

台詞へのこだわり

— David Mamet と Harold Pinter —

鎌田 紘子

I. ピンターとマメット

シェパード(Sam Shepard)と並んで現代アメリカを代表する劇作家マメットは、難解で不条理なドラマを得意とするシェパードに対して、リアリズムの手法に徹した社会批判というアメリカ演劇の伝統に立つ劇作家である。現代アメリカ社会を冷徹なリアリストの目で徹底的に描き出そうとしているが、それは、鋭い感性によって表現された、現代文明の破壊への恐怖でもある。その恐怖心に対する無意識の自己防御が、洪水のようにあふれ出る台詞(dialogue)の量となって私達を圧倒する。無意味な細部にこだわったり、脇道にそれていながら、その台詞は劇に独特のリズムをつくりあげ、重層的な音楽の響きにまで高められている点は他の追随を許さない。あるいはその台詞の勢いがさながら、アメリカの荒野を一群となって走るバッファローの足音の記憶を呼びさます。破滅へのおびえから救い出してくれるものこそ、あのバッファローの生きていたフロンティアの夢に、もう一度立ち帰ることにあるとのマメットの悲痛な叫びがこめられているといえるであろうか。まさに暗示的なタイトルそのものが本格的出世作となった *American Buffalo* (1995年) はオービー賞とニューヨークの演劇批評家賞をうけ、*Glengarry Glen Ross* (1984年) でピューリッツァー賞、ニューヨークの演劇批評家賞のアメリカ最優秀演劇賞を獲得し、最新作 *The Cryptogram* (暗号) が'94年8月のロンドン初演に到るまですでに30作以上を数えて、シェパードが劇作家としての休業宣言をしている一方で、マメットは、自ら演出をしたり、映画の脚本も手がけるなど、なおも意気盛んに活躍中の多作多才の人である。

1947年、シカゴに生れたマメットは後に、ヴァーモント州の **Goddard College** で文学や演劇を学び、それからニューヨークに出て演技の勉強もするが、結局シカゴに帰り、地元の劇団とのかかわりの中で作品を発表してゆく。シカゴには1925年以來の由緒ある **Goodman Theatre** という劇団があり、70年代に新しい演劇集団として再発足し、マメットはそこに芸術監督として加わり、そして、**St. Nicholas Company** の設立にも参加し、この両方の劇団のために短篇劇を書いていく中で世に出ることになるわけであるが、彼の場合、アメリカ演劇が“リージョナル・シアターの時代”といわれる時と彼の足跡が一致するタイミングも幸運なことであった。今ではニューヨークにもアンサンブル・スチュデオ・シアターという根拠地を持ち、ニューヨークとシカゴの二都市で活躍しているが、アメリカ人である彼の作品がロンドンでも多く上演されていることが他のアメリカ人劇作家とは趣を異にしているおもしろい点である。

「グレンギャリ・グレン・ロス」は、そもそも、ロンドン上演がアメリカ上演よりも先である。尊敬するピンターにマメットはこの作品を送り、その批評をあおぎかつ自信をつけたかったといわれるが、これを読んで気に入ったピンターが、**National Theatre** の **Peter Hall** に話をしたところ、直ちに上演の運びとなり、しかも'83年のウエスト・エンド演劇協会賞も獲得したいわくつきである。シカゴとニューヨークで上演したのは、イギリスからの逆輸入のような形になり、'84年には、これら三都市での同時公演となったわけであるが、こうした外見的現象のきっかけとしてのマメットとピンターの結びつきもさることながら、互いに刺激し合うこの二人は、台詞に関して特異な作劇法をとっている点において、更に興味をかき立てるのである。しかし不条理劇の頂点にあったピンターとリアリズムのマメットをつなぐものとしての台詞は何を意味しているのかを探りつゝ、マメットの本質に迫りたいと思う。

II. 夢—— 通いあう台詞

“80年代の「セールスマンの死」”と絶賛されたこの「グレンギャリ・グレ

ン・ロス」は、彼の不動産会社でのアルバイト経験から生まれたという。欲望渦巻く不動産業界の中で、金とビジネスに翻弄されて、人生の意味と誇りを見失いかけている男たちの人間ドラマである。競争社会のアメリカの苛酷な現実には、勝者にはとてつもない報酬を与え、敗者はプライドさえも根こそぎにされる。不動産セールスマンの世界こそ「生き残り」のテーマを強烈に描き出し、熾烈な生存競争が展開されるアメリカ社会そのものである。その中で野望を抱く男たちは、トップを目ざし成功の夢にしがみつく。今もアメリカン・ドリームが脈々と受けつがれている一つの象徴として、この不動産業界にスポットをあてたマメットの名人芸が冴える作品である。

作品は、中華料理店で昼食をとる会社のマネジャーの John Williamson (40代) とセールス担当の Shelly Levene (50代) との会話で始まる。彼らの会社では、セールスマンたちの毎月の売上げ高を掲示して競争意識を煽っているのであるが、かつてトップの座にあったリヴィーンはこのところ不成績である。その理由は、契約の取れそうな上客の名簿が、成績不良のリヴィーンには割り当てられないからである。リヴィーンはウィリアムソンに、上物(lead)をまわしてくれと懇願しているのがこの最初の場面である。セールス担当者4人のうち、売上げ最高者にはキャディラックが与えられ、二番目には銀のステーキ・ナイフが報酬であるのに、残る二人は成績不振として首を切られる運命という現実を前にして、リヴィーンは必死である。目下売出し中の「グレンギャリー・ハイランド」の土地の顧客名簿が、リヴィーンの欲しい上物なのである。この要求に対して、ウィリアムソンはどうしても受け入れようとはしない。何故なら、この名簿は、もっとも可能性の高いA級リストで、売上げが一定基準以上の成績の者にだけ与えられるもので、その基準に達していない者には、使い古した、B級リストしか与えられないことになっているのである。苛酷な資本主義の原理にもとずいて、ウィリアムソンは、冷笑するようにリヴィーンの頼みをはねつける。リヴィーンがグレンギャリーの一等地を売り付けられたら、多額のリベートをウィリアムソンに渡そうという取り引きにもまったく関心を示さない。リヴィーンはB級リストの名前を貰って引き上げるしかないのである。

