

(城西人文研究第19巻第2号)

ガートルード・スタイン： 「戯曲」の始まり

三 芳 康 義

序

ガートルード・スタイン (Gertrude Stein) にとって、1913年という年は、彼女が初めてパリに移り住んだ1903年以来、創作活動の第三の転換期に入るきっかけを作った時期であると言えるだろう。というのは、スタインが *Q. E. D.* (書いたのは1903—05年、発表は1971年) と *Three Lives* (1909), そして長編散文詩 *The Making of Americans* (書いたのは1903—11年、発表は1925年) を創作していたときのテーマが、ひとの性格や心理という内面にある諸層、すなわち “bottom nature”⁽¹⁾ を顕在化させることにあったからだ。これが第一の創作期である。第二の時期は、1910年から1912年の間で、コトバによる「静物」(still life) を描いた *Tender Buttons* (1914) を頂点として、ひとの内面的世界から事物を中心とした「外的な可視世界のリズム」⁽²⁾ へとスタインの関心が移って行った頃である。ここまでの時期は、人間なり事物なりの内的、外的リアリティーの正確な描写を彼女はおもに考えていたのである。そして、第三の時期へ移行する前段階として、1913年、「戯曲」と称する作品群を書き始めた時期がある。それと同時に、この時期は、1908年以来進めていた「肖像」のシリーズの時期とも並行して、彼女の抽象的なスタイルの度合いに極端な変化はないが、最終的に「風景としての戯曲」と呼ばれる段階へ向かう

ための転換期となっている。

さて、本稿では、1913年に「戯曲」という形式で初めて書かれ、1922年に *Geography and Plays*⁽³⁾ という作品集に収められた “What happened, A Five Act Play”, “A Curtain Raiser” そして “Ladies’ Voices” (1916) をとくに取り上げ、「場の設定」による劇的效果に焦点を置いて、スタインの初期の「戯曲」の世界を探って行くことにする。

1

まず、スタインのいう「戯曲」とはどんなものであるか、という基本的な問題から始めようと思う。というのは、*Three Lives* をはじめとして、彼女のスタイルの面では、とくに統語法を破壊することによって、そこに描かれたイメージがきわめて「抽象化」されているために、伝統的な意味での文学ジャンルに当てはめて見ることはそれほど重要とは思われないからである。つまり、ここでいう「戯曲」とは、アリストテレス以来の、舞台の上で役者たちが交わす言葉の意味や、感情の対立などから生じる「緊張」を表現するものとして捉えるわけにはいかないということである。スタインの戯曲を一見すればわかるのだが、そこにはアクションの形式、主人公、プロットなどのさまざまな劇的展開によるクライマックス、といった劇の伝統的な約束事であるとか、一貫した論理性をそなえた、いわゆる「合理的世界観」というものがほとんど放棄されてしまっていると言ってもよいのである。言い換えれば、1908年から始まった、あの「肖像」のシリーズが画家の手によるものではなく、言語を媒体にした「文学的な」試みであったのと同じように、役者によって演じられることのない戯曲⁽⁴⁾ということになっている。

スタインが1913年にこの “What happened, A Five Act Play” を書きかけとなったのは、当時、ロンドンで、画家であり彼女の親友でもあったハリー・ギップ (Harry Gibb) 夫妻が開いた夕食のパーティーであり、それを主題にした⁽⁵⁾ と *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933) の中で

述べている。そして、その主題とは、「起こったことの本質を戯曲にすること」⁽⁶⁾（傍点筆者）であり、いわば、それはパーティーというひとつの「場」で起こったことを描いた作品だと言えそうである。

この戯曲は、形式的には「幕」(act)と「場」(scene)という伝統的な劇の構成をもっていて、副題に示されているように五つの幕からなっている。しかしそれは、単にスタインの恣意的な分け方にすぎず、伝統的な戯曲の形式に基づいた構成ではない。しかも、そこに描かれている中身も論理的な一貫性はなく、同時にその表現も断片的でアブストラクトなものになっている。

まずは、第一幕の冒頭から、

(One.)

Loud and no cataract. Not any nuisance is depressing.

(Five.)

A single sum four and five together and one, not any sun a clear signal and an exchange.

Silence is in blessing and chasing and coincidences being ripe. A simple melancholy clearly precious and on the surface and surrounded and mixed strangely. A vegetable window and clearly most clearly an exchange in parts and complete.

A tiger a rapt and surrounded overcoat securely arranged with spots old enough to be thought useful and witty quite witty in a secret and in a blinding flurry.

