

二重化される意識と「もの」としての世界： Arthur Miller, *Death of a Salesman* における 気づきの体験

日 比 野 啓

0. はじめに

『セールスマンの死』の冒頭、主人公のセールスマン Willy Roman は突如車の運転ができなくなり、疲労困憊して帰宅する。商品見本の入った大きなカバンを二つさげて台所の鍵を開け、荷を下ろすとき、ウイリーはト書きによれば、「手のひらに痛み」(“the soreness of his palms” [161])¹を感じている。舞台を見ている観客に痛みは伝わらない以上、このト書きは無意味に思えるかもしれない。けれども、ウイリーを演じる俳優がカバンから手を放すとき、いかにも今まで重いものを握りしめていたかのように指で手のひらをなで回すか、両手を擦り合わせれば、観客は同様の経験に照らし合わせて、ウイリーの “the soreness of his palms” を自分の感覚として再現できる。

具体的な上演の場を想定していないのではないか、と疑わしく思われるほどに微に入り細を穿ったト書きがリアリズムの作品で用いられることは珍しくない。アメリカの戯曲のなかでそのもっとも有名な例の一つが、Eugene O'Neill の自伝的作品と言われる *Long Day's Journey into Night* の冒頭で、母 Mary の指を描写する箇所だろう。

[Mary's] hands are never still. They were once beautiful hands, with long, tapering fingers, but rheumatism has knotted the joints and warped the fingers, so that now they have an ugly crippled look. (O'Neill 718)

リューマチのせいで節くれ立ったメアリーの指を観客に示すことは難しい。同じ身体的条件の俳優を配役したり、特殊メイクを施したりしたと

しても、舞台によほど近い客席に座らなければ観客はそのことに気づかないはずだ。Eisenはオニールのこうした「作劇上の革新」を小説にあるような「語りの自由闊達さと深遠な心理」を通じて人生と状況を描こうとするものだと擁護したが（Eisen 10）、ミラーのト書きは、これとよく似ているようで、もっと別の目的があるように思える。ウイリーの意識内で生じた感覚を記述するとき、ミラーはそれがウイリーを演じる俳優の身体上で表現され、さらに俳優の身体表現を目にした観客の意識内においてその感覚が「体験」されることを見越しているからだ。

ミラーが当初『彼の頭の中』（*The Inside of His Head*）という題名を考えていたこと（Biggsby 182）は、ウイリーの意識という「内部」を描くことに関心があったからだとこれまで理解されてきたが、役者の子として育ちながらも、「文学的」で、舞台化困難な作品を発表し続けたオニールとは対照的に、数々の「演劇的」な約束事をうまく利用した作品を発表していくことになるミラーは、ただ意識を描くのではなく、それがどのようにして観客に伝わるかを考えていたふしがある。ウイリーの混濁した内面が観客に実感を持って受け止められるために、すなわち自らの意識の裡で突如として甦る過去をウイリーがもう一つの現実として体験していることを観客に納得してもらうために、若かりし頃の息子たちや妻、そして故人となった叔父ベンを舞台に登場させるのはその一つの方策と言えるだろう。だがミラーはそのような視覚的な説得力に訴えるだけでなく、身体を介して伝わる情動（affect）によってウイリーの意識が観客の意識にいわば「転写」されるように工夫している。この作品の上演に立ち会う観客は、ウイリーの内面を冷静な観察者として眺めるというより、ウイリーの苦悩や混乱を自分の身体で体験するのだ。冒頭でウイリーの「手のひらに痛み」を自分のこととして感じるように²。

これから見ていくように、『セールスマンの死』は、ウイリーとその妻リンダ、そして長男ピフが、気づき（awareness）——すなわち、意識が二重化し、意識それ自体へ向かう意識と、意識の外側に広がる「もの」としての世界へ向かう意識とに分裂する状態——を経験する物語として読むことができる。ウイリーとピフとのわだかまりの解決や、その直後のウイリーの自殺などは、外形的事実だけでも十分劇的であるが、その

際彼らの意識に裂け目が生じており、意識の桎梏を逃れた身体が世界と直接交信をしていることを知れば、演劇としてこの作品の持つ射程が、これまで言われてきた「社会劇」「問題劇」のそれよりもはるかに広がりをもったものであることがわかるだろう。

ウイリーたちは、気づきの前後で世界の立ち現れかたがまるで変わってしまうという体験をしている。観念論的把握のもと、意識を通して現象していた世界が、突如として唯物論の「重み」を持って顕現する。登場人物が感じ取っている、そのような劇的な変化はしかし、観客に何らかのかたちで共有されなければ上演の場で存在したことにはならない。『セールスマンの死』でミラーは、俳優の身体から観客の身体へと伝わる情動を通じて、観客が登場人物たちの気づきを体感できるようにしている。気づきの瞬間に登場人物の裡に生じる、感情とも感覚ともつかないものは、情動となって身体から溢れ出て、観客を揺り動かし、突き動かす。情動は前言語的な身体感覚として観客に感染し、観客の世界の見方まで変えてしまう。

