

オケイシイ 試論  
——シングの田舎のリアリズムから  
オケイシイの都市のリアリズムへ——

徳 永 哲

1. 序 論

シャン・オケイシイ (Sean O'Casey) はアイルランドの騒乱の時期をテーマにした三部作『狙撃の影 (The Shadow of a Gunman)』(1923年), 『ジュノーとペイコック (Juno and the Paycock)』(1924年), 『鋤と星 (The Plough and the Stars)』(1926年) を発表した。<sup>1)</sup> それらの作品は、いずれも、政治とはまったく無関係に見える共同住宅の貧しい住民が、否応無しに政治的闘争の真っ只中に巻き込まれていく過程を徹底したリアリズムをもって描いている。そうしたリアリズムはアイルランドの戯曲史上革命的出来事であった。また、アイルランドに限らずヨーロッパ近代劇全体においても活気的な出来事でもあったに違いない。オケイシイは、アイルランドでは、初めてノルウェイのイブセンやロシアのチェホフなどの戯曲作品に見られるような同時代の生活を舞台に創造することに、また同時代の都市を舞台にした劇として、今日でも主要な作品に数えられるものを創り出すことに成功した作家である。こうした点から考えると、シング (John M. Synge) は正反対の作家である。シングのリアリズムは地方の田舎の生活の特異性に根差しており、そこから作家独自の詩的世界を創造しようとした。シングはヨーロッパ近代劇の中では特異な存在といえる。

チェホフの『桜の園』とオケイシイの作品には何らかの共通点をみいだすことができる。人間の生活の日常性を徹底したリアリズムをもって見詰め、描くことによって悲劇と喜劇の境界は取り払われてしまっている。『桜の園』ではプロットが登場人物たちのとめどもなく続く、うまくかみ

合わない日常会話の背後に押しやられ、見えなくなってしまう。しかし、ヨーロッパ戯曲の伝統に乗った劇的クライマックスは用意されているのである。観客は、人物の性格に全く矛盾のないセリフに高笑いしたり、苦笑したりしているが、やがて舞台にその悲惨な結末を目の当たりにする。この『桜の園』の見えなくなったプロットの仕掛けこそオケイシイの手法である。オケイシイの三部作品において、主人公は存在しないし、プロットらしいプロットも存在しないように見える。しかし、プロットは存在しないのではなく、チェホフ同様に見えないのである。逆にシングの作品ではプロットと登場人物の言動の歯車は一寸の狂いもなくかみ合っている。

こうしたヨーロッパ大陸の偉大な劇作家チェホフやイブセンとの関連性が見いだせるなかにも、表現の面では、正反対の性格を持った先輩劇作家シングの影響を見いだすことができるのである。この小論では、三部作品のなかで『狙撃兵の影』と『ジュノーとペイコック』を中心に、シングとの表現の面での関連において、オケイシイを考えてみたい。

## 2. 『狙撃兵の影』を書くまでの体験

オケイシイは、裕福な地主階級家庭に育ったシングとは違って、貧しい生活から必死にはい上がり、また身体的な負い目を克服してアベイ座への投稿作家から偉大な業績を成し遂げるに至ったのである。オケイシイはダブリンのアップア・ドーセット・ストリート (Upper Dorset Street) に在る共同住宅の誇りは高いが貧しいプロテスタントの家庭で、マイケル (Michael) とスーザン (Susan) の13番目の最後の子として1880年3月30日に生まれた。この13人のうち8人までが幼児のうち死んでいる。ちなみに、アップア・ドーセット・ストリートはリチャード・シェリダン (Richard Brinsley Sheridan) の生まれたローワー・ドーセット・ストリート (Lower Dorset Street) とは近い距離にあった。<sup>2)</sup>

オケイシイの両親はシングの両親同様プロテスタントであったが、父親 (マイケル) の方はやや複雑であった。マイケルの父親はカトリックで、

母親はプロテスタントであった。カトリックの父親が早く死んでしまったために、母親は最後に生まれたマイケルだけをプロテスタントとして洗礼を受けさせ、あの子供達はカトリックで育てた。そのためにマイケルの親戚では信仰をめぐる対立、争いが絶えなかったようである。マイケルは、働き盛りに脊髄を傷めて働くことができなくなったために、アップア・ドーセット・ストリートの共同住宅の管理人をしながら家族と細々と生計を立てていたが、オケイシイが6歳の時、49歳の若さで死んだ。一家の大黒柱を失った家族は徐々に低落していき、ついには無産階級の状態を経験するに至った。<sup>3)</sup>

