

(J.M. シングとH. イブセンの比較研究その2)

J.M. シングの「西国の人気男」を中心に
した〈劇的アイロニー〉の考察

徳 永 哲

J. M. シングの「西国の人気男」¹⁾は1907年、1月26日、土曜日にアベイ劇場にて初演された。その時の観衆の反響は、グレゴリ夫人によると(1)、第一幕はおおいに良好で、第二幕は放蕩無頼な言葉に幾分の当惑と衝撃があったが良好であった。しかし、第三幕に入ると動揺が目立ち始め、ついには次の台詞を聞くや混乱状態となってしまった、ということである。

“It’s Pegeen I’m seeking only, and what’d I care if you brought me a drift of chosen females, standing in their shifts itself, maybe, from this place to the eastern world?”

「俺が自分のものにしたいのはペギーン唯一人だ。だからたとえあんたが選り抜きの女どもをかり集めてきて、肌着一枚にして、ここから東の国まで俺の前に並べて立たせようとも、俺にはまったく興味がない」。〔拙訳〕

この台詞のなかの“shifts”「肌着」⁽²⁾が女性のシュミーズを意味していることから、観衆は風紀上好ましくない言葉があからさまに使われたことにいきり立ったらしい。しかし、この戯曲から察するところ、観衆はこの一語だけに激しい衝撃を受けていきり立ったのではなからう。この言葉は観衆のそれまでに積り積った不愉快な感情に決定的な打撃を与えた、いわば起爆剤であったに違いない。

勿論、シングは観衆に対して故意に道義心をかき乱すような言葉を使って、都会的な生活や風俗に問題を投げ掛けたのではない。放蕩無頼な言葉は田舎の素朴な人間的感情の表出であったのである。そこには神経質な都会には無い、田舎独特のあからさまなユーモアがあるはずである。しかし、都会人である観衆はそうしたユーモアを解することができなかった。素朴

さを欠いた、自らの神経質な道義心に頼って言葉を受け取り、憤慨したのである。翌日の上演では、初めから怒号と罵声があがって、正常な上演はととも出来なかったということである。

以上のようなアベイ劇場における観衆の反応は、「海に行く騎者」の上演においては、おなじアベイ劇場においてであっても、起りえなかった。むしろ、この劇は観衆を強く舞台へ引き付けていたのである。これら二つの劇の上演にあらわされた観衆の反応の差異の原因は、「西国の人気男」における主人公の言葉が道義心に欠ける放蕩無頼な醜いものであるのに対し、「海に行く騎者」における主人公の言葉が悲愴感に満ち、暗示的で美しいものである、という言葉の印象にあったように思える。そうした言葉の印象というものは劇の本質とはそれほど深い係わり合いを持っていないように思える。すなわち、本質的には、「海に行く騎者」と「西国の人気男」は結びついているのであるからだ。

「西国の人気男」は「谷の影」の世界と「海に行く騎者」の世界が美事に結合されて、さらに一段と格調が高く出来上がった作品である。「谷の影」において、〈死〉を想わせる永続的な〈暗闇〉に垣間見る〈生〉の明るい空間が創出されており、その空間のなかを自然に対して無自覚で愚かしい人間がまるで操り人形のようにユーモラスに躍動していた。そうした世界は「西国の人気男」においても受け継がれている。すなわち、道徳的な価値観の一切が崩壊し、善と悪、性欲、殺人、生と死、等の正常な観念が見失われて錯綜する異常な超現実の世界である〈夢〉において受け継がれているのである。また、「海に行く騎者」において、〈海〉が絶望的な暗闇をともなって劇全体の運命的役割を演じ、〈生〉の弱々しい空間をのみこみ、暗闇で覆ってしまう悲劇的世界が描かれていた。そうした世界は殺されても甦えり、息子を追い回す父親を持った主人公の宿命的な悲劇的世界に縮小されて受け継がれている。勿論、これら二つの世界は巧みに結合されている。シングはその結合の原動力として、〈劇的アイロニー〉という舞台伝達の手段を使っていると考える。本来、〈劇的アイロニー〉というものは、夢と現実、正常と異常、さらには歓喜と悲哀、熱狂と静観といっ

た諸々の対照をなすものを二律背反的にとらえ、意識的に交錯させる想像的な舞台伝達の手段である、と考えるからだ。「谷の影」の茶番喜劇の状況は「海に行く騎者」の悲劇的主人公を取り囲く対照的状况である。これら二つの対照的状况の意識的交錯が二つの世界を見事に結合させているのだ。

〈劇的アイロニー〉は言うまでもなく、シング独自のものではない。それは古代ギリシアの諸悲劇に、また、シェイクスピアの諸戯曲に、さらにまた、イプセンなど近代のすぐれた諸戯曲にみいだすことができる。ただし、多くの個性的な作家の諸戯曲に個性的にみいだせるため多様を呈しており、〈劇的アイロニー〉を定義することは不可能である、と思う。

〈劇的アイロニー〉の定義は不可能ではあるが、代表的な戯曲を取り上げ、〈劇的アイロニー〉が生じていると思える場面を論じることによって、〈劇的アイロニー〉の実体に近付くことができるように思える。