冒頭のト書きにおいて、ウイリーは気づきを体験しているわけではないが、登場人物が言葉を発する前に、身体感覚を通じてなにかが伝わってくる、という体験を観客がまずすることで、この作品における前言語的な情動の活発な活動を受け入れる準備をさせていると言えるだろう。また、登場人物たちに気づきが生じるきっかけとなるのは、「ものが身体に働きかけてくる」という体験なのだが、観客はその体験についても自分たちの身体で反復することになる。というのは、ウイリーの「手のひらの痛み」が情動として伝わってきたときに、観客は苦痛のみを純粋な経験として味わうことはできず、苦痛の原因としてのカバンの手持ち部分の触感を同時に想像するからだ。そうすることで、観客は自分たちが実際にカバンを持って歩き回ったあとに手のひらの痛みを感じるよりももっと鮮明に、カバンという「もの」が手のひらに苦痛を与えている、という印象を受けることになる。普段私たちは、外界からの不快な刺激を意識の裡でもっと全体的な文脈の中に埋め込むことによって処理している。意識の裡では「今日は長い一日だった」「今度からはもっとカバンに詰める商品見本の数を減らそう」というような、不快な刺激によつ

て引き起こされる様々な思念が去来し、カバンのせいで手のひらが痛い、という単純な感覚は忘れ去られることが多い。だが客席に座って舞台を注視する以外することがないと、私たちはそのような単純な感覚のみを自分の意識の裡に甦らせるのだ。

1. 『セールスマンの死』における触覚の優位

気づき (awareness) がどのようなものであるかを詳しく説明する前に、『セールスマンの死』において、何かが確実にこの世界に存在することを確かめるために触覚が重要な役割を果たしていることを見ておこう。この作品において観客は、ウイリーの息子たちや妻が若い頃の姿で舞台に登場するとき、また亡くなったはずのウイリーの叔父ベンが現れてウイリーと会話をするとき、それがウイリーの幻想であり、現実には起きていないことを了解している。また、ト書きによれば、観客が耳にするフルートの音は、ウイリーの頭の中で鳴っているものであるが、そのこともまた何らかのかたちで観客に知らせることが可能である。すなわち観客は、ウイリーの幻聴・幻視を通じて、視覚や聴覚は不確かなもので、世界に存在しないものを存在しているかのように勘違いさせる、と知らされることになる。

それに対して触覚は、ウイリーを裏切ることがないだけでなく、快楽を与えるものである。息子たちが自動車にワックスを塗るのが好きなこと、息子たちにパンチング・バッグを買ってやったら喜んだことが舞台で再現されることで、観客は手でもものに触れることの愉悅を味わう。さらにウイリーが「女」に買ってやったストッキングも、身に着けているとき素肌に触れているというだけでなく、フェティッシュな欲望の対象として手触りを楽しむものでもあった。

ピフにとっても、触覚は世界と交流するための重要な道具になっている。日曜日に控えたアメフトの試合で、ハッピーに言わせれば、ピフはパスをする役目であるはずなのに、ウイリーのためだけにタッチダウンをするつもりだと宣言する。

BIFF: This Saturday, Pop, this Saturday—just for you, I'm

going to break through for a touchdown.

HAPPY: You're supposed to pass. (177)

タッチダウンで「ボールを地面に接触させる」ことが、パスでボールを回していくことの一時的性格と対比されて、決定的性格を担わされる。ピフが父親と同様、ビジネスの世界を目指しながらも、農場を買って牛を育てたり、大工になりたいと願ったりすることもこの欲望の延長線上にあると言えるだろう。ボールのように商品を次から次へと人手に渡すより、「手で触って何かを完成させる」ことのほうがピフには意味があるように思えるのだ。

しかしウイリーは「お前たちのおじいさんでも、大工よりはましだったぞ」とピフに言い放ち、息子が大工で生計を立てていくことを認めない。

BIFF: I don't care what they think! They've laughed at Dad for years, and you know why? Because we don't belong in this nuthouse of a city! We should be mixing cement on some open plain, or—or carpenters. A carpenter is allowed to whistle!
Willy walks in from the entrance of the house, at left.

