は、NOTESの中で、「トタン屋根」について、

The curtain rises well above the low tin roof of the cottage. (p269)

(下線は筆者)

と書き、ACT TWO SCENE ONEでは、彼女に

SERAFINA: The house has a tin roof on it. I got to breathe. (p340)

(下線は筆者)

と言わせ、さらに、ACT THREE SCENE ONEでは、彼女に

SERAFINA: The house has a tin roof on it! . . . (p381)

SERAFINA [*with enforced calm*] :....You know how a tin roof is. . . . (p381)

(下線は筆者)

というように、二回言わせている。彼女がDionysusの世界の接近を感じ取ったとき、彼女は家が「トタン屋根」でできているため、自分の身体が熱くなり、息苦しくなっていると言い訳している。しかし、それはDionysusの神のなせる技である。余談だが、Williamsはこの「トタン屋根」を、この劇の五年後、1955年に、*Cat on a Hot Tin Roof*の「題名」の中で使うことになる。

SERAFINAが“ wild ”なもの、ALVAROを受け入れたあとのACT THREE SCENE TWOとACT THREE SCENE THREEでは、一度も、“ wild (wildly) ”は使われていない。それは“ wild ”な感情が満たされたからである。

第七章 EMBANKMENT

この劇では、“ embankment ”、「築堤」とは、その上をハイウェイが走っている「築堤」のことである。ハイウェイやその上を走る車は、特に、この劇が書かれた1950年当時は、近代工業社会を象徴するものであった。

そのハイウェイを支える「築堤」について、Williamsは、NOTESの中で、

The setting seems almost tropical....These (palm trees, tall canes with feathery fronds and a fairly thick growth of pampas grass) are growing on the slopes of an embankment along which runs a highway, which is not visible, but the cars passing on it can occasionally be heard. (p269)

(下線及び括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

と書いている。彼は、この劇の「背景」について、“The setting seems almost tropical”と描写しているように、「背景」はほとんど熱帯的で、「樹木」の神Dionysusの世界を象徴するように、植物が繁茂している。そして、ハイウエイが走っている「築堤」の斜面には、ヤシの木、羽のような葉をつけた背の高い茎、いっばいに茂ったパンパスグラスが生い茂っている。上はハイウエイ、下は繁茂した植物という関係になっている。この関係も暗示的と言え、暗示的である。ハイウエイを支えている「築堤」に植物が豊かに繁茂しているということは、近代工業社会を支えているのは、「樹木」の神、Dionysusであるような印象を受ける。また、植物が繁茂している「築堤」の上をハイウエイが走っている様子は、植物が生い茂る自然の中を、人工物である一条のハイウエイが走っている姿にも見える。

人間は、自然の中に留まっているだけでは、なかなか目的地へはたどり着けない。しかし、ハイウエイに乗れば、行きたいところへはどこへでも行ける。この思いは、1950年当時、ハイウエイが加率的に建設されつつあった時代においては、多くの人が抱いていた思いであろう。この劇の中では、行きたいところならどこへでも、速く行くことができることを人々に思い出させるかのように、しばしば、このハイウエイを走る車の音が聞こえ、人々を誘う。この劇の舞台になっている村からハイウエイに出る一番の近道はこの「築堤」を昇ることである。すなわち、この村に住む人々にとっては、あるところへ行くためには、まず、この「築堤」の階段を昇らなければならない。

この「築堤」に関する言及は、ACT TWO SCENE ONEとACT THREE SCENE THREEに集中している。

ACT TWO SCENE ONEでは、「築堤」は次の六ヶ所、

1. *Two women have appeared on the embankment and descend toward the house..... (p338)*
2. *At the top of the embankment a little boy runs out with a red kite. and*

flourishes it in the air with rigid gestures, as though he were giving a distant signal. Serafina shades her eyes with a palm to watch the kite, and then, as though its motions conveyed a shocking message, she utters a startled soft cry and staggers back to the porch. (p340)

3 . SERAFINA:....No, I don't mix with them. [*glaring at the women on the embankment*] (p341)

4*The women laugh on the embankment. (p342)*

5 . *She(SERAFINA) breaks into loud, false laughter, first from the porch, then from the foot of the embankment, then crossing in front of the house. (p342)*

6 . *Alvaro comes down from the embankment. (p348)*

(下線及び括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

で使われている。

SERAFINAが、夫ROSARIOの死後、三年経っても、家の中に閉じこもるような生活を続けているため、彼女の様子を見に来た神父のFATHER DE LEOは早く元の生活に戻り、カソリック教徒らしい生活をするように説得する。しかし、彼女は神父の忠告にもあまり耳を貸そうとしない。そのとき、「ト書き」の形で、引用文1が出てくる。すなわち、二人の女が「築堤」の上に現れ、その「築堤」を降りて、彼女の家へ近づいてくる。これを見た彼女はその二人を追い払おうとする。すると、神父が

FATHER DE LEO: The ladies want to be friendly. (p339)

と言って、その二人の女を追い払おうとしている彼女をたしなめる。ここでは、

彼女を引きこもり状態から引き出そうとする、ある種の助け人である二人の女が「築堤」の上からやって来ている。引用文2では、子供が「築堤」の上を赤い凧を持って走り、その凧を遠くへ向かって、何かを知らせるための信号のように振る。それを見たSERAFINAはその凧の動きの意味がわかって、愕然として、フラフラしながら、ポーチへ戻る場面が描かれている。ここでは、子供が「築堤」の上から何か合図を送っているが、この合図の意味については、Williamsは何も説明していない。しかし、この引用文2の少し後に、呪術の世界に属する「魔女」THE STREGAが逃げ出したニワトリを追いかけるふりをして、SERAFINAの庭先へ入り込んでくることから判断すると、「築堤」の上での少年の合図は、THE STREGAの出現を意味しているとも想像できる。それでは、何故THE STREGAの出現が、「築堤」の上にいる少年によって、合図されているのか。SERAFINAは少年の合図を見て、愕然とし、フラフラしながら、ポーチへ辿り着いている。何故少年の合図がこれほどまでに彼女をショックを与えているのか。それは「築堤」の上の少年の合図がカソリックの世界を暗示しないで、THE STREGAによって代表される呪術的世界、Dionysusの世界を暗示しているからである。SERAFINAを新しい場所へ連れて行くのはカソリックの世界ではなく、Dionysusの世界であることを知ったがゆえに、彼女は愕然としたのである。このように、「築堤」は新しい世界へ向かうための出口を意味している。