一幕二場は、数日後の同じ中華料理店の一室で、やはり二人の男性が話し込

んでいる。Dave Moss と George Aaronow という共に 50 代の同じ会社のセールスマンである。人生を斜めに見てるような皮肉屋のモスは、気弱なアーロナウを相手に会社への不満を口汚くぶつけるのが日課となっている。セールスマンこそ会社を支えている存在であるはずなのに、会社は、自分たちを評価するどころか、成績不振者の首を切ることだけを考えている会社の脅しの姿勢への批判と、ただ同然の土地を詐欺まがいのやり方で売りつけるこの会社の商法のきたない手口の実情を語る時、この男の心の裏には成功者への強烈な嫉妬が巣喰っていることが伝わってくる。このモスは、アーロナウに窃盗計画を持ちかける。アーロナウをたきつけて会社の事務所からグレンギャリーの顧客名簿を盗み出してこいという。しかも決行するのは今晚しかないとけしかけ、しかもこの計画を聞いた以上は、共犯は免れないとモスは脅迫する。気が小さい平和主義者のアーロナウは、セールスマンにはまったく向いていない人間で、猫背気味でボソボソとした自信なげな話し方をする落ちこぼれ役である。アーロナウの計画は、この名簿を盗んで、それを同じ不動産仲間の Jerry Graff に売りつけるというもので、5000 名分の顧客名簿と見積もっても 1 名分 1 ドルの計算をすると 5,000 ドル、二人で半分ずつの分配とすれば 2,500 ドルになる大仕事である。これに成功したあかつきには、この会社から鞍替えをしてグラフの所で、働くことにするという、自分の会社に対する仕返しである。しかし、気の弱いアーロナウは、とてもその勇気はなく、たゞひたすら断るしかない。

数時間後、また同じ中華料理店で、今度は、エネルギッシュな 40 代の男性が、個室の仕切り越しに、隣室のおとなしそうな男に対してしきりに熱弁をふるっている。この弁舌のぬしは、Richard Roma という三人目の同じ会社のセールスマンであり、ひとくさり自分の人生論をまくし立て相手を圧倒したところで隣室に席を移す。そして、「ところでフロリダにグレンギャリーという一等地があるんだけど…」(What is that? Florida. Glengarry Highland. Florida. 'Florida. Bullshit.' 1. 3, p. 26) と本題をきり出す。相手の男 James Link も 40 才代。一言のしゃべるすきも与えられず、ローマに説き伏せられて土地を買う約束をしてしまう。孤独な彼に人生の夢と勇気を与えてくれたローマの熱意を友情と受けとめているのである。

第二幕は、一変して、すっかり荒された不動産会社の事務所の様子は目を疑

うすさまじさである。あの盗難計画はやっぱり実行されたのか。観客の意識を一方にひきつけたまゝ、ドラマはあわたゞしく展開する。警官が到着し、取り調べの最中、程なくまず、ローマが登場する。会社随一の若いやり手のローマは、昨日リンクに売りつけた土地の契約書が無事かどうか心配である。書類が床一面に散らばりロッカーや机の引き出しがひっくりかえり、電話まで盗まれてしまった中で、リンクからとった契約書は無事だったとウイリアムソンは答える。そこへ、大物を契約してきたと興奮して飛び込んできたリヴィーン。前日とは打って変わって意気揚々とした様子で、その契約のサインをとりつけた勝利の瞬間を、熱にうかされたように語り出す。「セールスマンの死」のウイリー・ローマンが時代の流れにとり残され、従来の古いセールス法が通用しなくなった中でもがき苦しみ、やがて敗れ去る時、かつての自分の黄金時代を夢心地で自慢する後向きの姿に対し、このリヴィーンのセールスマンとしての“再生”あるいは、人間としての“新生”の喜びの宣言は、あくまでも前向きで、敗れることを拒否した姿である。あたりを圧する気迫は、常に勝利のための戦いを強いられるセールスマンの宿命を浮かび上がらせる。ニューボー夫妻に、マウンテン・ビューの土地八区画を売る契約に成功し、82,000ドルという大仕事をやりとげるに到るいきさつを語るリヴィーンにとって、今回の仕事は、セールスの売上げの喜びと同時に、あるいはそれ以上に、自分の“才能”と“腕”が自分の人生に自信をとり戻させてくれた満足感こそ、大きな意味をもつのである。しかし辺りの沈黙は、この会社の盗難事件がリヴィーンのしわざではないかという疑いをも含んで、更に観客の興味をひきつける。