ミカによると、〈アイロニー〉(II)は「言葉」のアイロニーと「状況」のアイロニーの二つに分けることができる。〈劇的アイロニー〉は「状況」のアイロニー、すなわち、アイロニーの呈示者は舞台の背後に居て、姿を見せず、舞台にはアイロニーの犠牲者のみが居て、観客は観察者としてその犠牲者を観察する、といった具合に、観客に対してある観念によって操られる人間の「状況」を呈示するアイロニーである。ただし、劇の行動が筋と人物の性格との二重の構造になっているため、一概に〈劇的アイロニー〉は「状況」のアイロニーである、とも言えない。「言葉」のアイロニーも〈劇的アイロニー〉の細部を担っているのである。シェイクスピアの「オセロウ」にその好例をみることができるようである。そこで、「オセロウ」のその一場面を考えてみたい。それは第四幕第二場の一場面である。イーゴウはそれ以前の第三幕第三場でオセロウを陥れようと謀って、オセロウに「閣下、嫉妬に御用心なさいまし」と言う。この一言にオセロウは愛情と裏表の関係にある嫉妬を〈発見〉したのである。イーゴウが不実な心から言ったこの言葉は、皮肉なことに、オセロウの心に新しい発見をもたらす極めて正直な忠告である。イーゴウは恐ろしい策を謀ってオセロウを陥れようとしているのに対して、オセロウは陥れられているの

ではなく、忠実な部下の正直な忠告によって〈発見〉した嫉妬を興奮状態のなかで、自ら取り留めることも知らずに膨張、拡大させているだけである。ただし、それが子供のように無我夢中であるために、忠告者あるいは指導者が必要なのである。イーゴウはハンケチという一枚の布切れでもって、良き指導者となったにすぎないのだ。

興奮状態のなかで膨張、拡大されていく嫉妬は、愛が美しく、純白であるのに対して、憎悪に満ち、汚れ、どす黒である。シェークスピアはこの汚れたどす黒い嫉妬の情念に似合った部屋、この部屋の空間は親と故郷を捨て、背信的行為である〈性〉を売りものにして生活をする女郎の待つ〈売春宿〉の一室というイメージと重なるように一致するのであるが、その部屋を城内に設けてそのなかへ黒に対する白のような対照的イメージをもつデズデモウナを迎え入れるのである。このアイロニーはエウリピデスが「アウリスのイーピゲネイア」において描いた、アガメムノンが生贄にする娘のイーピゲネイアを何も知らせずにアウリスに迎え入れた場面のアイロニーと類似している。しかし、「オセロウ」のこの場面のアイロニーは、もっとより強烈な対照を含んでいる。白人と黒人、愛と嫉妬、無垢と汚れ、貞節と淫売、信仰と背信行為、など。

ここで、シェークスピアがいかに関内の一室を〈売春宿〉のイメージに塗りかえようとしているか、その箇所を考えてみたい。

オセロウ……………何を犯した！

恥知らずの女郎め！

デズデモウナ　ほんとうに、ひどいわ。

オセロウ　お前、女郎じゃないのか？

デズデモウナ　とんでもないことを。

この身の操を夫のためにささげて

けがらわしい道ならぬものから護ることが

女郎とやらではないのなら、わたしはそんなものじゃありません。

オセロウ　おや、淫売でないのか？

デズデモウナ　　いいえ、とんでもない。

オセロウ　　そんなことがあるのかな？

デズデモウナ　　ああ、なんということでしょう！

オセロウ　　それじゃあ、すまなかった。

おれはお前さんを、あの、オセロウと結婚した、こすっからい
ヴェニスの淫売と間違えていたんだ。〔声をあげて〕おい、聖ペテ
ロと

反対の役目をして、地獄の門の番をしてる

おかみさん！

エミーリア再び登場。

そうだ、お前、お前だ、お前さんだ！

こっちの用はすませたからな。さ、骨折りのお駄賃だ。

どうぞね、今日のところは鍵をかけて御内密に。

〔オセロウ退場〕。

エミーリア　　まあ、あの方は一体何を考えていらっしゃるんだろ
う？

どうなさいました、奥さま？　奥さま、どうなさいました？

デズデモウナ　　まるで夢を見てるようだわ。

エミーリア　　奥さま、御主人はどうなさったのです？

デズデモウナ　　どなたが？

エミーリア　　あら、御主人でございますよ。

デズデモウナ　　御主人って、どなた？

エミーリア　　あなたの御主人でございますよ、奥さま。

デズデモウナ　　御主人なんてないわ、わたしには。……

オセロウは、高い地位があり傲慢に振る舞うが〈売春宿〉は初めてで、
不慣れた興奮状態にある〈お客〉のようである。その〈お客〉はこれまで、

美德と貞操は高貴で美しい女性のものであると信じて疑ったことがない純情な男で、彼が迎えた「女郎」が高貴な美しい女性であったために、精神的に錯乱し、状況を見失いがちになる。彼は興奮し、錯乱するなかで、「女郎」、「淫売」という言葉を繰り返し、それによって状況を確認しようとして努めているのだ。この恐ろしい言葉の繰り返しは、屈辱に耐えるデズデモウナを、体を売る以外にはいかなる屈辱にも耐える「女郎」に仕上げている。そしてまた、「おかみさん!」、「そうだ、お前、お前だ、お前さんだ」とエミーリアに大声で興奮して言うとき、エミーリアは〈売春宿〉の「おかみさん」、すなわち〈女将〉なのである。このように、オセロウの恐ろしい、むきだしの言葉は観客に〈売春宿〉のイメージを想起させるには十分である。このイメージは、さらにデズデモウナが「夢を見るようだ」、「御主人なんていない」と言って、興奮状態にあり、妻としての状況を見失い、さらに、オセロウの屈辱的な言葉に奮然として、真相の究明をしようとせず、夜の化粧着をまとってオセロウを寝室で待ちうけるとき、淀んで息継いでいるのだ。真実は虚偽に、従順は淫売に、高貴は仮面をかぶった卑俗さに、潔白は汚れの仮装に摩り替えられている。