引用文3、4では、「築堤」の下にいるSERAFINAと「築堤」の上にいる「女たち」の間で、ある種のいがみ合いや嘲笑が繰り返されている。ここには、まだ、SERAFINAと「女たち」の間の断絶が感じられる。引用文5では、彼女は「築堤」の下にまで行くが、けして昇ってはいこうとしない。しかし、引用文6では、彼女の新しい恋人になるALVAROが「築堤」を降りてくる。結局、このALVAROを通して、最後に、彼女は「築堤」を昇ることになる。

ACT THREE SCENE ONEでは、

1. *He (ALVARO) runs to the foot of the embankment steps....Alvaro scrambles*

on down the steps and goes off. (p395)

(下線及び括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

と書かれているが、ALVAROは「築堤」の階段のところまで走っていくが、結局、その階段を昇らないで、留まり、この後、SERAFINAとALVAROは性的関係を結ぶ。

ACT THREE SCENE TWOでは、

- 1*Rosa and Jack appear at the top of the embankment steps.....She comes down the steps and out in front of the house, then calls back to him. (p397)*

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

とあるように、SERAFINAの娘ROSAと恋人JACKが「築堤」の上に現れる。この二人は、母親たちよりも早く、新しい世界へ踏み出そうとしている。

ACT THREE SCENE THREEでは、

- 1 . *Alvaro's voice is heard, calling from the top of the highway embankment. (p 412)*
- 2 . *With a soft cry, Serafina drops the shirt, which is immediately snatches up by Peppina. At this point the music begins again, with a crash of percussion, and continues to the end of the play. Peppina flourishes the shirt in the air like a banner and tosses it to Giuseppina, who is now on the embankment. Guiseppina tosses it on to Mariella, and she in her turn to Violetta, who is above her, so that the brilliantly colored shirt moves in a zigzag course through the pampas grass to the very top of the embankment, like a streak of flame shooting up a dray hill. The women call out as they pass the shirt along:.... (p413)*

3. VIOLETTA [*at the top of the embankment, giving the shirt a final flourish above her*] (p414)

4. *Alvaro is not visible on the embankment but Serafina begins to move slowly toward his voice.....She(SERAFINA) starts up the embankment toward Alvaro and the curtain falls as the music rises with her in great glissandi of sound.* (p415)

(下線及び括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

と書かれている。引用文1では、あたかもSERAFINAを新しい世界へ誘うように、「築堤」の上からALVAROの声が聞こえてくる。引用文2では、前にも触れたが、SERAFINAがALVAROのシャツを落とすと、PEPPINAがすぐにそれを拾い上げ、PEPPINAはそのシャツを幟のように振ったあと、それを「築堤」の上にいるGIUSEPPINAに投げる。GIUSEPPINAは「築堤」のさらに上にいるMARIELLAへそれを投げる。彼女は「築堤」のさらに上にいるVIOLETTAへそれを投げる。このようにして、その派手なシャツは、しだいに、「築堤」のパンパスグラスが生い茂る斜面を、ジグザグを描きながら登っていき、最後には、「築堤」の上にもで行く。シャツが「築堤」の斜面を登っていく間、「女たち」は大歓声をあげる。引用文3では、VIOLETTAが、「築堤」の上で、そのシャツを振る。

これらの一連の動作は「築堤」が持つ意味をよく表している。SERAFINAの新しい恋人ALVAROのシャツが、「女たち」によって、「築堤」の上まで運ばれるということは、SERAFINAにとって、ALVAROが新しいところへ誘ってくれる男であることを表している。引用文4はこの劇の最後の「ト書き」であり、この中で、今までは、「築堤」を一度も昇ったことがないSERAFINAが「築堤」を昇っていく姿が描かれている。このときの音楽に、Williamsは楽器を演奏するときに、指を滑らせるように演奏する“glissando”、「グリッサンド」、すなわち、「滑走奏」を用い、彼女が何ら抵抗もなく、「築堤」を昇っていく

姿を描いている。SERAFINAはカソリックの世界ではなく、Dionysusの世界を選んだ。それはキリスト教の世界からDionysusの世界へ入ろうとしているWilliamsの姿と重なる。キリスト教の中では満たされない「生命」をDionysusの世界に求めた彼女の姿がここにある。この「築堤」の上には、ハイウエイが走っている。しかも、そのハイウエイに乗れば、生きたいところへはどこへでも行けるのである。

第八章 DUMMIES

Williamsは、NOTESの中で、その約三分の二の紙面を使って、“dummies”について、

An outdoor sign indicates that Serafina, whose home the cottage is, does “ Sewing.” The interior furnishings give evidence of this vocation. The most salient feature is a collection of dressmaker's dummies. There are at least seven of these life-size mannequins, in various shapes and attitudes. [They will have to be made especially for the play as their purpose is not realistic. They have pliable joints so that their position can be changed. Their arms terminate at the wrist. In all their attitudes there is an air of drama, somewhat like the poses of declamatory actress of the old school.] Principal among them are a window and bride who face each other in violent attitudes, as though having a shrill argument, in the parlor. The window's costume is complete from black-veiled hat to black slippers. The bride's featureless head wears a chaplet of orange blossom from which is depended a flowing veil of white marquisette, and her net gown is trimmed in white satin - lustrous, immaculate.

Most of the dummies and sewing equipment are confined to the dinning room which is also Serafina's work room. (p270)

(点線部分は省略部分)

と書いている。

2 ページ足らずのNOTESの中では、かなりの紙面を割いていることになる。彼は、この中で、様々な形や態度をとった実物大の「マネキン」を、少なくとも、七体用意するように指示している。さらに、これらの「マネキン」は、この劇のために、特別に用意し、いろいろな姿勢に変えられるように、関節のところが折り曲げることができるものであり、腕は手首のところで終わっているもの、という注文をつけている。また、これらの「マネキン」がとっている態度の中には、いささか誇張された形で、ドラマの雰囲気であらねばならいとしている。このことは、Williamsには、「マネキン」たちにも、ただそこに立っているだけではなく、彼等なりに、演技をして、この劇に積極的に参加してもらいたいという意図があったことを物語っている。

これらの「マネキン」の中で、主だったものは、お互いに、面と向かい合って、激しい言い合いをしている未亡人と花嫁の「マネキン」である。未亡人は上は黒いベールのついた帽子から下は黒いスリッパにいたるまで全身が黒づくめで、葬式や死のイメージがある。一方、花嫁は頭に白いマーキゼットの流れるようなベールのついたオレンジの花の冠を被り、つやつやとした、純白のサテンで縁取りされたネットのガウンを着ているので、結婚式や「受胎・生命」のイメージがある。この二体の「マネキン」、すなわち、未亡人の「マネキン」と花嫁の「マネキン」は、明らかに、劇の中に登場するSERAFINAと娘 ROSAであり、ACT ONE SCENE FOURの中のSERAFINAとROSAの「台詞」や行動を、いわば、先取りの形で、表しているように見える。ということは、Williamsが、“an air of drama”、「ドラマの雰囲気」と言うとき、それはこの劇の雰囲気を意味していることになる。彼は、他の「マネキン」については、NOTESの中で、何も言及していないが、少なくとも、七体の「マネキン」を用意するようと言っているので、他の五体あまりについても、これらの「マネキン」を「登場人物」の誰かに当てはめて、劇の中のいくつかの場面を再現することを暗に求めているのではないだろうか。