そこへ、ローマから土地を売りつけられたリンクが登場し、昨日は、一方的にローマの論法に打ちまかされたが、家に帰って妻に話したところ大反対され、その上、自分自身も落ちついて考えた結果、この契約は解消したいというのである。この瞬間、セールスのトップを走り、自分に絶対の自信を持つローマに対して常に対抗意識を燃やしているリヴィーンが、セールスマンの本能のように、ローマを助ける役にまわるのである。ローマがリヴィーンをアメリカン・エクスプレスのヨーロッパ総支局長に仕立てあげると、心得たようにすっかりその役になりきって、これから会社の副会長夫人のバースデイ・パーティーに出席しなければならないとローマをせかし、ローマは、リンクに次の月曜日

にこの件について話をゆっくりきこうと約束する。今日は水曜日で、クーリング・オフ（契約解去）の期間は3日間であることを計算に入れた提案である。しかしリンクもその点は無知ではなく、解約は今日、明日中に行わなければと後へはひかない。ローマとリヴィーンの呼吸のあった説得が続き、リンクに対して、例え夫婦であっても夫は夫としての自分の決断をすべきではないのか、自分の人生をもっと夢や希望を持って生きてこそ人生であると、自分の考えに自信を持つようにと励ましを与えるのである。しかし、ここでうかつにも口をはさんだのが支社長のウイリアムソンである。盗難の事実をかくすためと、リンクの昨日の決断を支援する意味でも契約書はすでに銀行にまわり、小切手は昨日の午後現金化されたとウソの証言を伝えると、リンクは、もう一時の余裕もないと慌たゞしくその場を立ち去る。

ローマは、激しい怒りをウイリアムソンにおち当て、一気に日頃のウイリアムソンの部下に対する態度を非難する。縁故採用で苦勞知らずのまま、管理職につき、仕事に人生を賭けようなどという気はない現代的ファミリーマン・タイプのウイリアムソンは、現場（ストリート）で学んだ生きたビジネス感覚で仕事にそして人生に賭けるセールスマンたちの情熱を冷ややかに利用するだけで、あとは事なかれ主義である。それでいて、本社からの指示には忠実に徹し、自分の保身のためには、長年の部下であろうと平気で切り捨ててしまう、人間性を失っている自己に対する疑問さえ見られない人物である。この冷酷なウイリアムソンに対して、長年、人間的アプローチでセールスの仕事をしてきたリヴィーンは、同様に人間的訴えでローマのためのとりなしをする。管理社会の体制側の代表であるウイリアムソンであろうとも、この共同体でたった一人で存在することは不可能である。やはりお互いに助け合ってこそ存在し得るのだと、人間としての結びつきを強調していくうちに、リヴィーンは「嘘をつくなら、役に立つような嘘をつけ、さもなくば口を閉ざして黙っている」(You're going to make something up, be sure it will *help* or keep your mouth closed. 2, p. 58)と思わず語気が荒くなって来る。しかし、この一言がリヴィーンにとって命とりとなる。ローマの契約書が、昨夜事務所に残されていたのを知っている人間は、ウイリアムソンのほかには、この事務所に押し入った犯人以外はないわけだからである。

リヴィーンにさそいをかけたのはやはり、モスであった。かつてセールスマンのトップを極め、アメリカ繁栄の一翼をになったプライドを持つ一方で、目下スランプが続き、生活にも困る有様の中から人生の大逆転を狙っていたリヴィーンは、逮捕覚悟で決断したことを告白する。しかし、今、彼が取ってきたニューボー夫妻の契約は、その盗んだ A 級名簿によるものでなく、使い古された名簿で取った仕事であった。このことがリヴィーンにとっては、最も重要なことなのである。モスから持ちかけられた仕事の善悪など彼には問題にならない。自分がセールスマンとして復活したこと、自分自身に対して自信を取り戻したことを喜ぶ陶醉状態の中で、今後ウィリアムソンのために必死で働くことを誓うリヴィーン。体の芯までセールスマンとして生まれついているのである。しかし、ウィリアムソンは、リヴィーンを警察に引きわたす。しかも、あのニューボー夫妻は、気が触れているということで、セールスマンの間では要注意人物であったことを知らせるのである。リヴィーンのセールスマンの復活は幻影でしかなかったというのである。あくまでもセールスマンのプライドにしがみつくりヴィーンを滅ぼしたのは、そういう今までの生き方そのものであったことに気づいていない皮肉が浮きぼりにされるのである。

以上みてきたこのプロットは、セールスマン一人一人のおびたゞしい量のセリフによって相手を説得することと、お互いのかけひきによって成り立っている。土地を買ってもらうためには、相手を話にひきこむ storyteller でなければならない。言葉によって相手を酔わせ思考停止させてしまうまでの、いわば言葉の魔術師でなければならない。

Bruno Bettelheim, in *The Uses of Enchantment*, writes that the fairy tale (and, similarly, the Drama) has the capacity to calm, to incite, to assuage, finally, to *affect*, because we listen to it nonjudgmentally — we identify *subconsciously* (noncritically) with the protagonist. ⁽¹⁾

しかも、その story は夢である。夢でなければならないのである。「セールスマンの死」のウィリー・ローマンの場合もまさにそうであった。

... for a salesman, there is no rock bottom to the life ... He's a man way out there in the blue, riding on a smile and a shoe shine ... A salesman is got to dream, boy. It comes with the territory. ⁽²⁾

... in those days there was personality in it. ... There was respect and comradeship, and gratitude in it. Today it's all cut and dried, and there's no chance for bringing friendship to bear — or personality. ⁽³⁾

セールスマンの本質は夢であり、その夢をセールス相手と共有し、人間的結びつきが出来たというプライドに支えられているウィリー・ローマンに対してマメットのセールスマンには、相手を威嚇するための story であり、純粹な意味での夢ではなくなっている。

