

J. M. シング『西国の人気男』論

徳 永 哲

1. 表裏一体した二つの面

シングの『西国の人気男』⁽¹⁾は喜劇である。しかし、何故喜劇であるのか、喜劇だとすればその喜劇性はどこに、どのようにあるのか、と考えるとき、そこに提起される問題はチーホフの『桜の園』におけるその問題と同じぐらい難しいことであると思う。『桜の園』に関しては J. L. Styan によって、その著者 “The Dark Comedy”⁽²⁾で見事に解明され、その喜劇性を考える確固たる一つの指針が与えられたように思える。それに比べて、『西国の人気男』ではほとんど解明されないままであるように思える。それだけこの劇の構造が複雑で難解だからであろう。まずこの作品を論じるにあたって、N. Grene の “Synge: A Critical Study of the Plays”⁽³⁾に収められた ‘Approach to “The playboy” ’ が、この作品を解釈するにあたっての初歩的な一つの指針を与えてくれる。N. Grene はクリスティを「クフーリンのパロディ版」⁽⁴⁾であるとか、「オイデプスマがい」⁽⁵⁾であるとか、「クリスティの成り行きはキリストのそれと類似している。」⁽⁶⁾と論じるのは「最も硬直した、無益な批評態度の一つである」⁽⁷⁾と批判し、作品の背後にあるものへの類推は作品の理解にほとんど無益であると主張している。Grene は劇の有する諸テーマの要約に劇を還元してしまったり、戯曲としての次元の意味を無くすことはあまりにも安易すぎると述べて、次のように書いている。

特に『人気男』に関しては、その効果の非常に多くの部分が劇の様

式の変化から成り立っており、「幾つかの側面」が交錯しているので、我々はおもしろい文学的解釈によって劇の実体からむやみに引き離すようなことがあってはならない。おそらく、『人気男』のもっともよい研究方法は、それが基盤としている単純な演劇形式を確立し、そのうえでシングがより複雑なものへとその形式を展開したその方法に目を向けることである。⁽⁶⁾

喜劇の特質として欠かせない「笑い」は、Greene の指摘する「単純な演劇形式」から、基本的には、生み出されるものである。その一つは舞台上のパロディ化された行為を観客が見て、その行為の原型を類推し、照合するとき、原型との較差によって生じる場合がある。例えば、『人気男』では、山野の小川で魚を捕り、兎を追い掛けていた、藪にらみで臆病なドン・ファン、テーブルの下に潜り込み、地獄の劫火ならぬ炭火ですねを焼かれるドン・ファン、母親同然の女と結婚するのが厭で父親を殺したオイディプス。こうしたパロディが生み出す類推による笑劇的な底の浅い「笑い」がある。勿論パロディーによる「笑い」は一部に過ぎず、その外に「繰り返し」や「誇張」、さらには「アイロニー」が複雑に交錯して「笑い」を生み出し、喜劇を構成しているのである。しかし、この劇の解釈を非常に困難にしていることがある。すなわち、たとえその「笑い」を論じ、喜劇性を解明したとしてもなおこの作品の一つの面を解明したにすぎないということである。この作品にはそれと表裏一体のもう一つの面があるからである。

シングは The Irish Times のエディターに次のような手紙を書いた。

…『西国の人気男』は近代的意味における「目的」をもった劇ではありません。しかし、部分的には狂騒喜劇か、また、そのようにもくろんだのでありますが、それでもなおその多くとその背後にあるさらに多くは、ある観点からみれば、まったく真面目なのです。喜劇にはそういった場合がよくあるものだと思いますし、それに“シャイロ

ク”や“アルセスト”を真面目に演じてよいものかどうかきっぱり断言できる人は今日誰もいませんからね。⁽⁹⁾

アベ一座で上演に際して Irish Times が、この劇の上演中に騒ぎが起きたのは劇の対話に全く分別が欠けていたからだ、とかなりの紙面を割いて批評したらしいが、それに対してシングはこの手紙で無分別な狂騒だけがこの作品の総てではないと強調したのだと考えられる。この手紙の一節から明らかのように、シングは『西国の人気男』は「狂騒喜劇」であるよりはもっとそれ以上に「まったく真面目」な劇であると主張している。この「まったく真面目な」面はこの作品の性格を決定付けるほどのことではないが、しかしこの作品の母体を成す非常に重大な部分である、と考える。

2. 「まったく真面目」な面の考察

シング自身の生涯の周辺を振り返ってみると当時のアイルランドには、プロテスタントとカトリック、地主と小作人、定住者と浮浪者、都会人と農民など様々な対立関係が明らかに存在していた。シングは常に後者の方に引かれ、後者の生活の側に立って作品を書いているのであるが、シングの強調する「まったく真面目」な部分とはそうした社会的な対立関係とそこにみられる葛藤と断絶が描かれていることに外ならないと考える。しかし、作品に描かれている対立は社会リアリズム演劇が描いたようなそうしたあらわな社会問題の提起を引き起こすような対立ではない。あくまでも暗示的である。そうした中で確実に言える対立関係がある。