しかし、そうした〈売春宿〉のイメージが完全に、デズデモウナを「女郎」あるいは「淫売」に仕上げているかという点と決してそういうことはないことは明らかであろう。オセロウのむきだしな言葉をつうじて、表出されるイメージに対する反作用としてデズデモウナのイメージは、一層明確に浮き彫りにされてくるからである。彼女は窮地に至れば至るほど、誠実なるキリスト教徒的価値観を自己の潔白を証明する宣言のなかへ導びき、忠実で従順であることが夫への務めであることを強調する。彼女が最期まで信仰深い従順さを失わないとき、観客はデズデモウナを誤解され殺された妻として哀れに思うだけでなく、黒い〈売春宿〉における孤独な信仰深い貴婦人、地獄へ引きこまれていく天使という対峙的なイメージを目のあたりにし、いっそう激しい衝撃をうけるのである。

以上、「オセロウ」における一つの〈劇的アイロニー〉を考えてみた。勿論、「オセロウ」における主要なアイロニーを呈示するものは〈嫉妬〉

という巨大な情念である。〈嫉妬〉の犠牲者であるオセロウは、犠牲の苛酷さを一層強烈に見せようとする作家の意図によって、逆にアイロニーの呈示者となって、デズデモウナを犠牲にする。ここには「言葉」のアイロニーがある。そして、オセロウはデズデモウナを絞殺した後、再び主要なアイロニーの犠牲者として無惨な姿をさらけ出すのである。

こうした二重仕掛けの複雑な〈劇的なアイロニー〉は必ずしも運命的な悲劇ばかりに呈示されているとはかぎらない。喜劇においても劣らぬくらいに呈示されている場合もある。その例として、モリエールの「守銭奴」¹⁷⁾を取り上げたい。

その場面は、取り持ちの老婆フロジースがアルパゴンを煽てあげ、アルパゴンとマリアースとの結婚を成功させて、なんとかお金をせしめようと謀る場面である。

フロジース　　全くですわ！ 旦那様と比べたら、見られたものじゃございません。旦那様こそ男の中の男、打ち見たところ如何にも堂々として、女に惚れられようと思つたら、からだつきも着こなしも、こうでなくっちゃ駄目ですわ。

アルパゴン　　お前、わしが立派だと思ukai?

フロジース　　何をおっしゃいます！ うっとりとするような男振り、絵にしたいような顔かたち。ちょっとそちらをお向き遊ばせ。はい、もう全く申し分ございません。お歩きになる姿を拝見したいもので。すらりとした背恰好、癖がなく、のびやかで、おみごとなものでございます。どここといってお加減が悪いようにも見えません。

アルパゴン　　ありがたいことに、大して加減の悪いところはない。ときどき咳の発作があるくらいのもので。

フロジース　　何でもございせんわ。その発作もなかなかよくお似合いになりますし、それに旦那様はひどく品のよい咳き方をなさいますもの。

観客はフロジヌが何の目的で、アルパゴンの姿、恰好を賞揚しているかをよく知っている。アルパゴンは煽てに乗せられ、無様な恰好で、威張り、有頂天になって舞台いっぱい歩きまわる。観客は美事に乗せられた無様なアルパゴンの姿をみて非常に愉快であるが、しかし、それと同時に、観客はフロジヌの賞揚と、煽てに乗せられたアルパゴンの間には調和しないものがあることに気付くのである。フロジヌのアルパゴンの咳に対する評価は、彼女の賞揚の一方通行的な馬鹿馬鹿しさを感じさせる。また劇的構成の面から考えると、この咳に対する評価が馬鹿馬鹿しい故に、この場面の動作と言葉、すなわち「観ること」と「聴くこと」の均衡がうまくとれているといえる。すなわち、動作はアルパゴンの、煽てに乗せられた馬鹿馬鹿しい部分であり、言葉は賞揚に熱中するフロジヌの部分である。それら二つの部分が、「観ること」と「聴くこと」の均衡のうえに、馬鹿馬鹿しいのはアルパゴンだけではなく、フロジヌのものであるという、二つの不調和で対照的な馬鹿馬鹿しさの均衡を保っているといえる。さらにこれら二つの対照的な馬鹿馬鹿しさの均衡は追従する者と追従をうける者との均衡であり、延いてはアルパゴン独自の自己欺瞞とフロジヌ独自の悪だくみの対峙する均衡である。観客はすでにアルパゴンは守銭奴であること知ってる。そして、フロジヌがその守銭奴から彼の結婚を餌に金を捲き上げようとしていることも知っている。観客はそのフロジヌが金のために追従し、フロジヌを犠牲にするアイロニーを楽しむ。しかし、馬鹿馬鹿しさが対照的に均衡するとき、観客はフロジヌの企みに失望する。この一瞬からアイロニーの犠牲者はフロジヌから一転してアルパゴンになるのである。このアイロニーの逆転によって、モリエールは守銭奴アルパゴンの金の強迫観念がいかに強いものであるかを観客に示すのである。金の強迫観念に取りつかれながら守銭奴ぶりを発揮するアルパゴン、その姿は観客に孤独な悲愴感さえ抱かせる。お金故に孤立していくアルパゴンを目のあたりに観るとき、この劇は喜劇ではあるが、悲劇的な、「状況」のアイロニーをそこに呈示するのである。