WILLY: Even your grandfather was better than a carpenter.
(198)

ウイリーは自分で居間の天井を張ったことを誇り、大工仕事のできない隣家のチャーリー親子を馬鹿にしているにもかかわらず、職業としての大工を軽蔑している。少なくともウイリーにとって、「ものに触る」ことは単純に賞揚されるものではないのだ。これから見ていくように、ウイリーの気づきは三回繰り返し延べされるが、それは彼が「ものに触ること」で自分が変わる可能性を信じていないゆえでもある。

2. 「ざらざら」の触感と「つるつる」の触感：ピフの気づき

「手触り」についてこの親子の違いは他にもある。ウイリーはワックスで磨き上げられた車の外装やストッキング、パンチングボールのように表面がつるつるしているものを好むが、ピフはフットボールのように表面がざらざらしているものを好むのだ。ウイリーは接触した結果、その

ざらざらした表面で自分が傷つけられることを嫌がる。重い鞆を両手で抱えたことで手のひらの痛みを感じることも、靴の踏まず芯が圧迫して痛いことも、不快な体験として描かれている。

一方、作品中でピフが盗んだものとして具体的に言及される材木もフットボールもバスケットボールも、触るとざらざらするものだ。手を使って世界に働きかけ、ざらざらするその感触を味わうこと。子供の頃からのピフの盗癖は、世界からの疎外感を味わっているピフが、象徴的な意味で現実との接触を回復する行為だと精神分析することも可能だろう。ウイリーが息子たちの窃盗をそれほど咎めないのは、彼にとって盗みは手仕事と同じ「触る」行為であるからかもしれない。冒頭の人物説明でウイリーは“mercurial nature” (162)であると描写されるが、そういえばローマ神話のメルクリウス、すなわちギリシア神話のヘルメスは、通商の神であるとともに盗人の守護神でもあった。

ピフが盗むものとしてただ一つ、ざらざらしていないものがある。Bill Oliverの万年筆だ。放浪生活に終止符を打ち、実家に戻ってきた三十四歳のピフは、新しい拡販計画を提案するために、髭を剃り青いスーツを着込んで、かつての雇用主オリヴァーに会いに出かける。六時間待たされたあげく、オリヴァーが自分をまるで覚えておらず、一瞥をくれただけで歩き去るのを見て、自分が彼の会社のセールスマンだったという自分で作り上げた嘘を十五年間自分でも信じ込んでいただけで、たんなる発送係でしかなかったことを認識する。そして「何が自分の意識に押し寄せたかわからない」まま、オリヴァーのオフィスに入り込み、彼の万年筆を盗んで外へ駆け出す。

BIFF: I don't know what came over me, Hap. The next thing I know I'm in his office—paneled walls, everything. I can't explain it. I—Hap, I took his fountain pen.

HAPPY: Geez, did he catch you?

BIFF: I ran out. I ran down all eleven flights. I ran and ran and ran.

HAPPY: That was an awful dumb—what'd you do that for?

BIFF: [agonized]: I don't know, I just—wanted to take

something, I don't know. You gotta help me, Hap, I'm gonna tell Pop. (229-230)

弟ハッピーにビフが語って聞かせる、このよく知られた『セールスマンの死』第二幕のエピソードには、おそらく誰もまだ納得のいく説明をしていない一つの疑問がある。「オリヴァーは兄さんを取り押さえたのか」と聞くハッピーに対して、ビフは「俺は走り出た。十一階を走り下りた。走って走って走った」と答えるのだが、なぜビフは十一階であるとわざわざ口に出すのだろう。そして終わり近くでウイリーと相対するビフはなぜ、「今日俺は手にペンを持ったまま十一階を駆け下りた」(“I ran down eleven flights with a pen in my hand today.” [250])と「十一階」であることを再び口に出すのだろう。

リアリズムの戯曲だからなるべく具体的に書いているのだ、という答えは、オリヴァーの会社についての記述が他にほとんどないことから斥けられる。高校のアメフトチームでクォーターバックだったビフの身体能力が未だに高いことを観客の無意識に刷り込みたいのだ、という答えは、高さの説明にはなっても、わざわざ十一階と口に出す積極的な理由にはならない。そうではなく、精神的な混乱の最中であって、ビフは駆け下りながら「一階、二階…」と意識せずに数えていたからこそ、「十一階」という言葉が思わず口をつくのだ、と考えるべきなのだ。筋肉をほぼ意識の命令なしに動かしながら、運動する身体に鋭く意識が向かう、気づきの感覚がこれらの台詞には再現されている。

スポーツ特待生として三つの大学から入学を許可されたほど身体能力にすぐれたビフにとって、このような気づきの感覚はその高度な能力を発揮するときには必ずやってきていたものであり、意識と身体が別々に動きながら一体感が得られているその状態は慣れ親しんだものだったはずだ³。けれども、彼はこのような感覚を長いこと味わっておらず、それゆえに久しぶりに到来した気づきに興奮して口に出したのだろう。