Length what is length when silence is so windowful. What is the use of a sore if there is no joint and no toaday and no toaday and no tag and not even an eraser. What is the commonest exchange between more laughing and most, Carelessness and a cake well a cake is a powder, it is very likely to be powder, it is very likely to be much morse.

A shutter and only shutter and Christmas, quite Christmas, an only shutter and a target a whole color in every center and shooting reat shooting and what can hear, that can hear that which makes such an establishment provided with what is provisonary⁽⁷⁾ (G & P, 205)

この戯曲の「場の設定」がパーティーであるとするからには、括弧のなかに示されている“one”は、このあとに(Five.)と記されているのを見ても判るように、単なるアラビア数字を指す語であり、そこに招待されている人たちの「人数」ということになるのではないか。つまり、この第一幕では、少なくとも五人の人物がパーティーに出席しているということになるだろう。

ところが、パーティーに招待されているはずの登場人物たちに係わる個々のキャラクタライゼーションは、すべて省略されていて、人物の名前すら明示されていない。人物を表していると思われる“one”とか“five”という数字は、ただ単に、その場に何人のひとがいて、次に来るセンテンスなりパラグラフなりが、その人たちに係わる何かを表現しているということにすぎないのである。

こうした人物の抽象化は、かつてスタインが1912年に“Picasso”, “Matisse”といった「肖像」と称する作品群の中で用いた彼女の常套手段であった。例えば、ピカソという画家の本質を表現する場合、直接的に彼の名前を使わずに、“one who some were certainly following was one who was completely charming”⁽⁸⁾「たしかにあるひとの後に追随するひとがいてそのひとはまったく魅力的なひとでした」、というセンテンスが繰り返され、本文では一度もピカソという名前が示されず、ただ表題に示されている“Picasso”という名前から判断するのと同じ考え方なのである。

このように“one”という語は、夕食のパーティーに招かれた「ある人物」の存在だけを示しているにすぎない。しかも、その人物のところにあるセンテンスは、そのひとの発話による「対話文」とも、語り手がその状況を説明する

のを目的とした「地の文」とも言えない、きわめて曖昧な表現になっている。

こうしたエキセントリックな表現は、おそらく登場人物の具体的な描写を否定した結果、必然的に生まれたスタイン特有のスタイルであるわけだ。したがって、ここで、少なくとも言えることは、登場人物の数に比例してセンテンスないしパラグラフの数が示され、実体のない抽象化された「ひと」の存在しか判らない。これはソーントン・ワイルダー (Thornton Wilder) のいう「純粹存在」(“pure being”⁽⁹⁾) としての「ひと」ということになるだろう。

このような訳で、われわれ読者は、夕食のパーティーという平凡な「場」を漠然と頭に描きながら、それぞれの幕に表現されている「語」あるいは「語句」から浮かび上がるイメージをあらためて構築していく他はないようだ。

2

ここで、先に引用した冒頭の一節を具体的に詳述してみると、“Loud”という「語」自体が等位接続詞“and”によってつながっていて“no cataract”との間に論理的な一貫性はなく、スタイン特有の新しい「コトバの都市」⁽¹⁰⁾になっている。つまり、“Loud”という語のもっている文法的機能、つまり形容詞あるいは副詞といった働きが無意味になり、あるひとりの人物の耳に聞こえてくる音であるとか、そのひと自身の発する声が大きく響いている、といった、はなはだ漠然とした印象を受けるだけで、それ以上の「読み」はほとんど不可能である。

また、“no cataract”にしても、その意味が滝であれ雨であれ、少なくとも「水」に係わることであり、しかもその存在が否定されているとしか言えない。これは文脈における論理的な一貫性の欠如による断片化されたコトバの組合せによる当然の帰結である。

したがって、これより、ひとつひとつのコトバを「読む」というよりは、壁に掛かったタブローを眺めるように、それを「見る」しかない。そのためには、コトバがもっているごく一般的な意味だけを捉え、そこに可能なかぎり象

徴や連想の介入を制限して、夕食のパーティーという「場」のイメージに最も近似した意味だけを取捨選択することである。

(Five.)の第三節目にあるセンテンスにしても、その内容は夕食のパーティーという平凡な「場」の設定のなかできわめて断片化され、抽象化された“overcoat”「オーバーコート」のイメージが浮かび上がる。つまり「トラウっとりして取り囲まれたオーバーコート それは密かにそして目も開けていられないほどの突風のなかで役に立ち機智に富んだまったく機智に富んでいると思われるほど年期の入ったしっかり染みのついたオーバーコート。」(G & P, 205)といった具合で、勿論、このオーバーコートはパーティーに招待された人物の持物であろうが、そこに形容されている修飾語句は、まったく支離滅裂と言う他ない。しかし、こうしたびっくりするようなコトバの組合せは、スタインにとって、本来、事物がもっている既成のイメージをできる限り退けるためのひとつの手段であり、それによって、パーティーという「場」に存在するモノとしてのオーバーコートを最大限に抽象化したと言えるのではないだろうか。