Christopher Bigsby notes how, in the face of a missing intimacy in their lives, Mamet's characters “compulsively elaborate fantasies, create plots, devise scenarios or simply exchange rumour and speculation. ⁽⁴⁾

いうまでもなく、フロンティア・スピリットというものが、この資本主義社会の現代の行きづまり状況の中においてさえも、今だに正当化されるアメリカ人の中にある倫理感がこの夢を支えているのである。

... in America we're still suffering from loving a frontier ethic — that is to say, take the land from the Indians and give it to the railroad. Take the money from the blacks and give it to the rich. The ethic was always something for nothing. It never really existed when the American frontier was open ... it never was anything more transcendent than something for nothing ... The idea of go West and make your fortune, there's gold lying in the ground, was an idea promulgated by the storekeepers in the gold rush and the railroads in the westward expansion as a way of enslaving the common man and woman ... playing on their greed. As W. C. Fields said,

you can't cheat an honest man. So, because we've been rather dishonest about our basic desire to get something for nothing in this country we've always been enslaved by the myth of the happy capitalist. Familiar American pieties are always linked to criminality. That's why they're familiar American pieties. ⁽⁵⁾

フロンティアの倫理は、独立心と勤勉と才覚によって自分の道を切り開いていくことであるが、それはつまり、先住民から略奪し、彼らを滅ぼすことを正当化する詭弁を含んでいたのである。この倫理の上に立つアメリカン・ドリームは、従って、本質的に犯罪性を帯びているという宿命を持たざるを得ない。そのからくりの上に描かれた夢を追い求めている現代アメリカ社会に対するマメットの痛烈な批判である。しかも、セールスマンたちが持っているずばぬけた言葉の力によって夢の実現をはかろうとする闘いのすさまじさは、一層皮肉の度合を強めるのである。更に皮肉なことは、もっともらしいスコットランド風の名前のついた土地が、何の価値もない怪しげなものであり、この実体のない幻想の目的のために、彼らは互いに無情に搾取し合うのである。マメットの風刺は、私達はこうした人間の生き方であってよいのかという現代社会の私達全体に対する問いかけにつながってゆく。しかも、これをつき放した他人事として終らせていないのがマメットの態度である。

このドラマの最初の場面、リヴィーンがウィリアムソンに相談を持ちかけ、頼みこみ、しがみつこうとするものは、何とささやかな夢であるか。

Levene: John ... John ... John. Okay. John. John. Look: *(Pause.)* The Glengarry Highland's leads, you're sending Roma out. Fine. He's a good man. We know that he is. He's fine. All I'm saying, you look at the *board*, he's throwing ... wait, wait, wait, he's throwing them *away*, he's throwing the leads away. All that I'm saying, that you're wasting leads. I don't want to tell you your *job*. All that I'm saying, things get *set*, I know they do, you get a certain *mindset* ... A guy gets a reputation. We know how this ... all I'm saying, put a *closer* on the job. There's more than one

man for the ... Put a ... wait a second, put a *proven man out* ... and you watch, now *wait* a second — and you watch your *dollar* volumes ... You start closing them for *fifty* stead of *twenty-five* ... you put a *closer* on the

...

Williamson: Shelly, you blew the last ...

Levene: No. John. No Let's wait, let's back up here, I did ... will you please? Wait a second. Please. I didn't "blow" them. No. I didn't "blow" them. No. One kicked *out*, one I *closed*.⁽⁶⁾

モスがアーロナウに事務所から名簿を盗み出そうともちかけ、同意を得られないと、この話を聞いたゞけでもこの計画に加担したとおどすくだりに到っては、自分の存在そのものをおとしめ、夢を更に汚すだけである。

Aaronow: ... I mean are you actually *talking* about this, or are we just ...

Moss: No, we're just ...

Aaronow: We're just "talking" about it.

Moss: We're just *speaking* about it. (*Pause.*) As an *idea*.⁽⁷⁾

⋮

Moss: ... My end is *my* business. Your end's *twenty-five*. In or out. You tell me, you're out you take the consequences.

Aaronow: I do?

Moss: Yes. (*Pause.*)

Aaronow: And why is that?

Moss: Because you listened.⁽⁸⁾

それでも夢にしがみつき、生きようとする姿、そこに目をそそぎ、克明に描くマメットには、人間存在そのものに対する肯定的態度、アメリカ社会を信じようとする根本姿勢があるといえようか。その夢にしがみつく現代人の苦悩を、マメットの台詞はアイロニイを帯びた共感を持ってコミュニケーションさせているのである。

Ⅲ. 現実——断絶する台詞

'92年5月、オフ・ブロードウェイでマメット自身の演出により、上演が始まった *Oleanna* は、1年以上のロングランを記録し、その後全米四都市でも上演されるという勢いを持った作品である。そして、'93にはピンターの演出によるロンドン公演となり、その後、パリを初めとし、ヨハネスブルグ、ドイツ、オーストリア、スイス、イタリア、ストックホルムにおいても議論を巻き起こしつゝ上演され、'94年、9月にはついに東京でも上演の運びとなった。これを機に、セクシャルハラスメントについての記事が新聞をにぎわせ、日本でもそれなりに話題となったが、他の世界の都市に比べた場合、その関心の度合においては、まだまだ他人事で済ませる程度のものである。残念ながら、議論の渦に巻き込むには到らなかったとしても、日本の社会的、文化的背景を考慮に入ればやむを得ないのであろう。マメットの作品の質との関連で論じられるかは別である。日本の他、その後、カナダ、イスラエル、スペイン、ブラジルなど、計22ヶ国以上の上演となったこの作品は、マメットの作品の中でも最大のヒットとなり、上演に際してN.Y.版の結末か、それともロンドン版の結末にするかで解釈が分かれ、白熱の論争をあおる結果を招いている。何がそれ程までに人々の関心を呼んだのか。