1880年代のダブリンは25万人の人口のうち80パーセントがカトリックでプロテスタントは少数派ではあったが社会的には地位が高く、経済的にも暮らし向きが良かった。その一般的な水準から見て、オケイシイの一家はプロテスタントではあったが失敗した一家であった。<sup>4)</sup> 彼はダブリンの川辺のイースト・ウォル (East Wall) に生活するようになった。そこは労働者階級の工業近郊都市であったが、彼の生活水準はダブリンのスラム住民よりもはるかに高かったようである。<sup>5)</sup>

苦しい生活の中でも、母親のソーザンは聖書を視力の弱いオケイシイに読んで聞かせ、教会へ連れていった。オケイシイも聖書の様々の箇所を暗記していたようである。生活苦から、14歳で学校を止めて働かねばならなかった。20歳になると彼は仕事を臨時職に変えて、ダブリンの本屋や図書館を回ってシェイクスピア、ディケンズ、スコット、バルザック、ミルトン、バイロン…などの作品を集めたり、また、宗教にも大きな関心を示して、読書に、聖書の勉強に熱中したようである。<sup>6)</sup> しかし、そうした中で、彼はキリスト教信仰を捨て、アイルランドの自由と文化の理想のものと神と人間の栄光を求めようになった。また、彼はアイルランド語を学び、ゲール同盟に加わった。さらにまた、アイルランド共和党同盟 (Irish Republican Brotherhood) に加わった。<sup>7)</sup> 当時の労働者運動において、言葉は理想のための武器であった。オケイシイは社会主義に熱を入れ、20世紀の最初の20年間『アイルランド労働者 (Irish Worker)』に自由と社会主義を

弁護する多くの論文や手紙を投稿していた。社会主義はオケインイにとって信仰に匹敵するほどであったらしく、彼が何故教会の信仰を失ったのかと尋ねられた時、彼はちゆう躇することなく、社会主義を信仰しているからだと答えたということである。<sup>9)</sup>しかし、この真意は三部作品を読むかぎり疑わしい。

オケインイの政治的傾倒の一連の脈絡の中で、1913年に彼が「労働者のアイルランド市民軍 (Labour's Irish Citizen Army)」へ秘書として参加したことは複雑な意味を持っていたように思える。彼は国家主義者である前に常に社会主義者であり、武装蜂起ではなく、ストライキを選択していたからである。しかし、警察の圧力は非常に強く、市民軍と共同戦線をはらざるをえなかったようである。その市民軍への参加を通して、彼は中産階級の国家主義者がストライキに冷淡であったことと、社会主義者が経済的自由という大義を失いつつあることを知る。そしてすぐに市民軍とは決別するに至る。国家主義者の実態を見た彼はさらに復活祭武装蜂起を主張する首謀の一人が1913年のストライキのストライキ破りであることを知って激しく怒った<sup>9)</sup>ようである。

彼の理想は、国家主義者が中心に戦へと駆り立てられ、義勇軍 (Volunteer) まで組織するまでになったアイルランド市民の現実の前に遠ざかり、失望へと変わっていったようである。社会主義共和国の夢を求めた熱狂的な活動は厳しい現実を前にして幻滅へと一転してしまった。夢は土台から崩れてしまったのである。それ以来ずっとオケインイのユートピアの熱病は増大する幻滅によって土台から崩れた。いったんアイルランド社会主義との公式のつながりが崩れてしまうと、希望と幻滅との間の闘争が芸術的感受性の基盤を形成したのである。それはさらにアイルランドの芸術とそれに対する反抗の弁証法への広がりを加えたのである。<sup>10)</sup>

オケインイはプロテスタントの家庭に育ちながら、貧しさと労働の厳しさを経験するなかで、確実な、確固たる一つの思想を得た。それはダブリンには厳然として労働者と資本家区分が存在しているかぎり、アイルランド人民は統一された一つのものとみなすことはできない、ということ

あった。従来の愛国主義は嘘であり、人民はいずれかの階級に属し、それへの責任において生きているのである。こうした思想はイエイツ (William B. Yeats) やシングには見いだすことが不可能である。イプセンの偉大な思想の後継者であるように思える。デイヴィド・クラウス (David Krause) によると、1929年、オーガスタス・ジョン (Augustus John) はオケイシイに手紙を書いた。<sup>11)</sup>「私はあなたがなぜなんらかの階級に所属しておく必要があるのかわかりません。芸術家である詩人には階級なるものはまったく無いのです」。こうした階級を離れ、芸術家は特別だとする思想、また、芸術家は優れた美を創造するためにのみ存在するといった芸術のための芸術という思想、あるいは芸術至上主義はオケイシイにはなじめないものであった。彼にとって階級のない芸術家は存在しないのであり、普通の人は自分の仲間に対する責任を負わねばならないが、芸術家はそれ以上に自己の芸術に対する責任を負わねばならないのである。オケイシイにとって責任とは社会的道義に対するものである。これはシングとは正反対である。シングと田舎の民衆との間には距離が常に存在し、民衆の「生活」とは作品の題材を提供してくれるものそのものであった。