最後に、以上の二つとは性格的に異なった〈劇的アイロニー〉を考えて

みたい。それは主要なアイロニーが一つの情念あるいは一つの観念に置き換えられない場合の〈劇的アイロニー〉である。その場合、主要なアイロニーは〈筋〉そのものの中に仕込まれている。イプセンの諸戯曲がその好例であるように思えるが、特に「ヘッダ・カブラー」Vを取り上げて考えてみたい。

まずこの戯曲の二つの場面から考えてしたい。その一つの場面は、第二幕の終りで、ヘッダが熱情的にエルヴステッド夫人（テヤ）を抱いて、「やっぱり、あなたの髪の毛焼いてやるわ。」と言う場面である。多分、ヘッダにしてみれば本気でそのようなことをする気は毛頭無いであろうが、その言葉には嫉妬からの烈しい憎しみが籠っている。ヘッダの熱情に恐怖を抱いたエルヴステッド夫人は彼女から身を離し、ヘッダの家から帰ろうとする。

そしてもう一つは第三幕の終りで、ヘッダが「原稿」を焼く次の場面である。

彼（レーヴボルグ）は、玄関口から出て行く。

ヘッダは、暫くの間戸口で耳をすます。それから、机の方に行き、原稿をとり出す。上包みを見つめて、ちょっと中を覗きこみ、二三枚ひき出して、それに見入る。

やがて、ストーヴの側の肱掛椅子に行き、腰をかける。包みは膝にのせている。間もなく、ストーヴを開け、包みを開く。

ヘッダ（一綴の原稿を火に投げこみ、呟く）さあ、テヤ、あなたの子供を焼き殺してあげる……。焼いてしまうわよ。ちぢれた生ぶ毛を！（続けて、投げこむ）あなたの子供で、エイレルトの子供。
（残らず投げこむ）そっくり、焼いてやる……。あなたの子供を、焼いてやる

この場面は昔ヘッダの恋人であったレーヴボルグの博士論文を炉の火の

中へ投じる場面である。この場面で、観客はエルヴステッド夫人（テヤ）とレーヴボルグの共同の所産である博士論文の原稿が、二人の「子供」とイメージにおいて摩り替えられているのに気付く。この摩り替えは決してヘッダの錯誤によるものではない。仮りに、ヘッダが錯誤しているのだとすれば、錯誤はヘッダ一人のものではなく、観客のものでもある。すなわち、その摩り替えは、まるで運命であるかのように、プロットに仕組まれたものであり、ヘッダは観客と一緒に、その錯誤の状態に陥られたのである。第三幕における行動の目標は第二幕の終りでヘッダが本気ではないが憎しみを籠めて言った言葉の実現にあるのであり、ヘッダはその犠牲者である。

第三幕にはいって少しして、ヘッダのもとへ、夫のテスマンがレーヴボルグの「原稿」を持って戻って来る。ヘッダは昔の恋人が書いたその「原稿」を読もうとするが、テスマンに止められて、書棚の書物の間にしまう。ヘッダはその時、下心があつて「原稿」を隠すようなことはしなかった。ただし、ヘッダはテヤとレーヴボルグが共同で本を出版することになっていることには衝撃をうけている。だが、その衝撃は純粹なもので、報復的企てをするようなことは決してない。一時して、テヤとレーヴボルグが部屋へ入って来る。ヘッダはレーヴボルグの表情を気に掛けながら、「原稿」のある場所を言おうとする。しかし、まさにその時、レーヴボルグの方が先に「ずたずたに引裂いてしまったんだよ」と言う。レーヴボルグは、実のところ酔っぱらって「原稿」を粉失したのであるが、その真相がテヤの耳に入ることを恐れてそう言ったのである。「原稿」はヘッダの意思に反して戻される時期を失ったのである。すると、今度はテヤが「……あなた赤ん坊を殺してしまったように、あたし、憶いつづけるんだわ。」「……あたしだって、あの子供の親じゃありませんか」とエルヴステッドを責める。この時突然、「原稿」が「子供」と奇妙にも結びつく。この結びつきに驚いたヘッダは何か啓示でも得たかのように「子供」の真の意味を、とうまわしに問う。そして彼から「子供」の意味を聞くとき、ヘッダは彼に幻滅する。テヤの言う「子供」は「原稿」が二人の共同の創造的

所産である点で共通するものであった。しかし反対に、レーヴボルグの言う「子供」は失望的な肉体的墮落の所産である。テヤが純真に「原稿」を「子供」だと思っていることを知っていたレーヴボルグは自己の墮落した思想と行動でそれが汚されるのを恐れ、引き裂いたと偽ったのである。またある意味では、レーヴボルグは自分の汚れた「子供」を引裂いた方が、真実、二人の共同の所産を創造することができるといえる。そして、ヘッダの手に残された「原稿」、それはテヤが純真にも共同の所産であると信じている「子供」なのである。ヘッダの嫉妬は今燃えあがり、「原稿」から摩り替えられた「子供」を焼いて、第二幕の暗示を実現する。観客はヘッダ以上にプロットの仕組みに陥れられており、その摩り替えにまったく不自然さを感じない。むしろ、ヘッダの言葉に、ほんとうに炉の中で焼かれるテヤの「子供」の姿を想像するのである。