それは、この劇のクライマックスにおいて父と息子の力関係の逆転が生じるが、その事件をめぐって明らかにされる二つの世界の「対立関係」とその両者間の葛藤である。息子クリスティは最後に勝ち誇って、次のように言う。

おまえと行くのか。じゃあ、俺は野蛮な奴隷を連れた勇敢な大將さ

ながらだ。さあ行くぞ。今日から、おまえが俺のオートミールを煮たり、俺の鋤を洗ったりするんだ。これからはどんな喧嘩をしても俺の勝ちだからな。

(Go with you, is it? I will then, like a gallant with his heathen slave. Go on now and I'll see you from this day stewing my oatmeal and washing my spuds. for I'm master of all fights from now.)⁽¹⁰⁾

このクリスティの台詞は父と息子の関係の逆転が新しい主従関係を生み出したことを明らかにしているが、これはまた P. M. Spacks⁽¹¹⁾によるとクリスティがこの劇の中で行った三度目の「父親殺し」ということになる。その三度に及ぶ「父親殺し」を Spacks は「象徴的暴力」とみなして、「それは儀式的な殺しであり、大人になるにはそれを済まさねばならない」⁽¹²⁾と述べているが、その理論によると、クリスティは「父親殺し」を為さなければ、一人前の大人に成れないことになる。「父親殺し」は青年が大人に成るために避けることのできない試練なのである。その試練を乗り越えることのできない者は、常にライリー神父によって支配されているショーンのように、自己の一存で行動することができない臆病な未熟者ということになる。要するに、Spacks は「父親殺し」から青年と大人の対立と葛藤を読み取っている。

また、N. Podhoretz⁽¹³⁾ は、「父親殺し」をやはり「象徴的行為」とみなし、「原始的」社会から「文明」社会への移行におけるヒーローとその暴力の問題に焦点を合わせて作品を論じている。クリスティは真のヒーローとなるためには「決定的勝利」を勝ち得なければならないのであり、そのためには社会が容赦できないほどの野蛮な行為であろうと、為さねばならない。そしてクリスティはヒーローになるが、逆に大衆はヒーローの暴力をとらして自己の意識が野蛮であったことを自覚し、文明的分別を持つに至るのである。このように、Podhoretz は「父親殺し」をとらして、ヒーローと社会の対立関係を明らかにしている。

さらにまた、Martin⁽¹⁴⁾ はこの劇の世界を二つの異なった世界に区別し

ている。一つはオールド・マホンやクリスティを含むグループで、ディオニュソスの自由と精力を持ち、不節制である。それに対するもう一方はショーン・ケオーやレイリー神父を含むアポロ的グループで理性的で、定住し、秩序正しい存在である。その二つの世界の間で揺れ動くのが、マイケルやフィリィやジミィを含む疑似ディオニュソス崇拝者たちである。ショーンはアポロ的存在の中心にいて、クリスティが父親を追い回して暴力を振るうとき、疑似ディオニュソス崇拝者たちを含めた人々を自己のもとへ引き寄せ、しっかりと結束させる。そのときクリスティは自己の世界が違っていることを思い知らされ、自己のディオニュソス的本性を発見するのである。クリスティのアイデンティティーの認識は「孤独」の克服につながり、また同時に一人前の大人としての自覚と自信をもたらすことになる。マーチンの提起する二つの対立的世界は、一方に法的秩序と経済的安定を基盤とする合理的な世界と、もう一方に野性的な、自由奔放な生活をするアウトサイダーの世界である。この対立的世界はまた、シングの育った家庭を考える場合、信仰深く、地代の収入に頼る母親が中心の家族と、それに反発し、自然の中の自由を求め、それに憧れたシング自身の生き方を想起させる。

以上のような、子供から大人への成長の問題、ヒーローと社会との関係、そして Martin の提示した相入れない二つの世界の問題、こうした問題はこの劇の骨子を形成するのであり、シングの言う「真面目な」面であると考えられる。

3. 劇的アイロニーとクリスティの悲劇

シングは先に挙げた劇の骨子となる問題をあらわに呈示すのではなく、劇的アイロニーという技法を巧みに駆使し、人物の対立的性格描写から二つの世界の較差を明示し、中心人物クリスティに一方の世界を選択させることによってシング自身が自己の肯定する世界の選択をなしていると考えることができる。

この劇の場合、劇的アイロニーは筋に仕掛けられている。即ち、アイロニーの呈示者が舞台の背後にいて、舞台には呈示者の手先となる者（この者は観客にアイロニーの手の内を明らかにする）とアイロニーの犠牲となる者の両者を巧みに操り、観客の危惧をあおりながら犠牲者を一つの極まった状況へと陥れていく。そういう作為によって劇的緊張感を高める劇作上の技法である。この作品の場合、劇的アイロニーの呈示者は当然シングであるが、アイロニーの犠牲者はクリスティであり、アイロニーの呈示者の手先となる主な者はペギーンだと考える。クリスティとペギーンの「性格」は劇的アイロニーを円滑に運べるように、巧みにまったく正反対に作り出されている。