ドラマは放課後の大学の研究室で、たった二人の登場人物によって展開される。Johnは40代の大学教授、Carolは20代の学生である。キャロルが教授の研究室を訪ねてきたのは、この教授の講義の内容がよく把握できないこと、試験にパスするかどうか不安であること、パスしなかった場合、自分にとってはこれからの人生のキャリアのために重大な問題であると訴え、相談にきたのである。程度の差こそあれ、こうした問題、あるいは場面は、私達教師にとって日常に起こる光景である。そして、これから展開される話は、これも場合によっては起こり得るというギリギリの瀬戸際をみせることになるだけに、教師の立場にある者にとっては、興味と好奇心そして恐怖感を喚起する。あまり要領を得ない、もたもたした女子学生の訴えに、それでも彼は教師として何とか、学生の立場に立ってそれなりの手助けをしようと、自分の学生時代の体験談をして元気づけようとする。決して最初から女子学生に対して、あからさまに優

位に立った態度や、めんどうがったりしている口調というわけでもない。しかし、“わからないんです” (I don't understand.) “わかりたいんです” (I want understanding.) をくり返すこの女子学生に対し、少しずつ心が上の空になってくるのは、度々の電話がきっかけである。新しく買った家の契約がうまく運ばないという件で妻がせき立てているらしい電話の内容が次第に明らかになる。しかも、この家を買うことで妻との仲も修復したいという目的があるだけに彼にとって今、重大な瞬間なのである。一刻も早く家に帰りたい、その気持が、心の中にある時に、ていねいに学生につき合うことは、当然、無理になってくる。一方、成績不良で落伍しかかっている学生の方も必死である。

第二幕ではこの二人の関係が逆転する。第一幕で起ったことの結果である。しかし、彼は、別にキャロルに対しあからさまに男としてせまったわけではない。彼女の身体を内心その意図を持ってふれることさえもしていない。女子学生を罵倒したわけでも、バカよばわりしたわけでもない。しかし彼女は、“セクシャル・ハラスメント” を理由にこの教授を大学当局に訴えるのである。この予期しない結果に、今度は教授の方が“分かりたい” (I want to know.) と必死の問いかけをする。何故、彼女からこんな仕返しをされなければならないのか。男には、身におぼえのないことである。セクハラが多くは密室で起きる。当事者の申し立てだけでは真偽の判断は間違っただけのものになる可能性はある。私達は、この舞台の上で、すべてを見てきたのに、しかし判断が出来ないままである。たまたま思いこみのはげしい女子学生につかまってしまった彼は、不当な罠にかかった被害者といえなくもない。大学での終身在職(tenure)の権利も認められる寸前のところで、何という運の悪さであろうか。教授の側に立てば、自分が意識した明確な悪意や底意がないのに自分の人生設計をだいなしにされた憤りが、爆発せざるを得ない所にまで達した時、相手のちょっとした一言でついに理性を失い、女子学生を床に殴りたおす。われにかえった彼を見ながら、彼女が“そう、それでいい” (That's right) とくり返えず終り方は、N.Y. 版で、ロンドン公演の時のピンター演出では、彼女を数回殴ったあと、本気でなかったとあやまる彼に対して、彼女から声明文と署名のリストが手渡される。署名は、学校に対して、永久職は無理でも、条件つき雇用のための働きかけであり、声明文とは、学生に対する責任を果たさなかったという教師としての罪を認め

る文章を読むという終り方である。これは、マメット自身の考えによって変更したものであるが、観客の支持としては、N.Y. 版の方により共感をおぼえるという評価である。確かに、男女間の考え方や意識の違い、判断や対応の微妙なずれを描いたセクハラがテーマのドラマである。長い歴史の中で男性が身につけてきた、殆んど無意識の、強者としての女性への態度を、ついには、明確な暴力の形で表出させ、しかも、それに対しての糾弾を行うわけである。解釈の余地と余韻を残しているのは、N.Y. 版の幕切れであろうし、東京公演でもこちらが用いられている。しかし、この作品は単なるセクハラものであり、男女の逆転を描いたものとしてだけには終わっていない。マメットのテーマである現代社会の腐敗と批判に向けられていることは当然である。資本主義社会で支配する側に立つ体制への告発である。権力や社会的特権、その権力を持った者の搾取的な行動、そして、教育に関しても問題を提起しているのである。ロンドン版では、学生と教師という関係により重点がおかれ、それは、社会における権力のある者と非力な者との闘いの象徴として用いられた道具立てである。男がいわゆる強者の立場である教授になれたのは、キャロルの台詞でいえば“あなたの行動によって” (By your our actions.) である。そして、その権力の座からころげ落ちるのは、教師としての責任よりは、個人の利益、快適さの追及のみに心を奪われている怠慢さに酔っていて、女子学生の助けを求める声に真剣に応えなかったつけである。密室で何もしなかったのに、一方的に立場を逆転させるこのドラマの設定は、人間が行動しない(inaction) ことへの痛烈な皮肉であろう。その意味ではロンドン版の方にマメットの意図がはっきり打ち出されていると言える。マメットは社会における弱者と強者、無知なる者と知的レベルのある者という対立の枠組を設定しているが、私達が現実社会で生きてゆく中では、ありとあらゆる種類の人間関係の枠組に直面させられ、実際には、そうしたものを全部認めて受け入れるか、その対立関係を闘いぬくか、のどちらかである。マメットのこのドラマでの立場は、闘いによって逆転させる皮肉の勝利が、一つの理想の実現として、もしかして起こり得ないとも限らないギリギリの緊迫感で盛りあげているといえよう。そうしてみると、このタイトルは意味を持ってくる。ピート・シーガーなどによって歌われ古いフォークソングの最後の一節からとられたもので、この世での立場が逆になっている