しかし、観客は神経質になって舞台の行動に同化あるいは共感しようとする作用ばかり持っているのではない。観客は第一幕、第二幕からすでにヘッダが將軍の一人娘であって男のような気の強さと横柄さとを性格として具えた女性であることをよく知っている。そんな性格を持ったヘッダが第二幕の終りで先にあげた言葉を言う時、たとえそれが本気でないにしても、先に言ったそれが、あるいはそれに類似したことが実現されるのではないかと予感する。その予感はヘッダの横柄なうかつさにもとづいている。観客はその予感から、横柄で強情な女が盲目的にプロットの仕組みに陥れられ、うかつな言葉が実現されるまでのその過程を観察する。すなわち観客はアイロニーの観察者となっているのである。

観客の心理には、主人公の行動と行動を共にしようとする共感的心理と、それとは反対に主人公の行動を全体的に、对人的あるいは時間的な諸関係のなかで、冷静に観察しようとする静観的な心理、それら二つの心理が同時に働いている。状況のアイロニーは後者の心理が観客に働いて、観客がアイロニーの観察者となることによって生じるのである。しかし、「ヘッダ・カブラー」における劇的アイロニーは、観客に先の共感の心理が働いていることによって、「状況」のアイロニーがさらに複雑なアイロニーを

呈するアイロニーとなっている。

以上、「オセロウ」と「ヘッダ・カブラー」から二つの異なる〈劇的アイロニー〉をあげてみた。この〈劇的アイロニー〉の相違はそのままシェイクスピアの悲劇とイプセンの近代的な市民悲劇の一つの相違点として取り上げることのできるように思える。シェイクスピアは「オセロウ」において、人物を自由に操っている。そうした点においてはイプセンも同じである。しかし、「オセロウ」においてシェイクスピアの自由は〈嫉妬〉という巨大な情念に命じられた支配された自由であるように思える。また「オセロウ」の世界はシェイクスピアの世界である以上にオセロウの世界であり、オセロウ内部の激しい情念が拡大、投影された世界なのである。それに対してイプセンの自由は完全であるように思える。ヘッダは自己の情念を拡大し、舞台を支配することはできない。彼女の情念は終始自己の内部で凝縮されつづけている。イプセンは自己の世界に人物のいかなる情念もまた観念も侵入してくることを許さないのである。彼は冷酷な〈筋〉の運搬人であり、運命の操縦者なのである。

シングの「西国の人気男」における〈劇的アイロニー〉はイプセンの〈劇的アイロニー〉と類似しているように思える。シングはこの劇において〈夢〉の世界を創出している。しかし、彼は〈夢〉を主人公の内的視覚の拡大として描いてはいない。その〈夢〉は十九世紀末葉から二十世紀初頭にかけての時代的ヴィジョンに浸透されたシングの独特な視覚に歪められた現実のイメージなのである。したがって〈夢〉は主人公のものであるようにみえるが、やはりシング独自のものである。シングは〈筋〉において主人公の運命を仕組み、夢のような世界に生きる主人公に自己の〈夢〉の世界を投影しているのだ。シングは主人公に現実が夢のようだ、という台詞を喋べらすかわりに、実際に主人公を夢のような状況の中で無我夢中に行動させることによって、自己の〈夢〉の世界を具体的に精確に実現することで世界観の一つの主張を成しているのである。

「西国の人気男」の劇的進行を考えてみると、シングは予告もしくは暗示をしたあと、劇をその実現の方向へ向かわせるとみせかけて、それを果

さずに裏切ってしまう、といった喜劇的効果でもって進行させている。観客は頓知的なおもしろさに笑ったり、苦笑しているうちに、特殊な状況のなかへ誘い込まれていく。その笑いは、ホラティウスの言う「もし画家が人間の頭を馬の首の上に置いたり、色とりどりの羽をいろいろ異なる生物の手足の上に広げたり、上体は美しい女性であるものを先は気味の悪い魚に終わらせたりするならば、彼があなたたちにそれらの作品を見せる時、あなたたちは笑わないでいられるでしょうか。」⁽³⁾という笑いに似ている。

「西国の人気男」の事件はアイルランド西方にあるメイオウ州の海岸に面した、ある荒涼とした村で起る。舞台の場は第一幕から第三幕まで終始一貫して粗末なもぐりの酒場か、もしくは路傍の大衆酒場である。その酒場の主人の一人娘であるペギーンが唯一人、テーブルについて、隣の町向けの注文の伝票書きをしている。彼女は一見野育ち風の美しい娘である。外は真暗な夜で、牛が呼吸をしたり溜息をついたりするのがきこえるほど静かである。そこへション・ケオーが酒場へ現われる。彼はペギーンと婚約している太った色白の若者で、今では御主教様からの彼女との結婚許可証を待つだけである。少し時間が過ぎて、この酒場の主人であるマイケル・ジェームスがフィリー・カレンとジミイ・ファレルをつれて現われる。三人は、土手のむこうで男らしき者が、気が狂っているのか、死にかけているのかわからないが、うなり声をあげているということをペギーンとションに話す。ペギーンは、こんな不気味な暗い夜に唯一人で仕事をするのは不安でたまらないことを父のマイケルに告げる。皆と一緒に通夜に行かねばならないマイケルは、ションと一緒にいてくれるよう言う。信仰深く、神父を恐れるションは、結婚を正式にしていない相手の女性の家に二人だけでいたという噂が神父の耳に入ってはたまらんとばかりに、酒場から走って逃げ出す。しばらくして、ションは戻って来て、入口の戸を半分ほど開けて中を覗く。その時の彼の顔はなにかに脅えているようで、蒼白である。彼が言うには変な手合いが土手のむこうからこちらを見ていたが、その手合いが彼の後から追って来ているということである。それを聞いた酒場の皆は入口の戸の方を好奇心を持ってしばらく見る。する