もっとも、このような気づきの感覚は運動選手だけに訪れるものではない。世阿弥の言う目前心後もまた、同一の意識のありようを指している。

又、舞に、目前心後と云ふことあり。「目を前に見て心を後に置け」となり。是は、以前申しつる舞智風体の用心也。見所

より見る所の風姿は、わが離見也。然れば、わが眼の見る所は我見也。離見の見にはあらず。離見の見にて見る所は、則見所同所の見也。其時は、我姿を見得する也。我姿を見得すれば、左右前後を見るなり。然れ共、目前左右までをば見れども、後姿をばいまだ知らぬか。後姿を覚えねば、姿の俗なる所をわきまへず。さるほどに、離見の見にて、見所同見と成て、不及目の身所まで見智して、五体相応の幽姿をなすべし。是則、心を後に置くにてあらずや。返々、離見の見を能々見得して、眼まなこを見ぬ所を覚えて、左右前後を分明に安見せよ。定て、花姿玉得の幽舞に到らん事、目前の証見なるべし。(414-415)

舞台を注視する観客の意識に同一化し、自分からは見えないはずの自分の身体の動きを見てとることのできる演者の意識の状態を世阿弥は離見の見と名づけ、「花姿玉得の幽舞」に到るための条件だとした。俳優であれ、運動選手であれ、自分の意識から離れて、自分の身体を「外側」から観察する、もう一つの「意識」を想定することが、出来映え (performance) の向上につながる、と考えられ、実践の場で試されてきたことをミラーがどこまで知っていたかは定かではない。だがビフが内心感じていた混乱をよそに、自らの一連の行動についてまるで三人称の語りであるかのように外面的・客観的に語っているのを見れば、十一階を駆け下りていくときに、ミラーが舞台上で示しているのはビフの気づきの感覚であることは疑いがないように思われる。

3. 意識の「二重化」：「レクイエム」におけるリンダの気づき

この作品のなかで、ビフのように言語化しているわけではないにせよ、他にも意識が二重化される瞬間は描かれている。第二幕のあとに置かれた「レクイエム」におけるリンダの意識もまた、身体の内側にあるものとして、「内面」に向かう意識と、身体の内側にあって身体の諸条件に制約されつつも、身体が外部の世界に向かって働きかけている場に向かう意識とに分裂している。

LINDA: Forgive me, dear. I can't cry. I don't know what it is,

but I can't cry. I don't understand it. Why did you ever do that? Help me, Willy, I can't cry. It seems to me that you're just on another trip. I keep expecting you. Willy, dear, I can't cry. Why did you do it? I search and search and search, and I can't understand it, Willy. I made the last payment on the house today. Today, dear. And there'll nobody home. *A sob rises in her throat.* We're free and clear. *Sobbing more fully, released:* We're free. *Biff comes slowly toward her.* We're free . . . We're free . . . (256-257)

「夫の自殺という悲劇的な事態に立ち会っているにもかかわらず、泣けない自分」を鋭く意識する自分と「私たちは自由だ」という言葉を呪文のように繰り返しているうちに、「すすり泣きが、ノドまでこみあげてくる」。この場が幕切れにふさわしく感動的なのは、私たちがこのような二重の意識を持つリンダのありようを瞬時に理解し、そのありようを私たちの意識のうちに再現するからだ。

私たちがこのような二重に分裂した意識を「再生」できるのは、私たちが過去に同様の経験をしてきたから、というだけでなく、それが世界を一元的に見るべきだという意識の呪縛から解き放たれた瞬間を開示するからだ。「もの」としての世界は、意識によって把握された世界とは別個に存在するものなのに、私たちの意識は「もの」としての世界が立ち上がるのを頑なに拒絶する。カント以来、哲学者たちが言葉を変えて繰り返してきたことはそういうことだ。私たちは「もの」としての世界を私たちの意識に従属させることができると信じ切っているがゆえに、身体という「もの」が自分の意識の外側で世界に向かって働きかけていることに気づくと驚く。「リンダはすすり泣く」と書いてあるのではない。“the soreness of his palms”をウイリーが感じているように、リンダは“A sob rises in her throat”するのを意識している。自分の意識の外側に、自分の意識では制御できない「もの」としての世界が広がっていることをリンダは気づき、そのことを意識しているのだ。

なお、ピフと違い、リンダは実体としての「もの」に触れることがきっかけで気づきに到わけではない。リンダの気づきを促すのは、情動として

の「すすり泣き」である。カントの「物自体」が人間の認識に生じる現象＝経験を与える何かとして措定されるものであり、実体としての「もの」ではない（そもそも「物自体」は認識され得ない）ように、本論での「もの」は実体の有無を問わず、意識が明確に把握していないという意味で意識の外側にあり、気づき——すなわち意識をしてその外部＝世界に差し向けること——を促すもの、という意味で用いている⁴。