こうして見ると、第一幕だけでも、浮遊するイメージの断片は、そこに表現された名詞に焦点を置くことで徐々に見えてくる。つまり、この夕食のパーティーが開かれたのは、12月の“Christmas”「クリスマス」の時期で、部屋の中の様子は、“a cake”「ケーキ」、 “a turkey”「七面鳥」(G & P, 206), “a desert spoon”「デザート用のスプーン」(G & P, 206)などがあり、ここでは写真をとる“a target”「目標」と、なにかを写す“shutter”「シャッター」の音が実在感のないまま漂っているというわけである。また、パーティーの雰囲気はというと、“silence”「沈黙」、 “laughing”「笑い」そして“something abominable”「なにかしゃくにさわること」があったということにすぎない。

結局、この第一幕に表現されていることは、クリスマスの夕食パーティーという「場の設定」から見ることで、五人ほどの「ひと」が集まり、食事をし、写真をとり、なんらかの情緒的な変化があったという、きわめて単純な「出来

事」が抽象的に捉えられている。ここでは、招待されている人たちの様子、そこに出された料理、といった日常的なリアリティーが具体的な実体から遊離しているのである。

第二幕では、さらに事物の日常と非日常が入り交じったものとして登場する。たとえば、部屋の中には、(“a strange stove” *G & P*, 206)「奇妙なストーブ」や (“the perfect central table” *G & P*, 208)「完璧な中央卓」が置いてあり、そこには、(“a lightning cooky” *G & P*, 206)「電光のようなクッキー」、(“lemons, oranges apples pears and potatoes” *G & P*, 207)「レモン、オレンジ、リンゴ、ナシそれにジャガイモ」がある。そして、招待客の様子は、(“nobody wounded”, nobody flourishing, nobody talkative, nobody sensible” *G & P*, 206)「誰も傷ついていない、誰も盛り上がっていない、話好きは一人もいない分別のある者は一人もいない」というように、すべてを否定して、まるでお通夜のように、妙にもの静かな雰囲気として浮かび上がる。

第三幕になると、これまでの多視的な捉え方から、突然、何かを「切る」行為だけに焦点が当てられている。

(Two.)

A cut, a cut is not a slice, what is the occasion for representing a cut and a slice. What is the occasion for all that.

A cut is a slice, a cut is the same slice. The reason that a cut is a slice is that if there is no hurry any time is just as useful.

(Four.)

A cut and a slice is there any question when a cut and a slice are just thr same.

A cut and a slice has no particular exchange it has such

a strange exception to all that which is different.

A cut and only slice, only a cut and only a slice, the remains of a taste may remain and tasting is accurate.

A cut and an occasion, A slice and a substitute a single hurry and a circumstance that shows that, all this is so reasonable when every thing is clear....

(G & P, 207)

この第三幕は、(Two.), (Four.), (One.) の三つの部分に分けられている。なかでも、(Four.) では、とくにスタイルの面に特徴があり、四つのセンテンスがすべて “A cut is...” の繰り返しで始まっている。これはかつてスタインが *Three Lives* (1909) の中で、とくにあの “Melanctha” という短編小説の冒頭で用いた “Rose Johnson was...”⁽¹¹⁾ という表現形式を思い出させる。つまり、ここに引用した四つのセンテンスは、“A cut” と “a slice” の repetition によって、何かある物を「切断する」行為、ないしその結果を説明するというのではなく、そうした「状況」そのものを、修辞法でいう「連辞疊用」(polysyndeton) によって強調しているのである。このように類似したコトバの repetition の手法によるヴァリエーションは、ニューヨーク・ダダの旗手であったマルセル・デュシャン (Marcel Duchamp) が1912年に描いた『階段を降りる裸婦』 (“*Nude Descending Staircase*”) のように、描く対象は機械のような裸婦ではなく、降下それ自体を唯一のリアリティーとして抽出したのと同じ試みであると思われる。さらに第四幕では、四人を越える数の招待客がいて、それに合わせるようにパラグラフがある。

(Four and four more.)