と、変な手合いが自己の存在を知らせるかのようになり、咳払いを戸の裏側でする。それから変な手合いは汚れ、疲れ果て、痩せた姿で現われる。彼は脅えている。多分、観客は変な手合いに対する予感が裏切られたことで苦笑するであろう。彼はグラスを持って炉のそばに坐るが、その姿はあまりにも惨めである。酒場の皆は物珍しそうに彼を見るが、彼は疲労のせいとか、皆の視線に気付かない。酒場の皆の変な手合いへの関心は観客の彼への関心でもある。酒場の皆がこの「華奢な」若者から「父親殺し」を予期しないのと同様に、観客も彼から「父親殺し」を予期しないであろう。この若者はなにやら犯罪を犯して逃走中であるらしく、警察を気にしている。さいわいにしてこの酒場の皆は警察があまり好きでない。若者はやや安心する。酒場の皆は若者を恐れる気配すらなく、明けっ広げに犯罪名を問う。不思議なことに皆は若者に姓名を聴かずに犯罪名を聴いているのだ。若者は容易に犯罪名を喋ろうとはしないが、彼がいかなる犯罪を犯していたにせよ、皆は陽気に平気で彼を受け入れそうである。次第に彼は自信を持ち始め、調子付いていく。しかし、若者が自分の犯した犯罪を白状するのは、調子付いたその有頂天からではない。またペギーンの、まったく何もやっちゃいない、できやしない、という彼への中傷からでもない。焦れてしまったペギーンが箒の柄で彼の頭を打つ真似をして嚇した時に、父親がそのようなことをするので、父親を殺した、と白状する。この時、酒場の皆の若者の白伏に対する反応は観客の反応と一致しない。観客は「父親殺し」という衝撃的な犯罪を犯した若者を酒場の皆が批難し、犯罪者に対するそれなりの行動を起すであろうことを期待するであろう。しかし、意外なことに、酒場の皆は「父親殺し」の大胆さと勇氣に敬服する。酒場の皆の異常な、予測し難い反応に若者は疑心暗鬼のなかで調子付き、いかにして「鋤」でもって父親の頭を打ち砕いたかを話す。それを聴いた皆はその「父親殺し」を酒場の雑役給仕に雇うことについて論議する。この論議の場面は実に奇怪である。マイケルとジミーとフィリーは「父親殺し」を雇うことで一致する。その理由はおおよそ、その若者は「鋤」で父親を打ち殺すほどの大胆な男であるから、この辺の警察は恐れをなして酒場には近付かない

であろうし、彼の勇気はペギーンを外部からの危害から守ってくれるであろう、というようなことである。ペギーンも彼を雇えばソロモンの知恵を得たようなもので、安心して仕事ができると言って喜ぶ。斯くして若者は雑役給仕に雇われるが、その時初めて若者の姓名が明らかにされる。彼の名はクリストファー・マホン、俗称クリスティである。酒場の男達四人は通夜に出かけて行き、酒場にはクリスティとペギーン二人だけが残る。この奇怪な論議の場面で、観客は自己の正常な判断が舞台の人物たちの反応とまったく食い違ってしまうと、困惑するに違いない。「父親殺し」こそ、ペギーンと一緒に、この寂しい土地の酒場において雑役給仕をやるにふさわしいと皆が一致して言う時、これは観客に、黒と白は同じ色で、 $2 + 2 = 5$ であると暗に言っているも同然である。勿論、そのとん知のなかにもアイロニーはあり、正常な判断と異常さとの不一致に笑いはあるが、そうしたアイロニーや笑いは底の浅いものである。観客はこの異常な状況に困惑しながらも、観察者となって正常な判断を発見し、この異常さはやがて正常になるであろうことを予感することが可能である。すなわち、観察者としての観客は舞台に唯一人、疎外された信仰深い、臆病ではあるが誠実な男ジョーンを発見するのである。そのジョーンから、クリスティの異常な刺激を避けて、保守的な片田舎の素朴な感情が厳然として守り抜かれていることを感じ取ることができるのだ。

クリスティとペギーンは一緒に残されている。ペギーンはクリスティの素性を聞きだそうとする。その間、次第にクリスティはペギーンに打ち解けていく。しかし、彼はなおも神経質になっているが、ペギーンが詩人は一般にクリスティのように激怒しやすい感情の持ち主だという風変りな説を述べるとき、彼は父親の専制や貧しい教区からの解放としての比喩的な、あるいは詩的な「父親殺し」に決定的な自信を抱くのである。彼を父親に歯向わせた激怒は、彼が大人になろう、自由になろう、としていた兆しの表われであった。ペギーンは風変りな説にクリスティが詩人、すなわち一人前の大人として認められた喜びを感じるのは当然だ。ここには無邪気なアイロニーがある。ペギーンは風変りな説を述べているが、その本当の意