4. 意識の外部性を構成する「もの」としての世界

「もの」としての世界が、意識の外側に存在し、私たちの知覚に影響を与えているにもかかわらず、私たちはものからの働きかけを意識することはめったにない。一九七七年にジェイムズ・ギブソンが「アフォーダンスの理論」で定式化する以前から、私たちはそのことを直感的に知ってきた。けれど、ウイリーは「もの」が自らの意識に影響を与えていることをなかなか認めようとしない。作品冒頭で、運転ができなくなった理由についてリンダと交わす会話は、ウイリーの気持ちの揺れを示している。

WILLY: I stopped for a cup of coffee. Maybe it was the coffee.

LINDA: What?

WILLY, *after a pause*: I suddenly couldn't drive any more. The car kept going off on to the shoulder, y'know?

LINDA, *helpfully*: Oh. Maybe it was the steering again. I don't think Angelo knows the Studebaker.

WILLY: No, it's me, it's me. Suddenly I realize I'm goin' sixty miles an hour and I don't remember the last five minutes. I'm—I can't seem to—keep my mind to it.

LINDA: Maybe it's your glasses. You never went for your new glasses.

WILLY: No, I see everything. I came back ten miles an hour. It took me nearly four hours from Yonkers.

LINDA, *resigned*: Well, you'll just have to take a rest, Willy,

you can't continue this way.

WILLY: I just got back from Florida.

LINDA: But you didn't rest your mind. Your mind is overactive,
and the mind is what counts, dear. (162-163 : 下線部は筆者)

最初ウイリーは「きっと、あのコーヒーのせいだな」と、「もの」が自分に影響を与えたことを認めようとする。さらには、「車が道の端へ端へと切れてしまう」とリンダに説明して、主体としての自分の地位を放棄したかのように見える。ところが、リンダが「きっと、あのハンドルのせいよ」と助けるように言うと、「いや、おれのせいだ、おれのせいなんだ」と態度を一八〇度変えて、自分の主体性を主張しはじめる。ウイリーはリンダの助け船が、自らの意識の支配を否定することになるのを感じたのかもしれない。

そうはいつでも、自分の意識と身体の齟齬は厳然たる事実なので、ウイリーは「どうも、おれはおれの心を運転に向けさせておくことができない」と不承不承に認める。ここで“mind”は主体である“I”と別の、「もの」であるかのようにウイリーが言っていることに注目しよう。ウイリーの微妙な気持ちの揺れに気づかないリンダは、続けて「きっと眼鏡のせいよ」だと「もの」がウイリーの意識に影響を与えていることを示唆するが、ウイリーは「自分はなにもかも見えている」と、そのような見方を拒絶する。

リンダは諦めて、夫の判断に寄り添うように、「あなたには休息が必要なのよ」「あなたはそんなふうには続けていくことはできませんよ」と“You”を主語にして夫の主体性を認める。しかし「フロリダから戻ってきたばかりだ」と夫があくまでも自分の判断を受け入れようとしないと、まるで意趣返しのように「あなたの心は働き過ぎで、重要なのは心なのよ」と再び「心」が別のものであるかのような言い方をする。

このように、ウイリーと違って、リンダは作品冒頭から、「もの」が意識に影響を与えることを理解している。もっとも、それは夫の意識を観察してのことであり、我が身に照らしてそれを実感し、気づきを体験するのは、「レクイエム」でのことになる。他方、「もの」としての世界がたち現れてもそれを受け入れる判断ができないウイリーにも、気づきはなかなか訪れない。

5. ウイリーの真の気づき：ワイヤー録音機・種蒔き・ビフの「顔」 との接触

それでも、ウイリーの意識の「裂け目」から、「もの」としての世界は垣間見えるようになり、ウイリーの気づきは少しずつ準備されていく。その一つのきっかけが、ハワードのワイヤー録音機である。ウイリーが見る過去の家族やベンは、「もの」としての実体を欠いた、幽霊のような存在であるのに対し、ハワードのワイヤー録音機が再生する声は「幽霊」でもあり「もの」でもある両義的な存在であるといえる。

たしかにそれは、ウイリーが幻想のなかで見聞きする家族たちと同様、実体を欠いている。しかも、ウイリーの幻想と違い、聴覚情報だけで、それに対応する視覚情報は欠落している。その点ではウイリーが耳にするフルートの旋律に似ていると言えるだろう。けれども、ウイリーの幻想やフルートの旋律と違い、ワイヤー録音機が再生する声が「もの」としての性格を持っているのは、それが機械によって再生され、ノイズを伴っているからだ。現在の高性能の IC レコーダーであっても、自分の声を録音し、再生されるのを聴くとき、殆どの人は自分の声でないかのように感じる。デリダは、自分が発する声を聴くという体験を音声中心主義の源であると看破し、ハイデガーの現前の哲学を批判した（『声と現象』）が、私たちはテクノロジーを媒介として自分の声を聴くときに、それが自分の意識と切り離されて存在していることを知り、ハイデガーのいう世界内存在（『存在と時間』）としての私たちという定式の無効性を思い知らされる。