クリスティの性格は内気で小心で寂しがり屋である。しかし、その半面いつも鏡を持って顔を気に掛けていて、父親オールド・マホンの話によると、女の子を見れば流し目を使うが、はにかんでろくに口もきけない。しかし、野山に出掛けては一人で自然の中では野性的な自由を存分に楽しんでいる。こうした自己の性格から抜け出せない生活をクリスティ自身は、「孤独」な生活と称する。クリスティが父親を殺した直接の理由は、母親同然の女と押し付けられたこともあるだろうが、オールド・マホンが明かす「怠け者で、嘘つき (a liar on walls, a talker of folly)」で「赤しだの中で日に腹をさらして昼間中寝そべっている (you'd see stretched the half of the day in the brown ferns with his belly to the sun.)」⁽¹⁵⁾ 生活態度を父親オールド・マホンに言葉汚く罵られたからである。しかし、ペギーンには父親の横暴の下で抑圧され、一人「孤独」な生活を送ることから抜け出したいあまり殺したことを解ってもらおうとする。この「孤独」はクリスティの主題であり、第一幕のペギーンに対する台詞には絶えず自己の「孤独」が主張されている。

かわいそうな身寄りのない浮浪者に向かって随分ひどいことを言うじゃないか。後ろには監獄が、前には絞首刑が、下には地獄がぼかんと口を開けているというのに。(That's an unkindly thing to be saying

to a poor orphaned traveller, has a prison behind him, and hanging before, and hell's gap gaping below.)⁽¹⁶⁾

親父を殺した日まで、俺がどんな人間であるか知っている者はアイルランドには一人もいなかった。俺のことなんか気にとめてくれる者はだれもなく、酒を飲んで、目を覚ましたり、食って、眠ったり、おとなしくして、素朴な貧しい野郎だった。・・・俺は夜明けまであくせく働き、泥だらけになり、穴を掘ったり、せっせと動き回ったりしたが、楽しみといえば、真夜中に山に入って兎を密猟することぐらいだった。(Up to the day I killed my father, there wasn't a person in Ireland knew the king I was, and I there drinking, waking, eating, sleeping, a quiet, simple poor fellow with no man giving me heed... and I after toiling, moiling, digging, dodging, from the dawn till dusk with never a sight of joy or sport saving only when I'd be abroad in the dark night poaching rabbits on hills.)⁽¹⁷⁾

ペギーンの性格はクリスティとは反対のように思える。彼女は、クリスティに指輪をたくさんはめていることを指摘されるが、派手好きで、第一幕の終わりとは第二幕の前半に明らかなように、独占欲が強い。異性に対してはウィドウ・ティーンに負けないくらい積極的である。そのうえ、激しく、むこうみずである。T. R. Henn⁽¹⁸⁾は、最後にはクリスティが勝利を得るのに対して、ペギーンは犠牲のヒロインであると解釈している。また、Podhoretz も社会とヒーローとの間の極端な対立に苦しめられるのはペギーンのような女たちだと述べている。このようにペギーンを悲劇的存在と考える向きもあるが、ペギーンの性格から考えて、そのような存在であるとは考えられないように思える。ペギーンが憧れ、独占したいと思う相手は「詩人」クリスティである。

いつも話に聞いていたけれども、詩人というのはあんたみたいなひとをいうんだってね。気に立ったらかっとな激しく怒る気の荒い人だっ

てね。…私はまだお父さんを殺したことがないわ。怖くてとてもそんなことできやしないわ。むしゃくしゃしてどうしようもないほど闇雲に腹が立つってところはあんたによく似ているけどね。

(I've heard all times it's the poets are your like, five fiery fellows with great rages when their tempers roused. …I never killed my father. I'd be afraid to do that, except I was the like of yourself with blind rages tearing me within.…) ⁽¹⁹⁾

ペギーンは「詩人」というものを、激しい感情を持ち、話を誇張して話せる人だと決め込んでいる。しかもその決め込みは永続的なものではなくて、一時的なものなのである。クリスティはペギーンに、「父親殺し」の動機から話を始めて、ドン・ファンさながらに素直に、そして母性本能をくすぐるような天性の言葉巧みさでもって語ることによって、自己のアウトサイダー的過去を理解してもらおうとする。しかし、一方、ペギーンは「詩人」というものに対する自己の決め込みによって、「父親殺し」という行為から激しい気性の持ち主であることだけは理解できるが、その行為をとらしてクリスティが理解を求める「孤独」を受け入れ、理解できるほどの女性的な知性あるいは母性本能を持ち合わせてはいない。二人の思惑の擦れ違いが第二幕の二人のやり取りにおいて明らかにされている。

ペギーン 大勢の気の毒な女の子たちがメイヨーを通っていくのでそんなに寂しくはあるまいに。

クリスティ (不愉快そうに) 俺がどんなに寂しいかあんたはよく知っているじゃないか。日が暮れて、家の明かりを左右に見ながら小さな町を通り過ぎたり、行く手に犬がほえ、また後ろからも犬がほえる見知らぬ場所を過ぎたり、気も滅入るばかりに空っぽになったすきっ腹で歩いていると土手の陰という陰から口づけの音や、愛のささやき声の聞こえてくる町へ近付いたりするときどんなにか寂しい気持ちになるものか、あんたはよく知っているだろう。

ペギーン おまえは変人だね。クリスティ・マホン。これまで一度も
出会ったことのない大変な変人だね。

クリスティ 世の中に寂しい思いで生きておれば、誰だって変人にな
るだろうさ。

ペギーン 父さんと二人きりでずっと暮らしているけど。

(Pegeen: What call have you to be that lonesome when there's poor
girls walking Mayo in their thousands now?)