味には気づいていない。しかし、クリスティは彼女の説に自信を抱き、喜び、調子付いている。以後クリスティは破滅へ向いつつ、有頂天の度を高めていくのである。

その時、誰かが戸を叩く。するとクリスティは突然血相を変えて、ペギーンにしがみつく。この場面はクリスティがその戸から現われるものに破滅させられるのではないかという不安を観客に暗示している。未亡人のクインが戸を開けて現われる。レイリイ神父とショーンがペギーンとクリスティの仲を裂こうと彼女を酒場へ送ったのである。しかし、ショーンの企みは失敗する。クインはクリスティを好きになってしまうのだ。二人の女に持てるクリスティは有頂天になって、もっと早く父親を殺しておけばよかったと言う。裏を返せば、もっと早く大人になりたかった、ということであろうが、ここにもとん知のおもしろさがあり、状況のアイロニーは深まる。

それにしても「父親を殺した」という常軌を逸した恐ろしい言葉が平気で軽々しく何度も口にされるものである。それには一つの推測がなりたつように思える。全体的に、「父親殺し」という一大事件が、登場人物たちには現実に起った実際の悲惨な事件として受け取られていないことから、これは多分、以前にこうした「父親殺し」の事件があって、後に神話化されたものであろうという推測である。クリスティは以前に神話化されたその英雄伝をあたかも自己の偉業であるかのように話し、聞き手を感動させ、英雄と同一化されて、英雄と同じ称讃を浴びているのである。そういった意味からすると、クリスティはすぐれた話し手であり、「詩人」であると考えられるであろう。

翌朝、クリスティはさすがしく目覚め、すっかり疲労も取れて元気づいている。そこへ村の娘たちが手土産を持って、「鋤」で父親を殺した英雄クリパティに会いに来る。少し時が経ってからクインが急いで現われる。娘たちは、「その男は父親を殺したのよ」とクリスティをクインに紹介する。勿論、クインは娘たちよりも先にクリスティを知っている。有頂天になったクリスティは英雄気どりで、自分がどれほど父親の専制に苦しんだ

かを話し、また、勇敢にもどのようにして父親に歯向かって殺したかを喋べる。皆は敬服する。そこへペギーンが戻って来て、怒って皆を追い帰す。クインや娘たちはクリスティに、午後から開催される競技大会に出るよう告げて去る。ペギーンは嫉妬からクリスティに腹を立て、「父親殺し」の記事は最近新聞で見たことがないと言う。クリスティは「父親殺し」を売りものにして、娘たちの憧れをかおうとこの酒場に居るのではなくて、実はペギーンを心から恋しているからだ、ということを詩人のように語る。ペギーンが少々当惑しているところへ、シヨーンとクインが現われる。シヨーンはクリスティに新調した服と合衆国行き片道切符を差し出す。しかし、クリスティは服だけを受け取って、切符は断わる。今シヨーンにとって、ペギーンと結婚できる唯一の希望はクリスティがクインと結婚してくれることである。クリスティは新調の服を着て、粹に歩く。そこにいるのは、汚れた服を着て、父親から追いまわされ、逃げまわっていたはずばらな子供ではない。自分の父親をズボンのベルトのあたりまで「鋤」で打ち割った勇敢な孤児である。その颯爽たる孤児をクインは自分のものにしようとする。その時、クリスティの父親マホンが幽霊のように戸口に現われる。心底から驚き、脅えたクリスティは戸の裏側に身を隠す。クインのおかげで、マホンは去るが、クリスティは砂浜を横切って行く父親の姿を見て、彼は神様が父親を波でさらって、この世から消してくれたら良いと思うのである。彼の心の中には恐怖と絶望が、そして父親マホンへの怒りが渦巻く。彼のおかげで、「父親殺し」として得た英雄的名声を失うかもしれないのだ。

いよいよ午後になり、砂浜では競技会が始まった。酒場にはジミーとフィリーと、それから舞い戻って来たマホンがいて、マホンは二人に息子から受けた頭の傷のことを話している。そこへクインが現われる。外ではクリスティの出場した競技が始まり、大歓声がおこる。勿論観客には競技の様子は見えないのであるが、酒場の人達の話から目にみえるようである。結局、クリスティが競技に優勝する。その時、マホンは優勝した若者がクリスティであることに気付く。しかし、彼はクリスティのあまりの変り様

に自分の目を信用できないうえに、クインにうまく言いくるめられて、頭をかかえて出て行く。少ししてつペギーンがクリスティの賞品を持って、勝ち誇ってクリスティと一緒に帰って来る。そして、後についてきた群衆を酒場から押し出す。クリスティとペギーンの二人だけが酒場に残る。クリスティはマイケルが戻って来るまでの間に、素晴らしい詩人のようにペギーンを口説きつ魅了する。