ACT ONE SCENE TWOの中では、

She(SERAFINA) retreats from the group, stumbling blindly backward among the dressmaker's dummies..... (p288)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

と書かれている。この場面では、神父のFATHER DE LEOや「女たち」が訪ねて来たのは夫ROSARIOの死を伝えるためであることを感じ取ったSERAFINAは、その事実を知ることから逃れようとして、後ずさりしながら、「マネキン」の中へ逃げ込んでいる。「マネキン」が、彼女にとって、一種の隠れ家になっている。このような「マネキン」の使われ方は、この劇の中で、ときどき、見られる。

ACT ONE SCENE FIVEの冒頭の「ト書き」には、

....Serafina's movements gather momentum. She snatches a long-neglected girdle out of a bureau drawer and holds it experimentally about her waist. She shakes her head doubtfully, drops the girdle and suddenly snatches the \$8.98 hat off the millinery dummy and plants it on her head. She turns around distractedly, not remembering where the mirror is. She gasps with astonishment when she catches sight of herself, snatches the hat off and hastily restores it to the blank head of the dummy. She makes another confused revolution or two, then gasps with fresh inspiration and snatches a girlish frock off a dummy - an Alice-blue gown with daisies crocheted on it. The dress sticks on the dummy. Serafina mutters savagely in Sicilian. She finally overcomes this difficulty but in her exasperation she knocks the dummy over. She throws off the robe and steps hopefully into the gown. But she discovers it won't fit over her hips. She seizes the girdle again; then hurls it angrily away.... (p304)

(点線部分は省略部分)

と書かれている。

この場面では、SERAFINAと「マネキン」の絡みがかなり詳しく描かれている。この場面はSERAFINAが、娘のROSAの卒業式に出席するために、身支度をする場面である。この中の彼女の動作やしぐさを表している主なる表現を選び出してみると、“shakes her head doubtfully”、“suddenly snatches the \$9.98 hat off”、“turns around distractedly”、“gasps with astonishment”、“snatches the hat off”、“hastily restores it”、“makes another confused revolution or two”、“gasps with fresh inspiration”、“snatches a girlish frock off”、“mutters savagely”、“finally overcomes this difficulty”、“in her exasperation”、“knocks the dummy over”、“throws off the robe”、“steps hopefully into gown”、“hurls it angrily away”となる。

これらの表現を通して、一見して気がつくことは、彼女の動作やしぐさには、多彩な感情表現が盛り込まれているだけではなく、しかも、それがかなり誇張された形で描かれていることである。その上、この場面では、SERAFINAには、「台詞」が一つもない。彼女は、無声映画の「登場人物」やパントマイムをする人のように、動きや顔の表情によってのみ、喜怒哀楽を表している。そのため、この場面は無声映画かパントマイムの一場面のように見える。「マネキン」は、もちろん、何も話すことはできないので、「台詞」はない。しかし、「マネキン」は人間、すなわち、「登場人物」に似ている。その「マネキン」の特徴を利用して、Williamsはここに無声映画やパントマイムの世界を持ち込んでいる。すなわち、彼は「マネキン」を使って、劇の中のある場面を再現しているだけではなく、「マネキン」を「台詞」を言う必要のない無声映画やパントマイムの「登場人物？」としても使っているのである。

この劇のACT THREE SCENE THREEの冒頭で、ALVAROが泥酔して、SERAFINAの家にやってきたとき、Williamsは、その「ト書き」の中で、

...The scene should be played with the pantomimic lightness, almost fantasy, of an early Chaplin comedy.... (p405)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

と書いている。この場面が “ the pantomimic lightness, almost fantasy, of an early Chaplin comedy ”、「初期のチャップリンの、ほとんどファンタジーとも言えるパントマイムの軽快さ」で演じられるように、と彼が指示していることを考えると、ACT ONE SCENE FIVEの場面では、じっさいに、無声映画やパントマイムを引き合いに出してはいないが、彼には、無声映画やパントマイムのことが念頭にあったことは確かであろう。

さらに言えば、ACT ONE SCENE FIVEでは、帽子に関する言及が多く見られるが、それ以外にも、

...As she passes the millinery dummy she snatches the hat off again and plants it back on her head. (p305)

(点線部分は省略部分)

といふように、SERAFINAは帽子を被った「マネキン」のそばを通るとき、「マネキン」の頭から帽子を取り、再び、元へ戻すという動作をしている。それは帽子自体もChaplinやパントマイムの世界を連想させるからであろう。それに、無声映画やパントマイムはそれ自体、その中に、喜劇的要素を多分に含んでいる。また、このACT ONE SCENE FIVEには、「道化」のBESSIEとFLORAが登場してくるので、Williamsはこの場面を「道化」の場面としているのかもしれない。

ACT ONE SCENE SIXでは、娘ROSAと彼女の恋人JACKが訪ね来たとき、SERAFINAはすべての雨戸を閉め切り、真っ暗な中に、ひとり座っていた。そのときの様子をWilliamsは「ト書き」の中で、

She is grotesquely surrounded by the dummies, as though she had been holding a silent conference with them. Her appearance, slovenly deshabelle, is both comic and shocking. (p320-p321)

(下線は筆者)

と描写している。この中では、彼女は“ as though she had been holding a silent conference with them ”、「まるでマネキンたちと無言の話し合いをしているのである」。三年前に、夫を亡くして、孤独な生活を送ってきている彼女にとっては、「マネキン」は友達の役目をしていたのかもしれない。

彼女は、「マネキン」について、ACT TWO SCENE ONEの中で、

SERAFINA:....The dummies I got in my house, I mix with them better because they don't make up no lies!.... (p341)

(点線部分は省略部分)

と言っている。彼女は「マネキン」は嘘をつかないので、近所の「女たち」よりもよいつき合いができると思っている。しかし、じっさいは、夫に愛人がいたということについては、「女たち」は嘘をついていない。彼女のほうが夫に愛人がいたという事実を受け入れようとしないだけである。そのため、「マネキン」は、彼女にとって、友達というよりも、一種の隠れ家であり、苛酷な事実から身を守るための防波堤にもなっている。

ACT TWO SCENE ONEの「ト書き」には、

The sobs still shakes him (ALVARO). He leans on a dummies.