Christy (grimly): It's well you know what call I have. It's well you
know it's a lonesome thing to be passing small towns with the
lights shining sideways when the night is down, or going in strange
places with a dog noising before you and a dog noising behind, or
drawing to the cities where you'd hear a voice kissing and talking
deep love in every shadow of the ditch, and you passing on with an
empty, hungry stomach failing from your heart.

Pegeen: I'm thinking you're an odd man. Christy Mahon. The
oddest walking fellow I ever set my eyes on to this hour today.

Christy: What would any be but odd men and they living lonesome
in the world?

Pegeen: I'm not odd, and I'm my whole life with my father only.⁽²⁰⁾

ペギーンがクリスティに引かれていたのは、クリスティが自分と同じ気
性を持っており、しかも、その気性が自分よりはるかに激しいという親近
感と憧れに似た感情からであり、またその独占欲からであるにすぎな
かったのである。クリスティがペギーンを手先とする劇的アイロニーの眞
にはまった原因としてはそもそも、第一幕に始めて登場したとき、居酒屋
の者たち全員が通夜に出掛けようとしている晩であり、ペギーンが一人残
されるところであったことが大きい。ひとりぼっちになることを嘆くペ
ギーンに、彼が共感し、自分の良い理解者であると思ったのも無理のない
ことであろう。クリスティは、「孤独」は共有されており、それによって
二人はしっかりと結ばれると思ったに違いない。そこで彼は二人だけにな
るたびに、「孤独」な過去を語ることによって二人の間にある絆を確認し

ようとする。しかし、「孤独」な過去を語れば語るほどペギーンは彼を理解できず、「変人」だと決め付ける始末である。彼女はクリスティと比べて、父親と二人で堅実な家庭を持ち、幕開きの「伝票がき」の場面に明示されているように、金銭が生活の重要な位置を占めている環境の中にある。幕開きの場面で居酒屋の者たちや特にシヨーンが強調するように、浮浪者の生活は堅実な生活を脅かす類いのものなのである。事実この劇は最初から浮浪者の生活は外部にあって、内部の堅実な生活を脅かすような印象を与えるように出来ている。内部の人々はシヨーンに代表されるような保守性を多かれ少なかれ保有している。先に挙げた Martin のディオニュソス的世界とアポロンの世界の二つが考えられるが、その一方であるアポロンの世界に生まれ育ったペギーンは堅実な世界の中に浸って、外部の事情をまったく知ること無くしてひたすら総て情報として入手し、乏しい想像力の範囲内で現実化しているにすぎないのである。こうしたペギーンには『谷の陰』⁽²¹⁾のノラと性格的に非常に近いように思える。しかし、ペギーン的生活はノラ生活のような逼迫しておらず、むしろ反対で、比較にならないほど恵まれている。ノラは亭主の横暴と閉鎖的な生活に耐えられず、浮浪者に連れられ、不安定ではあるが、自然の中の自由を求めて旅立っていったが、ペギーンの場合は、そうする必然性はまったく見当たらないのである。浮浪者の生活は、クリスティにとってまさしく自己の現実であり、定着した人々特に女性への憧れは切実であるのに対して、ペギーンには彼の言動の総てが「お世辞のうまい男 (a coaxing fellow)」⁽²²⁾となり、「詩人のように話が上手で、勇敢な心を持っている人 (a man has such poet's talking, and bravery of heart)」⁽²³⁾ということになる。ペギーンにとってみればクリスティは、定着した人々には必ず付き物の退屈を紛らわしてくれ、楽しみを与えてくれる話し上手であるにすぎないのである。「変人」だと言いながらも、クリスティを自分のもとに独占しておきたいのは、嫉妬以上に彼女が退屈な、「寂しい」生活のなかで慰みを得たいがためである。ペギーンが「あんたの人殺しの記事は無かったわ。まだ死体が見つかっていないようだよ。あたしたちと一緒にいれば安全だからね。(there