ペギーンは戻って来たマイケルとシヨーンに向って、クリスティと結婚することを告げる。シヨーンは彼女に考え直してくれるように頼むが、ペギーンは口汚なく罵る。彼は女の子の夢をこれっぽちもわかっていない魅力の無い、臆病な男だ、ということである。マイケルはペギーンとクリスティの恋を認めて二人を祝福する。そこへマホンが現われる。マホンの後からクインと群衆が入って来る。突然マホンはクリスティに飛びかかり、彼を打つ。クリスティはびっくり仰天する。さらにペギーンに嘘吐きだと極め付けられる。これまでと一変した周囲の冷たい視線に激しい衝撃を受けた彼は、いきり立って父親を酒場の外まで追い回し、「鋸」で打つ。外で無惨なわめき声上がり、舞台は一瞬、静まる。

クリスティを追って殺したはずの父親マホンが現われたこと、このことはクリスティにとって悲劇的である。さながら、クリスティは傲慢で盲目的な英雄のように運命に欺かれてしまったかのようである。しかし、彼は歴史上神話化された英雄とちがって、たんなる口上手で生意気な若造にすぎない。全世界を、宇宙を揺せた壮大な運命は歴史上神話化された英雄のものであり、クリスティとは無縁である。クリスティを小さな、錯誤的英雄に仕立てたのは壮大な運命の畏ではなく、自己の世界観の一主張を成そうとするシングが意図した〈筋〉に仕組まれた畏なのである。クリスティは〈筋〉が呈示する状況のアイロニーの犠牲になったのである。クリスティが父親に歯向って逃げ込んだ路傍の酒場、その酒場の人々は皆、クリスティに対して異常な反応を示した。蒼白く痩せた体は血筋と育ちの良さにつ「父親殺し」は英雄に、昂りやすい気性は詩人に、田舎の田子作は粋な二枚目に、口の巧しさはロマンチストに、ことごとく置き換えられたので

ある。この異常な状況のなかで、彼は酒場に来るまでの自分とは違った自分を発見する。そしてこれまでとは違った自分に自信を抱き、次第に調子付いて、ついには有頂天になって詩人を気取る。観客は盲目的なクリスティがそうした異常な状況のなかで有頂天になっていく、その様を、ショーンの保守的な正常さと、あるいはペギーンの新報の話と、そして異常な状況を足元から覆そうとする過去の事実とを比較対照させながら、クリスティの「うかつさ」を観察するのである。

クリスティが競技に優勝し、ペギーンとの結婚が許されるとき、偽りの上に、もしくは〈夢〉のなかで英雄は完成する。クリスティの調子に乗ったうかつさは頂点に達する。マホンは頂点に達したまさにその時に現われて、異常な状況すなわち〈夢〉を一気に破壊し、有頂天の絶頂にある偽りの英雄クリスティを打ち砕いたのである。

主要なアイロニーの犠牲者はクリスティであるが、ペギーンはクリスティが呈示した「言葉」のアイロニーの犠牲者である。マホンの出現はクリスティ同様に、ペギーンにとっても悲劇的であったのである。

ペギーンはマホンが現われたその時に、自分を魅了した「人気男」は架空の話の中、すなわち〈夢〉の中にだけ存在する英雄であることを悟ったのである。正常な現実に戻ったペギーンはクリスティが縛られて警察へ連れて行かれるのを助けない。その時またマホンが現われて、クリスティと一緒に故郷の村へ帰って行く。酒場は第一幕の初めと同じ静けさを取り戻す。酒場はクリスティが現われた以前とまったく変わらない。そこには〈夢〉から覚めた後の、田舎の退屈な日常の生活がある。人物たちはまだ夢から覚めやまない感じである。

クリスティが故郷へ帰ったこと及びその後の短い場面はシングがアイロニストであることを裏付けている。すなわち人物特に主人公の虚と実の交錯・錯乱が終結したのと同様に、観客の意識的な虚と実の交錯がこの場面において完全に終結をむかえるからである。俳優が劇終了後に扮装を捨てて舞台に再び現われるように、舞台は一つの扮装を捨て去ったのである。

テ キ ス ト

- I) “*The Playboy of the Western World*”
 - J.M. Synge. *The Playboy of the Western World, with an Introduction and Notes by T.R. Henn.* Eyre Methuen LTD.
 - The Playboy of the Western World*, 山本修二注。英宝社。
 - Synge: *Plays.* 市河三喜博士注。研究社。
 - The Complete Plays, John M. Synge.* Vintage Books, A Division of Random House, New York.
- II) D. C. ミカ「アイロニー」。森田孟訳。研究社, 文学批評セミナー13。
- III) 岩波文庫「オセロウ」。(菅泰男訳) p.157~158.
研究社詳注シェイクスピア双書「オセロウ」 p.109~110.
- IV) 岩波文庫「守銭奴」。(鈴木力衛訳) p.65~66.
- V) 白水社「イブセン名作集」(菅原卓・原千代海訳) p.125~141.

注

- (1) Lady Gregory. *Our Irish Theatre*, Capircorn Books, New York.
- (2) “Shifts” の訳は研究社英米文学叢書の市河三喜博士注による。
- (3) ホラテイウス「詩論」。英米文芸論双書, 研究社。p.3.

参 考 書

- Donna Gerstenberger. *John Millington Synge*, Twayne Publishers, Inc. 1964.
- P.P. Howe. *J.M. Synge: A Critical Study*, Greenwood Press, Publishers.
- J.L. Styan. *The Elements of Drama*, Cambridge University Press.
- W. サイファー「文学とテクノロジー」(野島秀勝訳)。研究社叢書