SERAFINA: Don't lean on my dummy. (p351)

(括弧内は筆者)

と書かれている。この場面では、ALVAROが泣きながら、「マネキン」に寄りかかろうとしたとき、彼女は彼に寄りかからないようにと言う。これは商売道具である「マネキン」に寄りかかって欲しくないという気持ちだけではなく、彼が彼女の世界の中へ入って行きたいにもかかわらず、彼女がそれを拒絶しているようにも感じられる。

ACT THREE SCENE ONEの終わり近くに、次のような「ト書き」がある。

....Serafina catches her breath and moves as though for protection behind the dummy of the bride..... (p396)

(点線部分は省略部分)

これはSERAFINAが花嫁の「マネキン」の背後に隠れて、保護を求めようとしている姿が描写されている。この「ト書き」も「マネキン」が彼女にとっての避難港であることを示している。

ACT THREE SCENE THREEでは、

....As he (ALVARO) enters he collides with the widow dummy, staggers back, pats her inflated bosom in a timid, apologetic, remarking:

ALVARO: Scusami, Signora, I am the grandson the village idiot of Ribera (p406)

(括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

というように、ALVAROは、入ってきたとき、未亡人の「マネキン」にぶつかり、おどおどして、あやまりながらも、そのふくよかな胸の部分に触る。さらに、同じACT THREE SCENE THREEの「ト書き」

....At last he (ALVARO) catches hold of the window dummy which he holds as a shield before him while he entreats the two women (SERAFINA and ROSA). (p407)

(括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

では、ALVAROは未亡人の「マネキン」を楯にを使って、SERAFINAの攻撃から身を守ろうとしている。ALVAROに関する最後の二つの引用文が表している内容は、しばらくのちに、同じACT THREE SCENE THREEの中で、じっさいに、演じられる。ここでも、「マネキン」という形を取っている。まず、「マネキン」を使って、ある場面を描き出した後、その場面が、のちに、「登場人物」によって演じられるという形を取っている。

第九章 VIRGIN MARY

第二章 AUTHOR'S PRODUCTION NOTESにおける「場所」と「時間」と象徴の中でも引用したが、Williamsは、NOTESの中で、SERAFINAの部屋にある小さな聖壇について、

There is a small shrine against the wall between the rooms, consisting of a prie-dieu and a little statue of the Madonna in a starry blue robe and gold crown. Our purpose is to show these gaudy, childlike mysteries with sentiment and humor in equal measure, without ridicule and with respect for the religious yearnings they symbolize. (p270)

と書いている。

彼はSERAFINAのカトリック信仰の世界を表すものとして、部屋と部屋の間の壁際に、小さな聖壇を設けている。彼は、この聖壇について、“There is a small shrine against the wall between the rooms, consisting of a prie-dieu and a little statue of the Madonna in a starry blue robe and gold crown”、「部屋と部屋の間の壁際に、祈祷台と星のようにキラキラ光る青い衣に身をまとい、黄金の冠を被ったマドンナの小さな像がのった小さな聖壇がある」と書いている。さらに付け加えて、彼は“ Our purpose is to show these gaudy, childlike mysteries with sentiment and humor in equal measure, without ridicule and with respect for the religious yearnings they symbolize ”、「私たちの目標はこれらのけばけばしい、幼稚な宗教的な品々を感情的な思いとユーモアを同程度に込めて観客に見せることであり、そうした品々が象徴している宗教的な熱い思いを嘲笑することなく、敬意を払わなければならない」と書いている。この中の「宗教的な熱い思いを嘲笑することなく、敬意を払わなければならない」という言い方には、裏を返せば、彼女の宗教的な熱い思いには、思わず、嘲笑してしまうほど、子供っぽい要素が含まれていることを物語っている。しかし、彼女には、「宗教的な熱い思

い」は、確かに、存在している。

ACT ONE SCENE ONEの中で、「魔法使い」ASSUNTAとSERAFINAの「台詞」のやりとり、

1. ASSUNTA: Serafina, for you everything has got to be different. A sign, a miracle, a wonder of some kind. You speak to OUR LADY. You say that She answers your questions. She nods or shakes Her head at you. Look, Serafina, underneath Our Lady you have a candle. The wind through the shutters makes the candle flicker. The shadows move. Our Lady seems to be nodding!

SERAFINA: She gives me a sign. (p278)

(下線は筆者)

の中に、SERAFINAの信仰の特徴がよく表れている。

ASSUNTAがSERAFINAについて、“for you everything has got to be different. A sign, a miracle, a wonder of some kind.”、「あなたにとっては、すべてが違っていなければならない。しるし、奇跡、ある種の驚き」と言っているように、彼女の信仰の特徴は、「聖母マリア」に対して、“sign, miracle, a wonder of some kind”、「しるし、奇跡、ある種の驚き」を強く求め、彼女からそれを受けすることである。彼女にとって、「しるし」は、信仰生活の中で、最も大事なもので、彼女は「聖母マリア」から「しるし」を受けるということを信仰の礎としている。別の言い方をすれば、彼女にとっては、「しるし」が得られたときは、神が聞き入れてくれたときであり、反対に、「しるし」が得られないときは、神は聞き入れてくれなかったのである。そのため、「しるし」は、彼女にとって、神の意思を知るためのリトマス試験紙である。神の意思を知るのに、「しるし」という、じっさいに、目に見えるものに重きを置き、神との目に見えない関係、霊的な関係には、それほど関心を示していない。単純とえば、単純な信仰であり、素朴とえば、素朴な信仰であり、民間信仰にありが

ちな信仰である。

「しるし」は、*Dictionary of the Bible*⁽¹³⁾によれば、

The basic meaning of the sign in biblical thought is the symbol which indicates the existence or presence of that which it signifies; it directs the attention to the reality signified.....

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

と定義されている。SERAFINAにとって、「しるし」、「それが意味する存在を表すシンボル」とは、

SERAFINA:....I knew that I had conceived on the very night of conception!....

...

SERAFINA:....That night I woke up with a burning pain on me, here, on my left breast!....On it I saw the rose tattoo of my husband!

...