wasn't a word of your murder. They've likely not found the body, you're so safe with our selves.)」⁽²⁴⁾と突然極めて現実的な情報をもたらして、彼を驚かすが、彼女にとって、重大なのは「父親殺し」という残虐な尊属殺人が本当にあったかどうかということ、そしてクリスティが本当にその犯罪人であるかどうかということではない。問題なのは彼が父親を確実に殺していたかどうかなのである。「父親殺し」が嘘だとすれば、いつか父親が現れるであろうし、クリスティは元の生活に戻っていく可能性がある。ペギーンにとってもっとも恐れていることは、クリスティを失うことである。それと同じに彼女の父親マイケルとの安定した生活も失いたくないのである。「父親殺し」が完全に遂行されていたかどうかはクリスティよりもペギーンにとって重大な問題となったのである。クリスティはどうしたペギーンの思惑の二面の内の一面、即ち、ペギーンは絶対に父親との安定した生活を犠牲にはしないということ、を見抜けないまま、もう一つの面、即ち、クリスティを必要とし、「父親殺し」という大罪の罰からも守ろうとする面だけを察して、信じてしまう。そして、マイケルがペギーンに「親父の血を浴びてこびりついたこの男をわしの息子にしろって言うのか。(You'd be making him a son to me. and he wet and crusted with his father's blood.)」⁽²⁵⁾と大声で言ったように人々の胸に正常な判断力戻ってきているのも知らずに、シヨーンに「鋤」を振り上げて追い出した勢いをかってみんなの目前で二度めの「父親殺し」に及ぶのである。

4. 「狂騒喜劇」としての面の考察

『西国の人気男』は、先に述べた「まったく真面目な」面、即ち、「対立関係」とその葛藤がこの劇の土台を成すものである。また、それはレブセン的な近代劇の特質でもあり、シングバイプセンの劇を批判しながらも本質的にはイプセン的な近代劇の枠のなかにあることを示している。Jan Setterquist⁽²⁶⁾はシングの作品にイプセンの作品との類似点をみだし、その著書“John Millington Synge”で詳細に論じている。しかし、そうし

た近代劇的な様々な解釈は結局、文学的な一つの解釈の域を越え出るものではない。『西国の人気男』は文学的なそうした解釈だけでは完全に解釈できたとは言いきれない。シングはイブセンやイブセン流のリアリズムの劇は「神経質」とであると批判したが、その批判を実をもって示したのがこの作品であるからである。

シングは先の「対立関係」と葛藤を土台にして、イブセン的な近代劇の枠の中にありながら、そこにはまったく見いだせない極めて異質な、個性的な劇を創造している。その個性を担っているのが、「狂騒喜劇」としての一面である。その面が、『西国の人気男』が多くの論じられている中から忘れ去られているように思える。N. Grene はその点について次のように論じ、この作品の理解への的確な示唆を与えている。

『人気男』は「真面目」として理解されている。そこではそれは近代劇の名詩文集の中に入れられており、軽い狂想劇として簡単に片付けてしまう人はまずないだろう。実際に問題なのはこの劇の真面目さをどうやったら十分に軽く取り扱えるか、狂騒喜劇の諸場面を含む真面目な劇をどう解釈するか、である。⁽²⁷⁾

また、J. L. Styan はこの作品の特質を次のように評している。

作家が、顧客とこれほどうまくふざけている、即ち、顧客の感情を巧みたぶらかし、顧客の想像力の焦点を非常にふざけているように合わせておいて自己の目的を達成する劇は多く存在しない。⁽²⁸⁾

その「ふざけ」の面、即ち、「狂騒喜劇」を構成するものは何か、それを考えることは困難であるが、とりあえず最大の要因と思えるものを挙げるとすれば、「性格」であり、「ロマンチック・アイロニー」であり、「繰り返し」であり、「誇張」であろう。そうした諸要因が混然一体となつてまるで「雪だるま」を造るように狂った出来事を膨張させ、狂騒の世界を

構築しているといえる。

それらのなかでも、特に「ロマンチック・アイロニー」が注目に値する。「ロマンチック・アイロニー」とは M. H. Abrams: “A Glossary of Literary Terms”⁽²⁹⁾によると、「作者は芸術的幻影を創出しておきながら、芸術家として人物やその行動の恣意的な創造者であり、操縦者であることをあらわに示すことによってそれを壊してしまうといった劇もしくは物語りを書くうえでの一つの方法」である。

この「ロマンチック・アイロニー」は、まず第一に、幕開き直後クリスティが登場する場面において、見いだされるように思える。そこで、ここでその場面について考えてみたい。

ある晩の荒涼とした村の小さな居酒屋、外からは犬がほえたり (the dogs barking), 子牛が鳴いたり (the calves mooing) する音が聞こえてくるだけで、その中に居る者自身の恐ろしさに歯がガチガチ鳴る (my own teeth rattling with the fear) 音が聞こえてくるほどの静けさのなかで、しかも、村の周辺には酒で舌がやけてしまった作男たち (the harvest boys) や、野宿している鋤掛屋 (the tinkers) や、用もなく歩き回る大勢の民兵 (militia) がいて物騒であることをペギーンの台詞から知ることができる。そこへマイケルが「気が狂っているのか、溝の深みにでもはまって死にかけているのか、この辺に変な男がいて話だから、娘は今晚は人に居てもらったが安心だろう (I've heard tell there's a queer fellow above, going mad or getting his death, maybe, in the gripe of the ditch, so she'd be safer this night with a person here.)」⁽³⁰⁾ と居酒屋のなかの不安を募らせる。さらにそこへ、臆病なショーンが「死にかかった変な男が掘ごしにこっちを見ていたけど、そいつがこっちへやってくるよ。鶏をぬすむつもりじゃないかな。(The queer dyingfellow's beyond looking over the ditch. He's come up, I'm thinking, stealing your hens.)」⁽³¹⁾ と言う。真っ暗な外から何か得体の知れない奇怪な男が明かりの方へ迫ってくる無気味な予感と不安を感じるのであるが、その不安と予感はクリスティの登場によって完全に覆されてしまう。彼は大人というよりは子供に近いようなか細い若