オレアナという理想郷に行ったら幸せになれるだろうという歌詞である。マメットはその理想を強く信じているかどうかは、結末にあいまいさを残しているが、その問題提起として強いインパクトを私達に与えたのである。Political Correctness — 社会正義のドラマに凝り固まることと思想の自由の闘いにまで問題を発展させることも充分可能である。この作品で、マメットは、社会の仕組み、人間の関係が、更に複雑になっている現代社会の現実に対して理想、夢を信じようとする態度は崩さないものの、その苦悩が一層深くなり、人間がもはやコミュニケーション出来ない状況となってあらわされている。

Mamet likes to jump the audience into the middle of a dramatic situation, and let it piece together the jigsaw of the story from the tantalizing chunks of speech his characters scatter around the stage. ⁽⁹⁾

In their stutter-speech, which Mamet orchestrates with overlapping rhythms, interjected phrases, emotional retreats, and attempted advances, the drama of their missed communication is made transparent and startling. No American playwright is more expert than Mamet at externalizing the sludge of consciousness and dramatizing both the meaning and the music in our stammerings. ⁽¹⁰⁾

マメットの台詞術は、私達に次々と罫を仕掛けてゆく。一つの台詞が全く正反対の二つの意味に解釈できたりするうちに、誤解が誤解を生み、どんどんそれが大きくなっていく恐ろしさに私達を巻き込むのである。言葉とその悪用、又は意図的な誤解、そして真剣な思い込みの危険などをはらみながら、二人の人間のコミュニケーションできない孤立した姿を浮び上がらせている。

CAROL: I'm just. I sit in class I ... I take notes ...

JOHN: (*simultaneously with "notes"*): Yes. I understand. What I am trying to tell you is that some, some basic ...

CAROL: I ...

JOHN: ... one moment: some basic missed communi ...
CAROL: No, no, no. I'm doing what I'm told. It's *difficult* ...
JOHN: ... but ...
CAROL: I don't ... lost of the *language* ...
JOHN: ... please ...
CAROL: The *language*, the "things" that you say ...
JOHN: I'm sorry. No. I don't think that that's true.
CAROL: It *is* true. I ...
JOHN: I think ...
CAROL: It *is* true. ⁽¹¹⁾
:
CAROL: It *is* true. I have problems.
JOHN: ... every ...
CAROL: ... I come from a different *social* ...
JOHN: ... ev ...
CAROL: a different ...
JOHN: ... Look:
CAROL: No, I: when I came to this school:
JOHN: Yes. quite ...
CAROL: ... does that mean nothing ...? ⁽¹²⁾

IV. 台詞 — 救いへの望み

マメット劇を大きく特徴づけるものはその台詞であることはすでに何度も指摘した通りであるが、Christopher Edward がマメットを評して、その台詞は、天才的な耳のよさによって獲得されたものであるという指摘は的を得ていると思われる。

Mamet possesses a wonderfully acute ear for the vernacular of Chicago and

re-creates it in all its raw poetic vigour, repetitive obscenity and desperate velocity. But the powerful naturalism of the speech is not mere literal transcription of what is heard. Like all naturalism, it only seems so because of the conscious artistry of the author. Mamet's effect is accomplished by way of a stylized formality. ⁽¹³⁾

このように、ごく日常的な、リアリティを持った普通の言葉、それは猥雑で、卑猥な単語の羅列であったり、文法的に不完全な文であったりしても、それが一層、現実感を与える効果をあげているのであるが、もちろん、マメットの場合、それは単なる現実の模倣ではすまされない。ラジオでのインタビューに答えてマメット自身次のように説明している。

I'm trying to write dramatic poetry. ... I'm trying to capture primarily through the rhythm and secondarily through the connotation of the word the intention of the character. So when that is successful, what one ends up with is a play in free verse. If people want to say that it sounds just like the people on the bus, that's fine with me, because that's how the people on the bus sound to me. ⁽¹⁴⁾

本質的に言葉へあるいは dialogue への関心が人一倍強い彼は、同時にそのいいまわしや語り口にも強い興味を示し、更に音としてのひびきやリズムに心を奪われ、それを自らのドラマの中で再現し、あるいは、詩的なレベルへと引き上げようとするのである。

その詩的效果は、不動産業界の荒々しい闘いの世界を描くときには、都会の騒音の中に一時の沈黙の静寂をさしはさむ現代組曲であり、教師と学生という教える側と教えられる関係が成り立っていたはずの男女二人だけのドラマにおいては、無駄なくり返えしに思える台詞は、たえず揺れ動く二人の心の動きと呼応し、次第に脅威に満ち、緊張感をはらんで爆発に到る協奏曲さながらである。素朴な純情さと妙な不敵さをあわせ持った女子学生に巻き込まれてゆく、権威の象徴である大学教授の力を背景にした無意識の台詞が、ぴりぴりと今に

もセクハラに引火しそうな瞬間をとらえた例など思わず息をのむが、一言の無駄もないこの台詞運びこそ、マメットにおけるリアリズム、つまり演劇的眞実である。

CAROL: I ... I ... (*Pause*)

JOHN: What?