SERAFINA: I screamed. But when he woke up, it was gone. It only lasted a moment. But I *did* see it, and I *did* know, when I seen it, that I had conceived, that in my body another rose was growing! (p277)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

の「台詞」の中に書かれているように、彼女が受胎した夜に、彼女の左の胸の上、すなわち、心臓の上に、一瞬間だけではあるが、夫が身体に彫っている「バラの刺青」が表れる。彼女にとって、この「バラの刺青」こそ、まさに、彼女が待ちに待った「しるし」であり、それは「受胎・生命」のシンボルである。この「バラの刺青」を通して、彼女は自分が受胎したことを知り、その受胎が神から祝福されたものであるという実感が得られたのである。そのため、彼女にとっては、「しるし」を通してのみ、神の存在を確信し、神の大きな力

を確信することができるのである。「題名」になっている「バラの刺青」とは、彼女にとって、神から祝福された「受胎・生命」の始まりを暗示していることになり、「バラの刺青」は神から与えられた希望そのものとなる。さらに、彼女は「私の身体の中で、もう一つのバラが大きくなっている」という「台詞」も「バラ」が、彼女にとっては、「受胎・生命」を象徴であることを示している。彼女の信仰はこの「バラの刺青」のような「しるし」を強く求める信仰であると言える。しかし、少し見方を変えれば、彼女が「しるし」を得られたのは、夫ROSARIOとの性愛があり、その結果、お腹の中に彼の子供を宿したからであり、それは性愛の世界を暗示しているDionysusによる「しるし」であるとも考えられる。

ACT ONE SCENE FIVEでは、「聖母マリア」に関する言及は

1. SERAFINA [*ominously*]: You two ladies watch how you talk in there. This here is a Catholic house. You are sitting in the same room with Our Lady and with the blessed ashes of my husband! (p308)
2. *The house is now dark except for the vigil light in the ruby glass cup before the Madonna, and the delicate beams admitted through the shutter slats.* (p 315)
3. SERAFINA...Oh! [*She retreats toward the Madonna.*] Estelle, Estelle Hohengarten? - "A shirt for a man I'm in love with! This man - is - wild like a Gypsy." - Oh, oh, Lady - The - rose - colored - silk.... - Oh, Lady, give me a - sign! [*She cocks her head toward the statue in a fearful listening attitude.*] Che? Che dice, Signora? Oh, Lady! Give me a sign! (p316)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

となっている。

引用文1では、「道化」のBESSIEとFLORAに対して、ここはカソリック教徒の家なので、口の利き方には気をつけるようにと注意を促している。彼女は夫のROSARIOとお腹の中の子供を続けて失ったあと、特に、自分や周りの人に、この家はカソリックの教徒の家であり、自分たちは「聖母マリア」の前にいるということを、絶えず、思い出させようとし、自分がカソリック教徒であることを強調するようになる。しかし、彼女は、彼女自身、カソリック教徒であることを強調しながらも、小さな聖壇のところに「聖母マリア」像と並べて夫の「遺灰」を置いている。ここに、彼女にとって、一つの大きな矛盾が表れている。彼女は、「聖母マリア」だけではなく、神ではないもの、ここでは、夫の「遺灰」を敬い、崇拝しているので、カソリックの立場からすれば、明らかに、「遺灰」という偶像を崇拝していることになる。ということは、彼女は彼女自身が考えているほど純粋にして、強いカソリック信仰を持っているわけではないということになる。また、最愛の夫の「遺灰」を崇め、それにひれ伏しているのは、彼女の中に、神以外のものを神として崇める異教徒的な信仰が存在していることを暗示している。引用文2では、「ト書き」で、家の中が真っ暗であるにもかかわらず、「聖母マリア」の前に置いてあるルビー色のガラスの器の中のロウソクのみが明るく光っている様子が描写され、彼女のカソリックの世界が照らし出される。この場面は、夫や子供の死後、三年間、彼女が闇の中にいることを暗示しているだけではなく、彼女にとって、異教徒的な信仰が入り込んでいるとはいえ、カソリック信仰が、まだ、闇の中の光になっていることを表している。また、引用文3では、彼女は、夫の死後、三年経ち、未だに、絶望の中に暮らしながら、事あるごとに、「聖母マリア」のところへ行き、絶えず、「しるし」を必死に求めている姿が描かれている。彼女が必死に「しるし」を求めているということは、彼女には、未だ、「しるし」が表れてこないということを意味している。このように、この三年もの間、彼女は、必死に、「しるし」を求めてきたが、彼女には、「しるし」はけして現れることはなかった。

ACT ONE SCENE SIXになると、

1 . *The interior of the house is in complete darkness except for the vigil light. With the shutters closed, the interior is so dark that we do not know Serafina is present. All that we see clearly is the starry blue robe of Our Lady above the flickering candle of the ruby glass cup.* (p317)

2 . SERAFINA [*very softly*]: Oh, Lady, give me a sign. . . (p317)

3 . SERAFINA: What are you? Catholic?

JACK: Me? Yes, ma'am, Catholic.

SERAFINA: You don't look Catholic to me!

ROSA [*shouting, from the door*]: Oh, God, Mama, how do Catholics look? How do they look different from anyone else? (p331)

4 . SERAFINA: Let her call - Come here. [*She crosses to the shrine of Our Lady.*] Come here!

...

[*...Jack crosses apprehensively to Serafina before the Madonna.*]

SERAFINA: You're Catholic, ain't you?

JACK: Yes, ma'am.

SERAFINA: Then kneel down in front of Our Lady!

JACK: Do - do what, did you say?

SERAFINA: I said to get down on your knees in front of Our Lady! (p332)

5 . SERAFINA: I promise the Holy Mother that I will respect the innocence of the daughter of. . . (p333)

6 . SERAFINA: I promise the Holy Mother. . .

JACK: I promise the Holy Mother. . .

SERAFINA: As I hope to be saved by the Blessed Blood of Jesus. . .

JACK: As I hope to be saved by the. . .

SERAFINA: Blessed Blood of . . .

JACK: Jesus. . .

SERAFINA: That I will respect the innocence of the daughter, Rosa, of Rosario delle Rose.

JACK: That I will respect the innocence - of - Rosa. . .

SERAFINA: Cross yourself! [*He crosses himself.*] Now get up, get up, get up! I am satisfied now. . . (p334)

7. SERAFINA [*pounding her chest three times*]:

Tick - tick - tick! [*She goes to the Madonna and faces it.*] Speak to me, Lady! Oh, Lady, give me a sign! (p336)

(下線は筆者、点線部分は省略部分)

というように、急に、SERAFINAのカソリックに関する言及が多くなっている。

このSCENEの冒頭の「ト書き」である引用文1では、彼女の家の雨戸がすべて閉められているので、家の中が真っ暗であり、明かりと云えば、「聖母マリア」の前に置かれているロウソクが灯っているだけである。その暗やみの中で、引用文2と7にあるように、SERAFINAは、「聖母マリア」に向かって、「しるし」をくれるようにと、必死に、祈っている。しかし、彼女は、ここに至っても、未だに、「しるし」は与えられない。このとき、彼女の置かれている状況は、ROSAが話しかけたときの彼女の返事、

SERAFINA: No, no, no, I'm not. I'm dead and buried! (p320)