A birthday, what is a birthbay, a birthday is a speech, it is a second time when there is tobacco, it is only one time when there is poison. It is more than one time when the

occasion which shows an occasional sharp separation is unanimous.

A blanket, what is a blanket, a blanket is so speedy that heat much heat is hotter and cooler, very much cooler almost more nearly cooler than at any other time often.

A blame what is a blame, a blame is what arises and cautions each one to be calm and an ocean and a masterpiece.

A clever saucer, what is a clever saucer, a clever saucer is very likely practiced and even has toes, it has tiny things to shake and really if it were not for a delicate blue color would there be any reason for every one to differ.

The objection and the perfect central table, the sorrow in borrowing and the hurry in a nervous feeling, the question is it really a plague, is it really an oleander, is it really saffron in color, the surmountable appetite which shows inclination to be warmer, the safety in a match and the safety in a little piece of sprinter, the real reason why cocoa is cheaper, the same use for bread as for any breathing that is softer, the lecture and the surrounding large white soft unequal and spread out sale of more and still less is no better, all this makes one regard in a season, one hat in a curtain that in rising higher, one landing and many many more, and many more many more many many more. (*G & P*, 208-0)

第一節から第四節まで、それぞれの冒頭部が第三幕のときと同じように、コトバの配列パターンは完全に様式化されている。つまり、“A birthday, what is...”, “A blanket, what is...”, “A clever saucer, what is...”といった具合に、一種のことば遊びのように繰り返されている。

こうした repetition の表現形式は，“A birthday”，“A blanket”，“A blame”，“A clever saucer” という語のイメージがそれぞれのモチーフとして強調されるのだが，勿論，“what is” 以降のセンテンスは，やはり既成の言葉の意味とそれに伴うイメージを否定し，極端に抽象化させているのである。そのために，読者は支離滅裂なコトバの組合せからくる奇妙なイメージの面白さと同時に，合理的な解釈の不可能性をここでも味わうという，ある種の「劇的」緊張感がある。つまり，スタインが *Tender Buttons* で試みた anti-logos の世界観というレベルでのみ知覚し得るモノの存在が抽出されているのである。言い換えれば，夕食のパーティーという「場」において，もしかしたら在るかも知れないモノ（「毛布」，「賢いソース」，「完璧な中央卓」など）の気配が感じられるのである。

最後の第五幕では，「戸口」（“a door way”）の所で，おそらく名前すら示されていない二人の人物が記念の「写真」（“a photograph”）をとる様子だけが漠然と浮かんでくる。

(Two.)

A regret a single regret makes a door way. What is a door way, a door way is a photograph.

What is a photograph a photograph is a slight and a sight is always a sight of something. Very likely there is photograph that gives color if there is then there is that color that does not change any more than it did when there was much more use for photography. (*G & P*, 209)

こうして見ると，スタインが「戯曲」と称して，起こったことの本質を描くという試みは，夕食のパーティーというひとつの「場の設定」のなかで，びっくりするようなコトバの組合せから生ずる断片的なイメージによって確かに描き出されている。つまり，そこにあるモノとは，具体的にどんな物であるの

か、どんなことが起きたのか、という具体的で論理的な意味を探ろうとしても無駄なことである。したがって、ここでは、夕食のパーティーという「場」に断片的に散りばめられたリアリティーこそ、スタイン独自の「劇的」空間を生み出す原動力となっている。

3

スタインのこうした「場の設定」がさらにドラマ性を引き出すもうひとつの好例として、“A Curtain Raiser” という小品がある。この戯曲は、かつてスタインが「わたしは自分の戯曲の中でやってみたいことは、みんなが必ずしも知らないことや話さなかったこと」⁽¹²⁾ をひとつの場面として言語化したものである。

Six.

twenty.

Outrageous.

Late,

Weak.

Forty.

More in any wetness.

Sixty three certainly

Five.

Sixteen.

Seven.

Three.

More in orderly.