一方、ウイリーが聴くのは自分の声ではないが、ワイヤー録音機で再生された、肉声や生の楽音にはないノイズを伴った声を聴くことで、声が「もの」であり、自分の意識の外側に存在するものであることを知られることは同様だ。ニューヨーク勤務にしてくれという自分の申し出をハワードが拒絶することをウイリーは半ば予想していたが、ハワードがワイヤー録音機に夢中で自分とろくに話もしようとしないことは全く予想外だった。この場面が示すのは、ハワードとやり合った結果緘首されることによって、ウイリーが、自分（の意識）が見る意識によって把握された世界とは異なる世界があることをはっきりと認識することであるのは明らかだが、同時にウイリーはワイヤー録音機が再生する声によっても、「もの」としての

世界が自分の意識の外側にあることを知らされるのだ。

しかも、ワイヤー録音機の声によって作られる時間の流れと、自分の意識をウイリーが同期させようとするたびに、ハウードの「しっ、静かに」「待った！つぎは家内だ」という声や、女中がつまずいてプラグが外れたことによって生じる無音などでその努力は水泡に帰する。

[Willy] leans on the desk and as he speaks the dead man's name he accidentally switches on the recorder, and instantly

HOWARD'S SON: “. . . of New York is Albany. The capital of Ohio is Cincinnati, the capital of Rhode Island is . . .” *The recitation continues.*

WILLY, *leaping away with fright, shouting:* Ha! Howard! Howard! Howard! (214)

ハウードが退場したあと、はずみで録音機のスイッチにふれ、音が再生された途端にびっくりして飛びのき、「うわっ！ ハウード！ ハウードさん！ ハウードさん！」とウイリーが叫ぶのは、いわば自らの意識の外から「もの」の一撃を食らったことによる驚きを示している。

気づきは「もの」としての世界に接触する身体と、意識との間に、たとえ長続きはしなくても交流をもたらすことで、身体と意識の一体感を作り上げる。ぎゃくに、気づきが生まれないと、身体と意識はバラバラに動くことになる。その意味で、この場面でハウードが三度にわたって“Pull yourself together” (213)(215) とウイリーに声をかけることは示唆的だ。自分のからだを引き締めろ、とは、ウイリーにただ「落ち着け」「気を鎮めろ」と言っているのではなく、ウイリーの身体と意識がバラバラに動いていることをハウードが見抜いていることを示唆している。

だが真の気づきはまだやってこない。第一幕冒頭で「裏庭に人参も植えられん」とリンダ相手にぼやいたきりのウイリーが、第二幕冒頭で突然「今夜、帰りに、種子を少し買ってくる」と宣言し、そして息子二人に置き去りにされたあとでもそのことだけは忘れずに、金物屋で種を買ってきて、帰ってくると夜中に懐中電灯を手にしながら庭で種を蒔こうと、ニンジン、ピーズ、レタスそれぞれの撒き方を読み上げる。それは「もの」としての世界に触れようとするウイリーの態度を明らかにする。しかし、

幻想としてベンが現れることで、そして現実にはビフが現れることで、ウイリーは種を蒔く前にその行為を中断してしまう。

ウイリーが主役だといえるのは、ビフやリンダのように、突然気づきがやってくるのとは違い、ワイヤー録音機の声や、中断される種蒔きのような偽の予告があり、いわば作品一本分を使って本当の気づきが準備されるからだ。三度目の、真の気づきはビフの気づきの直後にやってくる。それはビフの場合と同様、「ものに触れる」ことが引き金となって達成される。

BIFF, *at the peak of his fury*: Pop, I'm nothing! I'm nothing, Pop. Can't you understand that? There's no spite in it any more I'm just what I am, that's all.