によく表れている。彼女は、その暗やみの中で、「私は死んで、埋葬された」も同じ状況、生きながら死んでいる状態にいる。それにもかかわらず、彼女は

娘ROSAが恋人JACK HUNTERを連れてきたときに、引用文3、4、5、6にもあるように、JACKがカソリックであるかどうかの確認を取った後、「聖母マリア」の前で、彼に娘の純潔を尊重するようにと、誓いを立てさせている。ここでは、SERAFINAは道徳的に厳格なカソリック教徒となり、娘の恋人JACKにも、カソリック教徒の男としての振る舞いを強要している。これに対して、JACK自身は、意外と従順に、SERAFINAのカソリック教徒的な言いつけに従う。しかし、「ト書き」

She(ROSA) rains kisses upon him till he(JACK) forcefully removes her face from his. (p318)

(括弧内は筆者)

にもあるように、SERAFINAの手前、遠慮しているJACKと比べ、娘ROSAは母親を完全に無視した行動に出る。SERAFINAが目の前にいるので、あまり気乗りのしないJACKに対して、ROSAは自らしつこくキスをしている。しかも、JACK自身がいい加減にしてくれと言わんばかりに押しつけるまで、キスしつづけるような積極的な女性である。また、ROSAはさらにエスカレートして、母親を無視して、見ていないところで、

....She(ROSA) passionately grabs hold of his(JACK) hand presses it, first to her throat then to her lips and finally to her breast. (p335)

(括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

というように、ROSAは、恋いこがれていると言わんばかりに、JACKの手を取って、それを彼女の喉、唇、胸へ押しつける。このSCENEは娘ROSAが恋人JACKを連れてくる場面であるが、ここでは、SERAFINAと娘ROSAが、比較対照されるような形で、描かれている。SERAFINAがカソリックと呪術的な世界に住んでいるのに対し、彼女はカソリックや呪術的な世界から完全に解き放さ

れて、合理的そのものの世界に住んでいる。そのため、SERAFINAにとっては、女にとって、純潔は守るべきものであるが、ROSAにとっては、性愛は自然のものであり、純潔は与えるものであり、守るべきものではない。この点において、SERAFINAと娘ROSAは、明らかに、別の世界に住んでいる。

ACT TWO SCENE ONEでは、カソリックに関する「台詞」や「ト書き」は

1 . SERAFINA [*sinking back into the chair*]: Oh, Lady, Lady, Lady, give me a - . . . (p337)

2 . SERAFINA: They make the life without glory. Instead of the heart they got the deep-freeze in the house. The men, they don't feel no glory, not in the house with them women; they go to the bars, fight in them, get drunk, get fat, put horns on the women because the woman don't give them the love which is glory. - I did, I give him the glory. To me the big bed was beautiful like a religion. Now I lie on it with dreams, with memories only! But it is still beautiful to me and I don't believe that the man in my heart gave me horns! [*The women whisper.*] What, what are they saying? Does ev'rybody know something that I don't know? - No, all I want is a sign, a sign from Our Lady, to tell me the lie is a lie! And then I . . . [*The women laugh on the embankment. Serafina starts fiercely toward them. They scatter.*] Squeak, squeak, squeak, squeak! Hens - like water thrown on them! [*There is the sound of mocking laughter.*] (p342)

3 . SERAFINA: Oh, Lady, Lady, Lady, give me a sign! (p347)

4 . SERAFINA [*after a pause*]: Madonna Santa! - My husband's body, with the head of a clown! [*She crosses to the Madonna.*] O Lady, O Lady! [*She makes an imploring gesture.*] Speak to me! - What are you saying? - Please,

Lady, I can't hear you! Is it a sign? Is it a sign of something? - What does it mean? Oh, speak to me, Lady! - Everything is too strange! (p355)

5. [*She retreats to the Madonna, making the sign of the horns with her fingers, while the goat chase continues outside.*] (p370)

6.Serafina remains anxiously halfway between the shutters and the protecting Madonna.... (p370)

(括弧内は筆者、点線部分は省略部分)

である。

引用文の1と3でも、SERAFINAは「聖母マリア」から「しるし」を求めているが、まだ、「しるし」は与えられていない。引用文の2では、SERAFINAは、前にも引用したが、

....To me the big bed was beautiful like a religion....

(点線部分は省略部分)

と言っている。彼女にとっては、「大きなベッドは宗教のように美しかった」。彼女にとっては、“the big bed”、すなわち、男女の「性愛」が“religion”、「宗教」である。「性愛」が「宗教」であるということは、その「宗教」がカソリックの世界ではないことを物語っている。「性愛」がカソリックの**はず**ではなく、カソリックは「性愛」ではない。彼女は、彼女自身、カソリック教徒であることを、絶えず、強調しているが、彼女の「宗教」の中には、カソリック以外のもの、異教的なものが多分に入り込みつつあることを示している。「性愛」と「宗教」が一致しているのは、カソリックの世界ではなく、Dionysusの世界である。彼女にとって、「性愛」と「宗教」を一致させるということは、必然的に、カソリックの世界から離れることである。カソリックの世界とDionysusの世界の間に挟まれた彼女の姿は、引用文の6の中で、彼女が、閉め

きった雨戸と「聖母マリア」の間で、不安げに立ちすくむ姿に表れている。このとき、雨戸の外では、引用文の5にもあるように、「魔女」THE STREGAが「ヤギ」を追いかけているので、SERAFINAに呪術的世界が身近に迫っている様子が描かれている。そのため、彼女が雨戸と「聖母マリア」の間に立ちすくむということは、彼女が二つの世界、すなわち、カソリックの世界とDionysusの世界の間で、立ちすくんでいる姿を象徴している。

ACT THREE SCENE ONEでは、カソリックに関する「台詞」や「ト書き」は、

1 . SERAFINA:.... He said he was Catholic. I made him kneel down in front of Our Lady there and give Her his promise that he would respect the innocence of my Rosa! - But how do I know that he was a Catholic, really? (p379)

2She staggers dizzily toward the Madonna. (p392)

3 . SERAFINA [*turning to the shrine, with fists knotted*]: Non voglio, non voglio farlo!

[*But she crosses slowly, compulsively toward the shrine, with a trembling arm stretched out.*] (p393)

4 . [*....She rushes up to the Madonna and addresses her passionately with explosive gestures, leaning over so that her face is level with the statue's*]

SERAFINA: Ora, as colta, Signora! You hold in the cup of your hand this little house and you smash it! You break this little house like the shell of a bird in your hand, because you have hate Serafina? - Serafina that loved you! - No, no, no, you don't speak! I don't believe in you, Lady! You're just a poor little doll with the paint peeling off, and now I blow out the light and forget you the way you forget Serafina! [*She blows out the vigil light.*] Ecco - fatto!