Seventy-five. (*G & P*, 202)

六人。

二十人。

とんでもないぞ。

おそい、

軟弱だ。

四十人。

なんだかもっとじめっとして

六十三人 間違いなし。

五。

十六。

七。

三。

もっと整然として。 七十五人だ。

ここでは、もはや登場人物の人数を暗示させるような表現すらなく、単なるアラビア数字と何かある対象を示唆するような形容語句が、もはや文章としての伝達機能を失い、前後の脈絡のないまま「重置」(juxtapose)されている。それぞれのコトバが不確定なままひとつの空間に漂っている。逆説的に言えば、スタインはある意味で、言語を統語法から解放したと言えるかもしれない。

ということは、ひとつひとつのコトバに「絶対的」な意味であるとか解釈が不可能だということになる⁽¹³⁾。しかし、そうしたコトバの意味が曖昧ではあるにしても、そこに描かれている「何か」を多視的に眺めることができるのではないだろうか。

つまり、どこにでもある日常的な事物（たとえば、花とか木）が名付けられる以前の、すなわち「原初的」な事物としてのモノが存在していた次元に「場」というものを設定してみた場合、それによって、ひとつひとつのコトバを新しい文脈の中に置き直すことができるのではないかと思う。

そこでまず、スタインが“Six”とか“Twenty”という語をあえて何の脈絡もないまま表現したのは何故か、という基本的な疑問に立ち帰ってみる必要

がある。つまり“Six”という数字の指示対象は何かということであらためて読者は考え直さなければならない。この「六」という数字が何に対しての「六」なのか、たとえば、六人、六匹、六本、六枚などということが言えるわけである。したがって、こうした無数の組合せは、勿論あり得るのだが、この作品の表題が“A Curtain Raiser”（『開幕劇』）であるからには、主要な劇が始まる前の短い一幕物であり、日本的に言えば、落語が始まる前に「前座」がつとめる舞台ということになるだろう。ここで、極端に抽象化された本文の内容を決定させるのは、表題との相対的な関係であり、それは1912年の秋ごろからピカソが始めた一連の「コラージュ」(collage)による絵画を見るときと同じ見方に近くなる。つまり、表題とキャンバスを交互に見て、そこに何が描かれているのかを再確認することであり、こうした捉え方がスタインの作品にも言えるのである。しかし、彼女の表現方法は、あくまでも言語がその媒体である限り、記号としての意味は必然的に伴うわけで純粹抽象はあり得ない。つまり、この「六」という数字は数量を示す記号であるのだが、それが表す「質的」な要素は曖昧なままである。そうすると、数量を示す「六」とは何を基準にした「六」であるのか、という疑問が当然生じてくるはずだ。

この疑問に対するひとつの解釈の例として、ドナルド・サザランド(Donald Sutherland)が次のように述べている。つまり、初めの三つの語について、「たとえば、どこか向こうのほうに羊が六匹いて、二十本の木が生えていて、その全体に火の燃えるような赤い夕焼けがあることに気がついたとしたら、その経験がすばらしく興奮するようなコンポジションとして感じられるかもしれない」⁽¹⁴⁾と指摘し、ひとつの「場の設定」を試みている。またこれに続けて、「それは機械的で能動的な一貫性があるというよりはむしろ、質的な一貫性がある……」⁽¹⁵⁾というわけである。こうした見方は、統語法によって決められた言葉の組合せから生ずる論理的、合理的な意味を読み取るのではなく、それぞれのコトバが本来もっている根本的な属性——数量(quantity)を示すものとしてのアラビア数字と質(quality)を示すものとしての形容語句——だけに限定し、そのなかでコトバの「質的な一貫性」を抽出することである。したが

って、こうした文学的なコンポジションは、「現在時において、空間的な重畳や対比が最終的な言語表現であるかぎり、絵画の場合と同様、それ以上の表現がなくてもあり得る」⁽¹⁶⁾のである。つまり、あるひとつの「場」というものを自発的に決めることによって、ひとつひとつのコトバに「質的一貫性」があるものとして捉え直すことができるようになる。

さて、この「質的一貫性」を具体的に決定する場合、その手掛かりとなるのはまたしても、“A Curtain Raiser”という表題である。つまりこの作品に「開幕劇」という場面を設定すると、これから前座をつとめる一人の役者が舞台に立ち、そこから客席を眺めている様子を一瞬のスナップ・ショットのように写し出しているとしたら、ある程度、それぞれのコトバに自足した意味を蘇生させることができるのではないかと思う。すなわち、ひとつの「場の設定」として、何かが演じられる舞台とそれを観る客席という、本来もっている役割を逆転させているのである。つまり、客席そのものがひとつの舞台もしくは「場」として捉えられているわけだ。