者で非常に疲れ、脅え、汚れている。彼は「皆さん今晚わ (God save all here!）」⁽³²⁾ と小さな声でいう。このクリスティ登場の場合は緊張からの解放であり、「期待が俄かに無に解消することから生ずる」、いわゆる原因と結果の矛盾から生ずる「笑い」があるように思える。作家が筋に仕組んだ矛盾は「ロマンチック・アイロニー」である。ここではその矛盾を笑うだけでなく、矛盾を仕掛けた作者の存在を考えると欺かれた「おかしさ」もあると思う。この「ロマンチック・アイロニー」がこの劇の性格を確実に「狂騒喜劇」にする決定的づける働きをしているのが、クライマックスにおけるオールド・マホンの三度目の登場の場面である。劇的アイロニーの犠牲者となって悲劇的状况に陥ってしまったクリスティの前に、殺されたはずのオールド・マホンが現れて、クリスティを助け出す。筋の一定の展開のなかで、これほどまでに矛盾した出来事はないであろう。これを劇的展開の、クライマックスにおける一つの結果であるとみなすことは不可能である。ドン・ファンが地獄の劫火に焼かれた後に平穏な日常の生活に戻ってきた、言わば、エピソードがそこにあるはずであるが、この劇はそうした在り来りな結末を拒絶している。感傷的な悲喜劇ではなく、狂った笑い話として劇全体を印象づけること、それこそシングの意図であったにちがいないのである。

5. 「狂騒喜劇」から大団円へ到らしめるもの

再び第一幕のクリスティ登場の場面に戻って「喜劇性」を考えたい。この場面は修辞学でいう「急落法 (bathos)」に似た効果が用いられているように思える。この劇の「狂騒喜劇」としての一面はここから始まる。村の人達の迎え方もそれまでの不安とは打って変わって、ショーンを除いて警戒する様子もなく、マイケルなどは平気で「さあ火のほうへ行きなさい。寒さに飢え死にしそうじゃないか (Let you come up then to the fire. You're looking famished with the cold.)」⁽³³⁾ と保護者のような態度さえ見せて持て成す始末である。このようなクリスティ登場の場面を Styan は次

のように論じている。

我々の彼に対する態度は部分的にはあるが彼の急落法的登場によって決定づけられた。…彼がか弱い男だという第一印象は顧客が彼という人間を判断する時の土台である。⁽³⁴⁾

Styan が指摘しているように、クリスティが「か弱い男 (his slightness)」であるという印象はこの劇の展開のうえに重大な意味を持つと考える。すなわち、この第一印象こそが劇の最後で逆転が生じて父親のオールド・マホンを従えて居酒屋を去っていくまで終始一貫して舞台に意外性を生み出す言わば母胎のある。効果が高まると考えるのは、意外性には必ず笑いが伴われるからである。意外性の要因の較差が大きければ大きいほど笑いは高まる筈である。しかし、クリスティの場合、彼の行為は「父親殺し」という残酷なものであったので、反語疑問的な驚きに満ちたシニカルな「笑い」となるかもしれないが。こうした意外性の較差が最大に広がり、顧客を爆笑させると思える場面がある。それは、第三幕のクリスティが競馬競技会で優勝した時の場面である。ウィドウ・クインとマホンが競技会の声援を居酒屋の中で、聞いている場面である。

ウィドウ・クイン 頭を打たれて頭が狂ってるのはあんただろう。あの若者は西国の評判の男だよ。

マホン あれは俺の息子だ。

ウィドウ・クイン あんたはほんとうに頭がおかしいよ。道の角々で彼に喝采を送る声が聞こえないかい。あんたの話じゃあんたの息子は馬鹿なんだろう。生れついで馬鹿がどうしてみんなに喝采されるんだよ。

マホン (困窮した様子で) あの男が息子だっていうのは道理に合わんかもしれない。(再び喝采の声) 息子に喝采を送るような者はおるはずがない。世の中もびっくりこけるような気違いになって、う

わごとを言っているんだ。(頭を抱えて座り込む) 昔十四の真っ赤な悪魔が俺の魂を酒樽に閉じ込めようとしているのを見たことがあるし、また昔耳の付け根から生き血を吸っている穴態程もある鼠を見たこともあるが、あんな立派な男とあのよだれたらしの馬鹿とをこれまで一度も間違えたことはない。わしは本当にどうかしてまったんだ。

(Widow Quin: It's mad yourself is with the he blow upon your head.
That lad is the wonder of the Western World.