[*But now she is suddenly frightened; the vehemence and boldness have run out. She gasps a little and backs away from the shrine, eyes rolling apprehensively this way and that.*] (p395-p396)

となっている。

引用文2では、SERAFINAはめまいを起こしたように、フラフラと「聖母マリア」に近づいている。さらに、引用文3では、彼女は拳を振り上げ、何かに駆り立てられたように、「聖母マリア」に向かっていく。そして、「聖母マリア」に顔を近づけて、激しい身振りで、感情を爆発させて、激しく罵り始める。そして、彼女がこれほどまでに愛している「聖母マリア」が、いつまで経っても、「しるし」を与えてくれないことをなじり、引用文4では、冒瀆的に、「聖母マリア」を“a poor little doll with the paint peeling off”、「ペンキが剥げ落ちた、あわれな小さな人形」と呼び、ロウソクの光を吹き消してしまう。その後、彼女は自分が取った行動の大胆さに驚き、突然、恐怖に駆られ、その激しさや大胆さは急速に萎んでしまう。彼女が、「聖母マリア」に向かって、「ペンキが剥げ落ちた、あわれな小さな人形」と叫び、そこに灯っていたロウソクを吹き消した時点で、彼女はカソリックの世界とのある種の決別ができたと言っていいだろう。これで、彼女にとって、カソリックの世界とDionysusの世界の熾烈な対峙は終わり、カソリックの世界が去り、Dionysusの世界が残った。

この後、カソリックに関する言及は、ACT THREE SCENE TWOでは、

1. JACK: I made it on my knees in front of Our Lady. (p399)

ACT THREE SCENE THREEでは、

1. *We see first the exterior view of the small frame building against a night sky which is like the starry blue robe of Our Lady.* (p405)

2. ASSUNTA [*crossing to the shrine*]: The wind has blown them away. (p412)

3. [*Assunta places what remains of the broken urn in Serafina's hands. Serafina turns it tenderly in her hands and then replaces it on the top of prie-dieu before the Madonna.*] (p412)

と出てくるが、SERAFINAがACT THREE SCENE ONEの終わりの場面で見せた冒瀆的な言動のあと、SERAFINAは「聖母マリア」に向かって、二度と、「しるし」を求めることをしない。というのは、彼女が、ACT THREE SCENE THREEの終わり近くに、

SERAFINA: Just now I felt on my breast the burning again of the rose. I know what it means. It means that I have conceived. (p414)

と言っているように、新しい恋人ALVAROの子供を宿し、再び、彼女の左の胸の上に、「受胎・生命」の象徴である「バラの刺青」が、一瞬だけ、浮かんだからである。彼女は、最後に、再び、「しるし」を手に入れたのである。

しかし、彼女が「聖母マリア」からの「しるし」であると思っていた「バラの刺青」は、彼女がカソリックの世界と決別したあと、彼女の左胸の上に現れている。ということは、その「しるし」は「聖母マリア」からの「しるし」ではなく、Dionysusの世界からの「しるし」ということになる。また、その「しるし」が「バラの刺青」であり、Dionysusが「ワイン」と「バラ」の神であり、その「バラ」が「受胎・生命」の象徴であることから推量できるように、その「しるし」である「バラの刺青」の中には、カソリック的要素はいっさい見あたらず、そのすべてがDionysusの世界と関わりがあるものばかりである。SERAFINAは、あれほど必死に、「聖母マリア」に「しるし」を求めていたが、「しるし」を与えていたのは「聖母マリア」ではなく、Dionysusだったのである。

結び

この劇は、見方によっては、Williamsがキリスト教の世界に決別した劇、すなわち、彼自身が彼の中にあるピューリタンの道徳観からの束縛から逃れることに成功した劇と見ることもできるかもしれない。彼が彼の中にあるキリスト教とDionysusの世界の熾烈な対峙に苦しんできた姿は、主人公SERAFINA DELLE ROSEの名前の中にも、象徴的に表れている。第三章 主なる「登場人物」と「登場動物」のSERAFINA DELLE ROSEの中でも見てきたように、SERAFINA DELLE ROSEの名前のSERAFINAの由来はイタリア語の‘serafino’、英語の‘seraph’（複数形は‘seraphim’）から来ていて、その意味は天使の九階級ある階級の中で、最上位の階級に属する天使、「熾天使」を表していることから見て、SERAFINAという名前はカソリックの世界の象徴であると考えていいだろう。また、彼女の名字DELLE ROSEはイタリア語で、英語の“of rose”に当たり、Dionysusは「ワイン」と「バラ」の神であるので、DELLE ROSEという名字はDionysusの世界を表していると思われる。それはG. S. Kirk⁽¹⁴⁾が、『ギリシャ神話の本質』の中で、

ディオニュソスは人間内部の非合理的要素を代表し、彼の神話は一方は理性と社会的慣習、他方は感情という二側面の葛藤を象徴する。

と書いている箇所と重なり合う。また、彼女の名前の中に見られる上半分はカソリック、下半分はDionysusの構造は、Dionysusの従者であり、酒と女（Williamsの場合は、男であるが）に目がない、半身半獣の森の神“satyr”、「サチュロス」のように、まさに、Williamsの内面を表しているのではないだろうか。彼の中にある半分がキリスト教、半分がDionysusという関係が、半身半獣の神“satyr”に投影されているようにも感じられる。

古代ギリシャのアテネでは、三月下旬から四月の上旬にかけて、およそ七日間にわたって、大ディオニュシア祭がアクロポリスの大円形劇場で行われた。

そのうちの三日間で、現代風に言えば、演劇コンテストが行われた。そのとき、悲劇が三部続けて上演されたあと、この“satyr”が登場して、悲劇に出てくる英雄や神々をからかったり、ちゃかしたりする一種の茶番劇、“satyr play”、“サチュロス劇”が上演されるのが習わしであった。そのため、毎年大ディオニュシア祭では、悲劇は九本、「サチュロス劇」は三本上演されたことになる。これは一日に悲劇を三本も続けて観た観客が、悲劇の「登場人物」たちに心から共感し、その運命的な悲劇を自分のことのように悲しんだ状態で、家路に着くのはよくないことだと考えられ、そうした、いわば、落ち込んだ観客の気持ちをお笑いやバカ騒ぎで吹き飛ばす意味で、神々や英雄の言葉や行為をからかう、陽気で、ばかばかしい劇、「サチュロス劇」を観たと考えられている。