CAROL: I ...

JOHN: What?

CAROL: I want to know about my grade. (*Long pause*)

JOHN: Of course you do.

CAROL: Is that bad?

JOHN: No.

CAROL: Is it bad that I asked you that?

JOHN: No.

CAROL: Did I upset you?

JOHN: No. And I apologize. Of *course* you want to know about your grade. And, of course, you can't concentrate on anything ... (*The telephone starts to ring.*) Wait a moment.

CAROL: I should go.

JOHN: I'll make you a deal.

CAROL: No, you have to ...

JOHN: Let it ring. I'll make you a deal. You stay here. We'll start the whole course over. I'm going to say it was not you, it was I who was not paying attention. We'll start the whole course over. Your grade is an "A." Your final grade is an "A." (*The phone stops ringing.*)

CAROL: But the class is only half over ...

JOHN: (*simultaneously with "over"*): Your grade for the whole term is an "A." If you will come back and meet with me. A few more times. Your grade's an "A." Forget about the paper. You didn't like it, you didn't like writing it. It's not important. ⁽¹⁵⁾

リアリズムについてマメット自身、演劇の作り手が求めなければならないリアリティとは、演劇的真実であり、単なる物事の日常のありのままをリアルにえがくことはできないと明言している。それはスタニスラフスキーの演劇論を学んだマメットにとっては当然のことである。

A conscious devotion to the *Idea* of a play is a concern for what Stanislavsky called the Scenic Truth, which is to say, the truth *in this particular scene*. The important difference between realism and truth, Scenic Truth, is the difference between realism and truth, Scenic Truth, is the difference between acceptability and necessity, which is the difference between entertainment and Art. ⁽¹⁶⁾

従って、演劇的真実を打ち出すためには、そのドラマの持つ意味を明確にする側面だけに集中するのである。しかも、必要最小限なものに留めるべきあるとする禁欲さを持たなければ、完璧にはなり得ないという厳しさが要求される。

To make the transition from realism to truth, from self-consciousness to creativity, the artist must learn how to be specific to *something greater than him- or herself* on different levels of abstraction: the meaning of the scene, the intention of the author, the thrust of the play. But never “reality,” or “truth,” in general. ⁽¹⁷⁾

そして、その作劇法こそ、ピンターのものである。マメットが、じょう舌から次第に抑制へ切りつめてくるにつれて益々、マメットはピンターの世界へと近づくのである。

ピンターも、マメットと同様にテープレコーダーで録音したかのように、イギリスの労働者階級や下層中流階級の言葉をそのまま、彼の劇の中に移しかえているといわれる。*Birthday Party* の Goldberg の台詞などは、マメット劇の台詞にみられる野卑な迫力に満ちたものである。

GOLDBERG Some people don't like the idea of getting up in the morning. I've heard them. Getting up in the morning, they say, what is it? Your skin's crabby, you need a shave, your eyes are full of muck, your mouth is like a boghouse, the palms of your hands are full of sweat, your nose is clogged up, your feet stink, what are you but a corpse waiting to be washed? ⁽¹⁸⁾

リアリスティックな細部に対しての鋭い観察眼と耳を持っている点でもピンターとマメットは共通しているが、しかし、ピンターの場合は、その演劇が写実的リアリズムとはなっていないのである。いかにも本物らしく書かれていてリアルでありながら、いわゆる不条理の演劇の世界をつくり出しているのは誰もが認めることである。リアルな日常性の背後にある人間存在の不確実性、アイデンティティのあいまいさをうつし出すのがピンターの世界である。人が何者であるのか、心の中で何を考えているのか、わかり得ない人間の孤独を浮かびあがらせるその台詞はこれ以上にもこれ以下にもなり得ない。しかも、その台詞は、根本的にはコミュニケーションしていないのである。

... the explicit form which is so often taken in twentieth century drama is ... cheating. The playwright assumes that we have a great deal of information about all his characters, who explain themselves to the audience. In fact, what they are doing most of the time is conforming to the author's own ideology. They don't create themselves as they go along, they are being fixed on the stage for one purpose, to speak for the author who has a point of view to put over. When the curtain goes up on one of my plays, you are faced with a situation, a particular situation, two people sitting in a room, which hasn't happened before, and is just happening at this moment, and we know no more about them than I know about you, sitting at this table. The world is full of surprises. A door can open at any moment and someone will come in. We'd love to know who it is, we'd love to know exactly what he has on his mind and why he comes in, but

how often do we know what someone has on his mind or who this somebody is, and what goes to make him and make him what he is, and what his relationship is to others? ⁽¹⁹⁾

ピンターの初期の傑作、*The Caretaker* では、Mick が Danies のあいまいさを非難して、かつ、何を言われても、そのまゝ信じられないと言う時、それはそのまゝ、ピンター自身にむけられた言葉である。極度の自然主義で描くことによって、より真実に迫っているようでありながら、どんな解釈も可能にし、かつ、はぐらかしつき離すのである。

I can take nothing you say at face value. Every word you speak is open to any number of different interpretations. Most of what you say is lies. ⁽²⁰⁾

言葉は、コミュニケーションの手段としてあるのではなくピンターにおいては、カモフラージュの方法としてあるのである。台詞は、ピンターが、煙幕のために機能させる言葉なのである。