Mahon: I seen it's my son.

Widow Quin: You seen that you're mad. (cheering outside) Do you hear them cheering him in the zig-zags of the road? Aren't you after saying that your son's a foll, and how would they be cheering a true idiot born?

Mahon: (getting distressed) It's maybe out of reason that that man's himself. (cheering again) There's none surely will go cheering him. Oh, I'm raving with a madness that would fright the world! (He sits down with his hand to his head) There was one time I seen ten scarlet devils letting on they'd cork my spirit in a gallon can; and one time I seen rats as big as badgers sucking the life blood from the butt of my lug; but I never till this bay confused that dribbling idiot with a likely man. I'm destroyed surely.)⁽⁸⁵⁾

この台詞は観客が抱く「か弱い」クリスティの印象はオールド・マホンによって述べられるかつてのクリスティの姿と同調され、観客自身の認識の正しさを再確認させることになると同じに、クリスティの意外な姿に観客以上に戸惑うオールド・マホンを見て共感し、笑うことになる。こうした意外性の較差が生み出す笑いは、観客がクリスティに対して抱く印象と彼の言動との間にだけ生じているのではない。クリスティに対して関心を抱く観客の反応と他の登場人物の反応との間にも広がっている。その点について、Styan は次のように論じている。

登場人物たちのクリスティへの関心が高まっていくに合わせて我々の関心も高まっていくが、しかし、性質的には我々の反応は登場人物とは異なっており、反比例の関係にある。⁽³⁶⁾

その第一幕で顕示される「反比例」の関係を順次、振り返ってみると次のようになる。まずペギーンが激しく「このほうきの柄で頭をぶたれたいのかい。(Would you have me knock the head of you with the butt of the broom?)」⁽³⁷⁾と怒鳴ると、クリスティはペギーンにまとい付き「ぶたんでくれ。前の火曜日だ、おまえみたいにぶつんで父親を殺ってしまったんだ。(Don't strike me. I killed my poor father, Tuesday was a week, for doing the like of that.)」⁽³⁸⁾と白状する。フィリイはジミイと共に後ずさりしながら「大胆不敵な奴だ(There's a daring fellow.)」⁽³⁹⁾と言い、ジミイもまた「なんてすごい(Oh, glory be to God)」共感して言う。居酒屋の主人マイケルは大いに敬意を払って、「そんなことをなさるにはさぞかし大変な理由があったんでしょう。(You should have had good reason for doing the like of that.)」⁽⁴⁰⁾と尋ねる始末である。観客の、クリスティの「父親殺し」という行為に対する驚きに満ちたシニカルな「笑い」は「父親殺し」を勇氣ある行為として受け入れる居酒屋の人々に対する戸惑いに変わることになる。こうして第一幕では、常識的な判断、それは観客以外にはショーに所有されているのだが、と舞台上の狂気との較差は広がる一方である。そうした反応の較差が何故生じるのか、そのことについて、Styan は次のように分析して、論じている。

登場人物たちがクリスティを称賛している時、我々は彼を罵らずにはあれない。勿論場面はなおも進行中であるので、直ちに速断して罵ったりはしない。それだけでなく更にクリスティに対する我々の反応と登場人物たちの反応との食い違いに困惑する。クリスティは舞台上の登場人物たちの注意の中心であるが、しかし、観客の注意は舞台光景全体に及んでいるからだ。⁽⁴¹⁾

演劇のことをよく知り抜いたうえで、シングは観客を困惑させ、しかも、困惑の背後に正常な判断をしっかりと抱かせておく、そうした巧みな劇作上の技術を思い知らされるのである。観客は舞台上に正常な判断を持ち込もうとするが、居酒屋の連中の異常な判断はそれをことごとく裏切り、観客には予測しがたい、まさに狂騒的状况が展開されるが、また、半面退け者にされるショーンを通じてシングは、今は無いが、正常な判断が本来存在していることを暗示するのである。クリスティは殺害後の死体の後始末について事細かに問われているうちに言葉に詰まり、うまく説明できなくなる。そこへフィリィが空かさず「彼は口の堅い男だ (He's a close man.)」⁽⁴²⁾ と言い出し、ペギーンは「ソロモンの知恵を持った若者だよ。雑役給仕に雇うにもってこいだ。(That'd be a lad with the sense of Solomon to have for a pot-boy.)」⁽⁴³⁾ と言い、さらにまたフィリィが「警察も恐れをなしていることだし、この酒屋にその男を雇えば、裏庭のこえだめから犬が密造酒を嘗めることがあっても、警察はだれもこの辺には寄り付かんだろうよ。(The peelers is fearing him, and if you'd that lad in the house there isn't one of them would come smelling around if the dogs itself were lapping pooten from the dung-pit of the yard.)」⁽⁴⁴⁾ と言う。

こうしてクリスティはこの居酒屋の雑役給仕に雇われる。人殺しが雑役給仕にふさわしいというのはまったく矛盾した話である。Styan はこの平常心を欠いたこの場面を次のように論じている。