Biff's fury has spent itself, and he breaks down, sobbing, holding on to Willy, who dumbly fumbles for Biff's face. (251 : 下線部は筆者)

ビフとの和解の場面で、泣きながら自分にしがみつくとビフの顔をウイリーが無言でまさぐるとき、「もの」として突如現れたビフの顔にどのように接してよいのかわからず狼狽するウイリーの感情は「情動」として、つまりウイリーを演じる俳優と観客の身体を介して観客へと言語化されないうまま、直接伝わる。

それでも、この場面でウイリーは自らの気づきを言語化していない。そのことは、この場面の直前、ウイリーとビフの口論の最中に、ビフが自分の気づきについて再度言及していることとわけて対照的である。

BIFF: No! Nobody's hanging himself, Willy! I ran down eleven flights with a pen in my hand today. And suddenly I stopped, you hear me? And in the middle of that office building, do you hear this? I stopped in the middle of that building and I saw—the sky. I saw the things that I love in this world. The work and the food and time to sit and smoke. And I looked at the pen and said to myself, what the hell am I grabbing this for? Why am I trying to become what I don't want to be? What am I doing in an office, making a contemptuous, begging fool of

myself, when all I want is out there, waiting for the minute I say I know who I am! Why can't I say that, Willy? *He tries to make Willy face him, but Willy pulls away and moves to the left.* (250-251)

ビフは万年筆を手にもったヴァーの会社から十一階を駆け下りていく途中で立ち止まり、空を目にする。この世界で自分が愛するものを目にする。自分の意識とは無関係に「もの」が自分の身体へ立ち現れる様子をビフはきわめて雄弁に語る。他方ウイリーは、自らの気づきのあとに、息子が自分を愛していることを知る。

WILLY, *astonished*: What're you doing? What're you doing? *To Linda*: why is he crying?

BIFF, *crying, broken*: Will you let me go, for Christ's sake? Will you take that phony dream and burn it before something happens? *Struggling to contain himself, he pulls away and moves to the stairs.* I'll go in the morning. Put him—put him to bed. *Exhausted, Biff moves up the stairs to the room.*

WILLY, *after a long pause, astonished, elevated*: Isn't that— isn't that remarkable? Biff—he likes me! (251)

この瞬間のことを『北京のセールスマン』の中でミラーはエピファニーと呼んでいる (*Salesman in Beijing* 247)。何かが起こるといけないから、例のニセモノの夢を燃やしてくれないか、と父親に言いながらすすり泣くビフを見て、息子が自分を好きだとウイリーがわかる、というのは論理的ではない。だが、ウイリーに到来したのは論理を超越したエピファニーであり、この場面に立ち会う観客は、ウイリーはその内容をうまく言語化できているわけではない、とほぼ直感的にわかるので、不可解に思うことはない。すなわち、ウイリーのエピファニーとは、泣きながらしがみついたビフの身体、そしてなんとか意思を疎通させようとしている行為によって伝わるビフの情動が、自らの身体に直接働きかけてくるという体験そのものであって、それを無理矢理言葉に紡ぎだした「ビフが自分を愛している」という認識ではないのである。

言い換えれば、ハイデガーのいう世界内存在としてのウイリーは、意

識の外に広がる世界と三度目に接触する際に、ピフの身体と情動という「もの」によってはじめて自分がその世界に引きずり出されることを自覚する。それがウイリーの気づきであると言えるのは、ここでウイリーの意識は二重化し、自らの意識を通して世界を体験しつつ、意識によって把握された世界の外側の「もの」によって自分の身体が動かされることを同時に体験しているからだ。

6. なぜウイリーは自殺するのか

ウイリーは、死亡保険金二万ドルをピフに遺すという強い意志のもと自殺した、と解釈できるようにミラーはこの作品を書いている。その一方で、彼の自殺をもっと抽象的な動機に帰する解釈もこれまでなされてきた。ウイリーは息子の「愛」を受け止めきれないゆえに自殺するのだと述べるハロルド・ブルームはその最たるものだが (Bloom 5)、一般的な概説書にあるような「資本主義の犠牲者」のような解釈も含めると、枚挙に暇がない。このように、ウイリーの自殺の動機が曖昧に思われ、自らの強固な意志で自らの運命を選び取る悲劇の主人公にウイリーがなかなか見えないのは、ウイリーが心神喪失の正常な判断力を失い、実在しない人物と対話をする、すなわち狂気に陥っていると私たちが考えるからだ。

だが気づきの際の二重化された意識を想定すれば、ウイリーの身体は、あらかじめ強い意志によって決定された、死亡保険金二万ドルを受け取るための自殺という結末に向かって、ウイリーの意識とは別個に動いているのだ、ということがわかる。発送係でしかなかったことに気づいたピフが、「どんな感情が自分のところに押し寄せたかわからない」まま、オリヴァーの万年筆を盗んで走り出ていく際に、階段を、一階、二階と数えているように、ウイリーは混濁した意識のまま、自殺するために車を運転するのだ。