そこで、こうした見方からこの作品を眺めてみると、アラビア数字を中心に、せいぜい十四の語ないし語句からなっている短い詩、といったようなものになっている。しかも、コトバのタイポグラフィや「行分け」がとくにユニークである。初めの「六」という数字は、前座をつとめる一人の役者が客席を眺めながらそこにいる人数を数えているとすれば、観客が「六人」いて、さらに「二十人」と数え上げ、その後少し間をおいて、“Outrageous”という形容詞にぶつかる。これはスタインが意図的にねらったタイポグラフィによる視覚的な効果で、紙面に印刷された活字の配列（ここでは、三行目の右端に“Outrageous”という形容詞を置いたこと）によって、前座の意識のなかに生じた「驚き」の感情に到達するまでの一種の「間」、というものが視覚化されている。さらに“late”と“Weak”という語は、その前後に合理的な解釈を助ける表現は何もないが、先のコンテキストに照らし合わせてみれば、観客の出足が「遅く」、何か「弱々しい」雰囲気や漂わせているような、きわめて抽象化されたイメージがある。6行目の“Forty”は、ただ単に“Weak”の

後に置かれているというのではなく、ここでも“Outrageous”，“late”そして“Weak”という情緒的な流れから、少し「間」を取るための視覚的効果をねらったために右端にあると読めそうだ。次の“More in any wetness”では、なにかじめじめした雰囲気客席から感じさせ、“Sixty three certainly”は、とくに“certainly”という副詞がここで初めて数字に加わり、そうすることで前座の主観的な認識が突然侵入してくる。つまり、数え上げた数字の「確かさ」を認識する意図がみられる。また、“Five”，“Sixteen”，“Three”という三つの数字はそれぞれ三行に分けられてはいるが、それは前座の見る「視点」の動きを捉えるための瞬間的なズレを意識させるためである。最後のラインにある“More in orderly”では、具体的な「質的一貫性」を見い出すことができないとはいえ、少なくとも、客席の「整然とした」(“orderly”) 様子が時の経過のなかでその「度合い」(“more”) を強めている。そして“Seventy-five”で、役者が数えられる限りの観客の人数、つまり全部で「七十五人」という数を示していると言えるだろう。

こうした断片的なコトバひとつひとつに「質的一貫性」を当てはめていくことは、単に読者の恣意的なこじつけであると言ってしまうまでもだが、スタインがあえてコトバを断片的に、まるで何の脈絡もないかのように配列することで、その「質的一貫性」をわれわれ読者にあえて意識させ、ついには、この作品全体としての「場の設定」を読者自身にあずけたと言えよう。言い換えれば、“Six”という語から始まるコトバに、あらためてひとつの「質的一貫性」を当てはめてみないかぎり、「開幕劇」という場面がわれわれ読者には見えてこないのである。したがって、この『開幕劇』という表題こそ、この作品を読むキー・ワードであり、ある種の「劇的」な設定として視覚化されるのである。

4

次に取り上げる“ladies' Voices”という戯曲は、これまでの二つの作品より三年遅れの1916年に書かれたもので、とくに“A Curtain Raiser”と同様、

「客席」を舞台にした「場の設定」が成り立つようである。全体の構成としては、四つに分かれた幕と、最後に「第二場」(“ Scene II ”) というのがあり、第一幕に相当する箇所には『開幕劇』という題が付けられている。まずは、冒頭の部分から、

CURTAIN RAISER

Ladies' voices give pleasure.

The acting two is easily lead. Leading is not in winter.

Here the winter is sunny.

Does that surprise you.

Ladies voices together and then she came in.

Very well good night.

Very well good night.

(Mrs. Cardillac)

That's silver.

You mean the sound.

Yes the sound. (*G & P*, 203)

開幕劇

女たちの声は楽しさをあたえてくれる。

演じる二人は導きやすい。冬に先導はない。

ここの冬は晴天。

あれがあなたをびっくりさせるの。

女たちの声が集まって、それから彼女がはいってきた。

とってもいいわ おやすみなさい。

とってもいいわ おやすみなさい。

(キャディラック婦人)

あれは銀色。

音ですって。

そう 音よ。

この一節でも、スタインらしいコトバの特異な組合せによって、前後の明確な脈絡がないまま、女たちの「声」が漠然と聞こえてくる。しかし、前述した“A Curtain Raiser”のように、ひとつひとつのコトバに具体的な「質的一貫性」を当てはめてゆくことはできないが、客席と舞台の逆転という「場の設定」はここでも可能で、それは客席にいる女性の「声」それ自体を言語化したと言えそうである。

つまり、客席にいると思われる女性の声には、その場の雰囲気を表す「楽しさ」(“pleasure”)があり、数人の女性が「集まり」(“Ladies’ voices together”), そこへ「一人の女のひとが加わる」(“she came in”)という一種の「地の文」が挿入されている。そしてその場面で、突然、別れの挨拶(“Very well good night”)があり、その「声」のひとつが「キャディラック婦人」(“Mrs. Cardillac”)のものであることが判る。しかし判るのはそれだけであり、観客としての女性たちの「声」だけが何の脈絡もないまま聞こえてくる「場」、ということになる。

ここには、何らかのイメージを伝達するという、本来、言葉がもっている根本的な機能を働かせた会話があるのではなく、ただ、会話という「場の設定」を示すだけの意味内容しかないのである。そしてさらに、第四幕になると、たった四つの疑問文からなり、脈絡のない会話をする「声」だけで、話者の実在感はずっかり失われている。

What are ladies voices.