我々は殺し屋こそ寂しい場所に一緒に居てやれるにまさにふさわしい人間である、即ち、黒は白である、2に2を加えれば5になるということを暗に信じるように求められている。⁽⁴⁵⁾

その後第二幕に入って、舞台では翌朝を迎えるが、追い討ちをかけるように、また、昨夜の出来事が夢でないことを確認するかのように、村の若者たちが現れて、「お父さんを殺したのはあなたですか。(is it you's the

man killed)」⁽⁴⁶⁾ と尋ねるうえに贈り物さえ置いていく。居酒屋の連中だけでなく、遠くの村の者たちまでも、「父親殺し」に敬服してくれていいことを知って、クリスティは益々調子に乗り、自信を持つ。そして、クリスティは「父親殺し」を自慢話にするたびに話を誇張していく。「頭を打ち割った」から、「喉元まで打ち裂いた (split to the knob of his gullet)」⁽⁴⁷⁾ へ誇張され、オールド・マホンが現れる直前には「ズボンのベルトまで一撃で打ち裂いた (cleft his father with one blow to the breeches belt)」⁽⁴⁸⁾ といった具合である。クリスティは第一幕の狂気の延長線上にあって、調子に乗る一方である。しかし、それとは反対に、居酒屋の連中の狂気も覚め、やがて正常な判断が戻ってくる。それを暗示するのは、その朝、村の若者たちが帰ってしまった後のペギーンのクリスティに対する冷めた反応である。

「俺はこんなふうに鋤を振り上げて、親父を殺したんだぞ。(It was with a loy the like of that I killed my father.)」⁽⁴⁹⁾ と言うが、ペギーンは「朝方からもうその話を六回も聞いたわ。(You've told me that story six times since the dawn of day.)」⁽⁵⁰⁾ と切り返すのである。こうして舞台に正常な判断が戻って来ているにもかかわらず、相変わらず狂気を真に受け、調子に乗るクリスティは競技大会優勝で有頂天になる。クリスティと周辺の人々との間の意識の大きな較差が悲劇的緊張を生み出し、やがて悲劇的な大団円へと到らしめるのである。

注

- 1) New Mermaids の “The Playboy of the Western World” (editd by Malcolm Kelsall, 1975) をテキストにして、市河三喜注 “Synge” (研究社, 英文学叢書) と山本修二編注『西国の伊達男』(英宝社) を参考にさせて戴いた。
- 2) “The Dark Comedy” (Cambridge University press)
- 3) Nicholas Grene: “Synge; A Critical Study of the Play” (Macmillan)
- 4) *ibid.* p. 133

- 5) *ibid.* p. 133
- 6) *ibid.* p. 133
- 7) *ibid.* p. 133
- 8) *ibid.* p. 136
- 9) "The Collected Letters of John Millington Synge" (Oxford 1984) Vol. 1 p. 286
- 10) *New Mermaids* p. 84
- 11) "The Making of the playboy"—Twentieth Century Interpretations of "The Playboy of the Western World" (Prentice Hall)
- 12) *ibid.* p. 77
- 13) "Synge's Playboy: Morality and the Hero"—Twentieth Century Interpretation of "The Playboy of the Western World"
- 14) "Christy Mahon and the Apotheosis of Lonliness"—SUNSHINE AND THE MOON'S DELIGHT (Colin Smythe)
- 15) *New Mermaids* p. 50
- 16) *ibid.* p. 16
- 17) *ibid.* p. 24
- 18) "The Playboy of the Western World"—Twentieth Century Interpretation of "The Playboy of the Western World"
- 19) *New Mermaids* p. 23
- 20) *ibid.* p. 42
- 21) Synge; "The shadow of the Glen"
- 22) *New Mermaids* p. 43
- 23) *ibid.* p. 68
- 24) *ibid.* p. 44
- 25) *ibid.* p. 71
- 26) "Ibsen and the Beginning of Anglolrlish Drama" (Gordian Press, New York 1974)
- 27) "Approaches to The Playboy" p. 132
- 28) "The Elements of Drama" (Cambridge) p. 63
- 29) Holt-Saunders International Editions
- 30) *New Mermaids* p. 10
- 31) *ibid.* p. 12
- 32) *ibid.* p. 12
- 33) *ibid.* p. 13
- 34) "The Elements of Drama" p. 58
- 35) *New Mermaids* p. 64

-
- 36) "The Elements of Drama" p. 59
 - 37) New Mermaids p. 16
 - 38) *ibid.* p. 16
 - 39) *ibid.* p. 17
 - 40) *ibid.* p. 17
 - 41) "The Elements of Drama" p. 59
 - 42) New Mermaids p. 18
 - 43) *ibid.* p. 18
 - 44) *ibid.* p. 18
 - 45) "The Elements of Drama" p. 60
 - 46) New Mermaids p. 34
 - 47) *ibid.* p. 38
 - 48) *ibid.* p. 48
 - 49) *ibid.* p. 40
 - 50) *ibid.* p. 40