注

- ¹ *Death of a Salesman in Arthur Miller: Collected Plays 1944-1961* (New York: Literary Classics of the United States, 2006). 以下本文の引用は全てこの版からのものであり、括弧内に頁数を示す。作品の翻訳は、倉橋健訳『アーサー・ミラー〈1〉セールスマンの死』(ハヤカワ演劇文庫、二〇〇六年：『アーサー・ミラー全集1』[早川書房、一九七七年]を文庫化したもの)を踏襲したが、必要に応じて改めた箇所がある。
- ² 「情動」(affect)については参考文献に掲げておいたClough & Halley及びMelissa & Seigworthによる論集を参照のこと。
- ³ 心身双方への働きかけ (mind-body approach) を重視するようになったスポーツ医学や運動生理学の最新の研究において、「身体への気づき」(body awareness)は頻出キーワードの一つであり、衆目が一致する定義はまだ打ち立てられていないものの、「身体への気づきとは…固有感覚 [proprioception: 体や体の一部の姿勢、位置、方向、そして動きを感じる能力] と内部感覚 [interoception: 体内で起こった刺激に対する感覚] の主観的・現象学的な面で、意識への気づきに組み込まれており、注目や、解釈、評価、信頼、記憶、条件付け、心構え、情動などの心理作用によって変化するもの」(“Body awareness . . . is the subjective, phenomenological aspect of proprioception and interoception that enters conscious awareness, and is modifiable by mental processes including attention, interpretation, appraisal, beliefs, memories, conditioning, attitudes and affect”)というMehlingらの提唱する定義はまず妥当なところと言えるだろう。本論では「身体への気づきが意識の気づきに組み込まれている」ことを鑑みて、身体への気づきと意識への気づきを合わせ気づきとして扱っている。
- ⁴ 気づきの感覚は、いわば身体と意識の境界に生じ、普段の意識より「高次」な意識として「もの」としての世界を開示する。そのときに世界に向かって意識が「開かれている」と私たちは感じるのだが、私たちは意識の埒外で身体が「勝手に」動く程度のことには日頃体験している。ピフやリンダと違って、ハッピーには気づきの感覚が訪れないが、彼も同様のことを経験する。副社長候補の男の婚約者に「チョッカイを出してモノに」したことを語る時、ハッピーは“I don't know what gets into me” (172)と説明している。自分の中に何かが入り込んで、自分の言動を支配しているというこの感覚は、気づきの体験ほど、世界の一元的な認識を強いる意識の支配から自由になれるものではないが、いわばその前段階として、気づきを準備するものである、と言えるかもしれない。

引用・参考文献

- Bigsby, C. W. E. *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama. Vol. 2. Tennessee Williams, Arthur Miller, Edward Albee*. Cambridge: Cambridge

- University Press, 1984. Print.
- Bloom, Harold. *Arthur Miller's Death of a Salesman*. Bloom's Guides. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004. Print.
- Clough, Patricia Ticineto, and Jean O'Malley Halley. *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press, 2007. Print.
- Eisen, Kurt. *The Inner Strength of Opposites: O'Neill's Novelistic Drama and the Melodramatic Imagination*. Athens: University of Georgia Press, 1994. Print.
- Gibson, James J. "The Theory of Affordances." *Perceiving, Acting, and Knowing: Toward an Ecological Psychology*. Ed. Robert Shaw, John Bransford Hoboken, NJ: John Wiley & Sons Inc., 1977. 127-43. Print.
- Gregg, Melissa, and Gregory J. Seigworth. *The Affect Theory Reader*. Durham, NC: Duke University Press, 2010. Print.
- Mehling, Wolf E, et al. "Body Awareness: A Phenomenological Inquiry into the Common Ground of Mind-Body Therapies." *Philos Ethics Humanit Med* 6.6 (2011).
- Miller, Arthur. *Death of a Salesman*. In *Arthur Miller: Collected Plays 1944-1961*. Ed. Kushner, Tony. New York: The Library of America, 2006. 159-257. Print.
- Miller, Arthur. *Salesman in Beijing*. New York: Viking Press, 1984. Print.
- O'Neill, Eugene. *Long Day's Journey into Night*. In *Eugene O'Neill: Complete Plays 1932-1943*. New York: The Library of America, 1988. 713-828. Print.
- カント、イマヌエル。『純粋理性批判』*Kritik der reinen Vernunft* (1781, 1787): 中山元訳、光文社古典新訳文庫 <1> ~ <7> (2010-2012)。
- 世阿弥『花鏡』。久松潜一・西尾實校注『歌論集・能楽論集』、岩波書店 (1961)。
- デリダ、ジャック。『声と現象』*La Voix et le Phénomène* (1967)：林好雄訳、ちくま学芸文庫 (2005)。
- ハイデガー、マルティン。『存在と時間』*Sein und Zeit* (1927): (一) ~ (四) 熊野純彦訳、岩波文庫 (2013)。
- マルクス、カール。『経済学批判』*Kritik der Politischen Ökonomie* (1859)：武田隆夫・遠藤湘吉・大内力・加藤俊彦訳、岩波文庫 (1956)。