Do you mean to believe me.

Have you caught the sun.

Dear me have you caught the sun. (G & P, 204)

女たちの声ってなんなの。

あなたわたしを信じるっていうの。

あなた太陽をつかまえたの。

まあ あなた太陽をつかまえたですって。

こうなると、完全に女性たちの「声」それ自体が主役となり、これら四つの疑問文が指示する内容には、いかなる象徴性もなく、エキセントリックなコトバの組合せからくるスタインのユーモアがある他は何もないのである。

5

こうして、スタインが「戯曲」と称して初めて書いた“*What happened, A Five Act Play*”では、「幕」とか「場面」という伝統的な劇形式のもつ約束事をほとんど恣意的な意味での「章分け」に変えてしまったのである。そして、通時的な時間の流れを基にしたプロットの展開だとか、クライマックスの効果といった従来 of の仕組みが無視されたのは、スタインがプロットの中核をなす「物語性」を完全に拒否したことにある。というのは、かつて、彼女が「わたしは物語ではないものなら戯曲になり得るという結論に達したのです」⁽¹⁷⁾と述べた言葉に当てはまるからである。そのために、登場人物の写実的なキャラクタライゼーションがないのも当然であり、この作品の主題がスタインのいう起こったことの本質を描くことであるからには、事物なり出来事なりが、断片的で抽象化されたリアリティーとして視覚化されているにすぎず、この意味では、一種のアンチ・プレイということにもなる。

また、過去、現在、未来という通時的な時間の概念は、スタインのユニークな空間概念である“*continuous present*”⁽¹⁸⁾（「現在の連続」）に取って代われ、それは始めも終わりもない平板な絵画のキャンパスのような空間になる。そうした空間は、夕食のパーティーという「場」を設定することによって視覚化され、びっくりするようなコトバの組合せから、切れ切れになったイメージ

の断片がジョアン・ミロ (Joan Miro) の絵のように劇的なインパクトを伴って浮遊しているのである。こうした「場の設定」は、まとまったひとつの作品というレベルで見たときのものであって、これをコトバひとつひとつのレベルに焦点を置いて微視的に眺めて見ると、とくに“A Curtain Raiser”のような作品の場合には、ある程度、論理的な「読み」が出来てしまう。これはいわゆるスタインのアンチ・ロゴスの世界観、言い換えれば、“human mind”の世界観とは矛盾してくるように思えるのだが、しかし、ひとつひとつのコトバに記号としての役割はあっても、それがどんな状況で使われているのかという「質的一貫性」を決定しないかぎり何も見えてこない。つまり、何ら脈絡のないコトバが異化されて散在しているという次元では、それはスタインのいう“human mind”⁽¹⁹⁾の領域にあり、そこに、あらためて“human nature”というきわめて日常的な「ものの見方」、すなわち「質的一貫性」を探るといふ作業へ向かうために「場」というものを設定することになる。それは、ばらばらに配列されているひとつひとつのコトバに生氣を与えていくことが重要なのであり、そこに描かれた場面が結果的に平凡な光景であったとしても、それと気づくまでの読者の「認識過程」にこそ、スタインの戯曲としてのドラマ性を感じることが出来るのである。つまり、“human mind”のレベルにあるコトバを“human nature”という相対的な認識論による見方によって、ひとつの「場」というものが白と黒のコントラストによる「影絵」のように浮き出てくるのである。

“Ladies’ Voices”にしても、客席にいる女性たちの会話を「場の設定」として見ることで、個々のコトバの「質的一貫性」を示すことが可能になる。ただ、“A Curtain Raiser”との違いは、女性の交わす「声」という聴覚的な要素それ自体が主題なのである。

こうした仕掛けは、スタイン特有の「知的ゲーム」ということにもなるのだが、しかし、これはそれほど単純なものではなく、かつて彼女が *Picasso* (1938) というエッセイの中で述べた新しい「ものの見方」に起因しているのである。