Williamsは、長い間、彼の中で続いているキリスト教とDionysusの世界の激しい鏝迫り合いに、彼自身、身動きができなくなり、ほとんど立ち往生という状態にまで追い込まれていた。彼は、それまでの人生において、古代ギリシャ劇に例えて言えば、もう悲劇を三本続けて観てしまったのである。彼の心には、もうこれ以上、さらに、四本、五本と続けて、悲劇を観る余裕はなかった。彼が、この状態から逃れるためには、さらなる悲劇ではなく、「サチュロス劇」が必要だったのである。キリスト教とDionysusの激しい拮抗から逃れるために、彼は、一種の「サチュロス劇」として、この*The Rose Tattoo*を書いたのではないだろうか。彼は、その激しい対立からの出口を見いだすために、この劇を書いたと言えるかもしれない。彼にとっては、その出口を見いだすための劇は、悲劇という形式では、不可能であり、どうしても、喜劇という形式を取らざるをえなかった。ギリシャ劇においては、「サチュロス劇」が存在するためには、ギリシャ悲劇が前提となっていたように、彼にとっても、この劇が存在するためには、彼の悲劇が前提となっていたのだろう。ギリシャ悲劇がなければ、「サチュロス劇」がなかったように、彼の悲劇がなければ、この*The Rose Tattoo*という喜劇はなかった。そのため、この劇は彼の悲劇の裏返しであると考えていいだろう。

この劇の中で、見てきたように、様々なものを通して、キリスト教と

Dionysusの世界の激しい鍔迫り合いが見られる。この劇では、一見すると、Williamsの中では、Dionysusが勝って、キリスト教が敗北し、そのことによって、彼は、最後に、その二つの世界の激しい対立からの出口を探し当てたように思われる。しかし、これ以後の彼の劇をみると、彼はそれほど簡単にはその出口を見いだしていないように見える。というのは、彼の中では、キリスト教は完全に敗北していないからである。前に、この劇はWilliamsがキリスト教の世界に決別した劇、彼自身が彼の中にあるピューリタンの道徳観からの束縛から逃れることに成功した劇と書いたが、正確を期して言えば、彼は、ある程度は、そのことに成功したと言えるかもしれないが、完全に成功したとは思われない。彼の中のキリスト教は、歴史の中のキリスト教がそうであったように、かなり打たれ強い。前章、VIRGIN MARYの中でも引用したが、この劇の最後のSCENEであるACT THREE SCENE THREEの引用文1の中で、WilliamsはSERAFINAの修復が必要なほど傷んだ小さな木造家屋の「背景」となる夜空を、“against a night sky which is like the starry blue robe of Our Lady”、「聖母マリアの星のように輝いている青い衣のような夜の空」と描写している。彼女が「聖母マリア」に明確な決別宣言をしたSERAFINAの家の上には、「聖母マリアの星のように輝いている青い衣のような夜の空」が覆っている。それは、まるで、「聖母マリア」がSERAFINAをそのやさしい御衣で包んでいるような印象を与える。彼女は、「聖母マリア」に向かって、「ペンキが剥げ落ちた、あわれな小さな人形」と叫び、「聖母マリア」を捨てたが、「聖母マリア」は自分を捨てたSERAFINAを捨てていないということを暗示しているようにも感じられる。そこには、「聖母マリア」の計り知れない大きな愛が感じられる。そして、このことは、将来、新しい恋人ALVAROが、亡き夫ROSARIOが彼女を裏切ったように、彼女を裏切ったとき、SERAFINAは、ことによると、再び、「聖母マリア」に「しるし」を求めるのではないかと感じさせる。

おわり

テキストは、主として、New Directions版の

The Theatre of Tennessee Williams Volume 1971 *The Rose Tattoo* (p257-p415)

を使用し、この論文の*The Rose Tattoo*の引用文はすべてこの版による。さらに、
The Library of America版の

Tennessee Williams: Plays 1937-1955 2000 *The Rose Tattoo* (p645-p740)

も参考にした。*The Rose Tattoo*に出てくるイタリア語の「台詞」の英語訳はこの版のNOTES (p1050-p1051) によるところが多い。このNOTESに英語訳が載っていない部分のイタリア語の「台詞」の英語訳は筆者の拙訳である。また、論文の『聖書』の引用のうち、日本語訳はすべて、

『聖書』 口語訳 日本聖書教会 1984年

により、英語訳はすべて

The New American Standard Bible Holman Bible Publishers Nashville
Tennessee 1977

による。

注

1. *The Theatre of Tennessee Williams* Volume I New Directions Publishing Corporation
New York 1971
2. *ibid.*
3. *The Theatre of Tennessee Williams* Volume III New Directions Publishing Corporation
New York 1971

4. *Bloom's Major Dramatists: Tennessee Williams* edited and with an introduction by Harold Bloom Chelsee House 2000 p78, Signi Falk, "The Profitable World of Tennessee Williams" *Modern Drama* 1, no.12(December 1958) p172-p180
5. *Dictionary of Symbols and Imagery* by Ad de Vries North-Holland Publishing Company Amsterdam London 1984 p103
6. 『精神分析学入門』(1917) 第二部、第十講「夢の象徴表現」世界の名著 49 フロイト 精神分析学入門 懸田 克 中央公論社 昭和41年 p222
7. *Dictionary of Symbols and Imagery* by Ad de Vries North-Holland Publishing Company Amsterdam London 1984 p391
8. 『新聖書辞典』 編集者 泉田 昭、他 いのちのことば社出版部 1985年
9. *Dictionary of Symbols and Imagery* by Ad de Vries North-Holland Publishing Company Amsterdam London 1984 p136
10. *ibid.* p287-p259
11. *ibid.* p24-p25
12. *Longman Dictionary of Contemporary English* New Edition 1987
13. *Dictionary of the Bible* by John L. Mackenzie, S.J. Macmillan Publishing Co., INC. New York 1965 p813-p815
14. 『ギリシャ神話の本質』 G. S. カーク著 辻村誠三、松田 治、吉田敦彦訳 法政大学出版局 1980年 第二部 第六章 神々と人類の初期の歴史に関する神話 p139

参考文献

1. 『広辞苑』(第三版) 岩波書店 昭和61年
2. *Tennessee Williams' Plays: Memory, Myth, and Symbol* by Judith J. Thompson Peter Lang New York 1987 Chapter Three The Rose Tattoo (p53-p60)
3. *Tennessee Williams* by Signi Lenea Falk Twayne Publishers 1961
4. *Tennessee Williams' Letters to Donald Windham, 1940-1965* Edited and with comments by Donald Windham Brown Thrasher Books The University of Georgia Press Athens and London 1996
5. *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama Volume Two Tennessee Williams, Arthur Miller, Edward Albee* by C.W.E. Bigsby Cambridge University Press Cambridge 1984 p71-p76
6. 『はじめてのギリシャ悲劇』 丹羽隆子著 講談社新書 1998年