“The desire for verification is understandable but cannot always be satisfied. There are no hard distinctions between what is real and what is unreal, nor between what is true or what is false. The thing is not necessarily either true or false; it can be both true and false. The assumption that to verify what has happened and what is happening presents few problems I take to be inaccurate. A character on the stage who can present no convincing argument or information as to his past experience, his present behavior or his aspirations, nor give a comprehensive analysis of his motives is as legitimate and worthy of attention as one who, alarmingly, can do all these things. The more acute the experience the less articulate its expression.” ⁽²¹⁾

「オレアナ」におけるマメット独特の半行台詞で‘言われていること’と

‘言われずに残っている’間のとり方の技法は、言われない言葉の力が心理のひだをより明確にうきぼりにする。これも、ピンターにおいてすでに確立されている逆説的な意味でコミュニケーションを可能にする台詞のリズムである。

Silence thus is, for Pinter, an essential, an integral part, and often the climax of his use of language. He has been reproached with a mannerism of silence, an excessive use of long pauses. These strictures are true, but again they seem to me to err in so far as they attribute mercenary motives to what is, to this particular playwright, simply part of his creed as a poet and craftsman, a highly personal way of experiencing, and reacting to, the world around him. And indeed: if we try to listen, with an ear unburdened by an age-old tradition of stage dialogue, to the real speech of real people, we shall find that there are more silences, longer pauses than those allowed by stage convention. And also that a great deal of what *is* spoken, in effect, qualifies as little more than silence: ‘There are two silences. One when no word is spoken. The other when perhaps a torrent of language is employed. This speech is speaking of a language locked beneath it. That is its continual reference. The speech we hear is an indication of that we don’t hear. It is a necessary avoidance, a violent, sly, anguished or mocking smokescreen which keeps the other in its place. When true silence falls we are still left with echo but are nearer nakedness. One way of looking at speech is to say it is a constant strategem to cover nakedness’.⁽²²⁾

ピンターもマメットも、このように共に言葉の力を信じる面と信じないという両面をあわせ持っている。そして、その両面をうち出しドラマに力を与えているが、ピンターは、「不条理の演劇」のスタイルによって人間の不確実性の真実を伝えようとするものであり、マメットは、あくまでもリアリズムの領域を離れずに、人間の内面の真実を語ろうとする。マメットは、ピンターの世界にぴったり近づきながら、やはり別個のアプローチで彼の世界をつくっている。しかし、この二人がいずれも、現代社会へのいら立ち、告発をあらわしている

こと、それが台詞へのこだわりとなって各々の演劇をうち立て独自の世界を築いているのである。夢を語り、追い求める時にコミュニケーションしていたようにみえた台詞 — dialogue は、現実の自分自身と向いあわざるを得ない孤独をみつめた時、相手との意志の伝達、コミュニケーションする機能を失って、その人物の感情そのものとなっているのである。

Perhaps more than those of any other American playwright, David Mamet's works constitute a theatre of language: the lines spoken by his characters do not merely contain words that express a particular idea or emotion; they are the idea or emotion itself. A description by Samuel Beckett of James Joyce's *Finnegans Wake* could be equally applied to Mamet's drama. Beckett observed that "Here form is content, content is form." (23)

その孤独な人間同士のかかわり得ない状況が、コミュニケーションしない言葉の力によって一層強く打ち出されるのである。それは現代社会に生きる孤独な魂の叫びが、救いを求めているのではないだろうか。

Text

Mamet, David. *Glengarry Glen Ross*. London: Methuen, 1983

_____ *Oleanna*. London: Methuen, 1993

Pinter, Harold. *Birthday Party*. London: Eyre Methuen Ltd., 1975

_____ *The Caretaker*. In *Plays: Two*. London: Eyre Methuen, Ltd., 1981

Notes

- (1) David Mamet, *Writing in Restaurants* (New York: Penguin Inc., 1986), p. 13

- (2) Arthur Miller, *Death of a Salesman* (London: Penguin, 1980), Requiem, p. 111
- (3) *Ibid.*, Act 2, pp. 63-64
- (4) C. W. E. Bigsby, *Contemporary Writers — David Mamet* (London: Methuen, 1985), p. 22
- (5) *Ibid.*, p. 111
- (6) Mamet, *Glengarry Glen Ross*, p. 3
- (7) *Ibid.*, p. 18
- (8) *Ibid.*, p. 23
- (9) John Lahr, "Dogma Days", *New Yorker*, 16 November, 1992, p. 121
- (10) *Ibid.*, p. 122
- (11) Mamet, *Oleanna*, pp. 6-7
- (12) *Ibid.*, pp. 7-8
- (13) Christopher Edwards, "Perfect Pitch," *The Spectator*, 15 March 1986, p. 36
- (14) Radio Interview with Christopher Bigsby, *Kaleidoscope*, Radio 4, (B.B.C Radio) 19 April 1985, quoted in Anne Dean, *David Mamet* (Cranbury NJ: Associated University Presses, 1990) p. 17
- (15) Mamet, *Oleanna*, pp. 24-25
- (16) Mamet, *Writing in Restaurants*, p. 131
- (17) *Ibid.*, p. 133
- (18) Pinter, *Birthday Party*, p. 45
- (19) Martin Esslin, *Pinter — A Study of His Plays* (London: Eyre Methuen, 1977) p. 38
- (20) Pinter, *The Caretaker*, p. 82
- (21) Programme note for the performance of *The Room and The Dumb Waiter*, quoted in John Russel Taylor, *Anger and After* (London: Methuen, 1962) p. 325
- (22) Esslin, *Pinter — A Study of His Plays*, p. 36
- (23) Dean, *David Mamet*, p. 15