……世代が変わっても見られるモノ以外なにも変わるものはなく、その見られるモノがその世代を作るのです、つまり人間のなかでは世代が変わっても、ものの見方と見られ方以外にはなにも変わらないのです、……これがすべてその世代のコンポジションとなるのです⁽²⁰⁾。

現実世界をいかに捉えるか、というスタインの考え方は、世代がどんどん変わっても、そこにいる人間はやはり同じ人間であり、ただ、そうした現実世界を見る「方法」あるいは「視点」が変化するために、その結果として現れた芸術作品は、写実的であったり抽象的であったりするわけなのである。

スタインが1913年に初めて書いた「戯曲」は、スタイルの面では *Tender Buttons* で試みたのと同じように抽象化されているけれど、「場の設定」という「ものの見方」は、きわめて日常的なリアリティーを視覚化させることになった。したがって、スタインの“human mind”の世界観のなかにある断片的なコトバを用いて、“human nature”の視点を可能にさせるというからくりこそ「劇的」なインパクトが潜んでいるのである。

このように、1913年という時期に書かれた「戯曲」をきっかけにして、スタインは、以後、1923年に「風景としての戯曲」と呼ばれるあの *Four Saints in Three Acts* というオペラに向かって歩き始めることになるのである。

<注>

- (1) Gertrude Stein, *Lectures in America* (Boston: Beacon Press, 1985), p. 138.
- (2) Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas* (New York: Vintage Books, 1961), p. 119.
- (3) Stein, *Geography and Plays*, introd. Sherwood Anderson (New York: Haskell House Publishers, 1967), 以下このテキストからの引用はすべて *G & P*, と略しその後にページ数を記す。
- (4) Donald Sutherland, *Gertrude Stein: A Biography of her Work* (Westport, Conn: Greenwood Press, 1971), p. 103.

- (5) Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, p. 132.
- (6) Stein, *Lectures in America* (Boston : Beacon Press, 1985), p. 119.
- (7) “What happened, A Five Act Play” の原文については、ほとんど翻訳が不可能なため（そもそもスタインの作品自体、翻訳は無意味なのだが），“A Curtain Raiser” と “Ladies’ Voices” からの原文についてのみ、一つの試訳として日本語訳を載せたことを断っておきます。
- (8) Stein, *Selected Writings of Gertrude Stein*, ed., Carl Van Vechten (New York : Vintage Books, 1962), p. 333.
- (9) Thornton Wilder, “Introduction to Miss Stein’s Puppet Play”, *Twentieth Century Literature* (New York : Hofstra Univ Press, 1978), Vol. 24, No. 1, p. 94.
- (10) Sherwood Anderson, *Introd., G & P*, by Gertrude Stein, p. 8.
- (11) Stein, *Three Lives* (New York : Vintage Books, 1936), pp. 85-6. を参照。
- (12) Stein, *Lectures in America*, p. 119.
- (13) Betsy Alayne Ryan は *Gertrude Stein’s Theatre of the Absolute* (Michigan : の UMI Resarch Press, 1984) の中で、アラビア数字を “non-referencial” なものとして捉え、それを “referencial” な形容詞との重置によって、それが判る者の注意を作品それ自体に限ることで、この二つの関連性を見出すという可能性が高まる (p. 49), ときわめて観念的に指摘しているにすぎない。また、Bettina L. Knapp は *Gertrude Stein* (New york : A Frederick Ungar Book, 1990) という著書の中で、“What happened, A Play” との違いを指摘するために、このアラビア数字に質的な属性をスタインが加えているとして、それは数字がその声としての価値をそなえ、舞台空間と時空間との融合に成功してコトバとその発声が独特の緊張と密度を生み出す (p. 140), と述べている。しかし、ここでは「場の設定」という限られた視点については触れられておらず「舞台空間」と「時空間」の意味が曖昧なままである。
- (14) Sutherland, *Gertrude Stein*, p. 116.
- (15) *Ibid.*, pp. 116-7.
- (16) *Ibid.*, p. 117.
- (17) Stein, *Lectures in America*, p. 119.
- (18) Stein, *Selected Writings of Cortrude Stein*, pp. 517-8. を参照。
- (19) スタインの “human mind” と “human nature” という認識論に関しては、拙稿「呪文としての文学—『アメリカ人の成り立ち』の場合—」(『城西人文研究』第18巻第1号を参照されたい。

- (20) Stein, *Picasso*, ed., Edward Burns (Boston: Beacon Press, 1970), pp. 36-7.