### 3. オケイシイがシングから得た劇的手法

オケイシイがシングから得たと推測できる手法に「修辭的イリュージョンの構築と破壊」をあげることができる。「修辭的イリュージョン」というのは言葉によって構築される虚構の世界を言うのであるが、そこには正常な感覚をもった現実が前提として存在している。その「修辭的イリュージョンの構築と破壊」のプロセスのなかで、劇的緊張を強めたり、アイロニーによる笑いを引き出したり、劇的破局を作り出すことができる。これはまさにシング独特の手法であった。<sup>12)</sup> 例えば、シングの『西国の人気男 (Playboy of the Western World)』<sup>13)</sup> でクリスティ・マホン (Christy Mahon) は父親を鋤で打ち殺したと大ぼらを吹く。彼の虚言は虚構を構築する基となる。その後彼は誤った評判を得て、村の人気男になってしまう。すなわち、虚構の世界のヒーローとなるのである。しかし、後に父親の出現

によって真相が明らかになり、虚構の世界は破壊される。クリスティはヒーローから単なるほら吹きに転落し、舞台は喜劇から一転して悲劇の様相を露呈する。転落したクリスティはヒーローへの復帰をねらって実際の父親殺しの犯行におよび、結局犯罪者として仕打ちを受け、村を追われてしまう。虚言の上に築かれ、膨張していく虚構の世界と真相暴露による世界の崩壊と転落、まさにこの「修辭的イリュージョンの構築と破壊」こそが『ジュノーとペイコック』のプロットを構成していると言えるのである。

『ジュノーとペイコック』において、ボイル (Boyle) は遺産の相続人であるということを真に受け、その虚言のうえに虚構の世界を膨張させていく。しかし、その膨張した虚の世界は真相が明らかにされると音をたてて崩れ落ちる。家庭は崩壊する。後に残ったものといえば借金だけであった。『狙撃兵の影』に登場する臆病者の詩人ダヴォレン (Davoren) は逃走中の狙撃兵であるという誤った評判を得て虚の世界を膨張させていく。やがて制御できない世界の中で愛するミニー (Minnie) を失ってしまう。いずれも『西国の人気男』の手法である「修辭的イリュージョンの構築と破壊」を、オケインイは巧みに同時代の都市の生活の再現に合わせて変形、適用したと推測できるのである。ただし、『西国の人気男』のクリスティの虚言から構築される虚構の世界は緻密なプロットに支えられ展開し、崩壊するが、それはまた作者自身の世界観を舞台に実現している。『ジュノーとペイコック』や『狙撃兵の影』の場合、オケインイは自己の世界観の表出よりも、共同住宅の住人の幻想や錯覚そのものを描くことに徹しているのである。

そうした「修辭的イリュージョンの構築と破壊」の手法はシングの『海に乗りゆく人々』(Riders to the Sea)』ではさらに複雑である。すべての「男」を失った老母の哀悼の表現は「修辭的イリュージョン」の構築するのではあるが、崩壊ではなく、逆にその世界が現実に実現される「繰り返し」の中で印象づけられる。そしてその「繰り返し」は劇的緊張を高め、やがてクライマックスを形成するのである。この『海に乗りゆく人々』独

特の「修辭的イリュージョン」の実現と繰り返しはオケイシイの『ジュノーとペイコック』に影響を見いだすことができる。『ジュノーとペイコック』のタンクレッド夫人 (Mrs Tancred) の死んだ息子に対する哀悼は、後に、ジュノー・ボイル (Juno Boyle) の息子ジョニー (Johnny) に対する哀悼によって繰り返され、作家自身の一つの信念の主張となって舞台に印象づけられている。

シングの『海へ乗りゆく人々』の場合、<sup>14)</sup> モーリアは自分の最後に残った息子バートレイが、海岸で、兄のマイケル (Michael) の幽霊が乗った灰色のポニーに海へ蹴落とされるのを目撃してしまう。その瞬間からモーリアはバートレイが死んだものと決め込み、放心状態でバートレイの死体が運ばれてくるのを待つ。彼女の哀悼歌は自分の夫、夫の父そして6人の息子を全部海で失ったとつぶやくところから始まる。「スティーブンとショーンは大風に吹き飛ばされて行方不明になって、後で黄金の口を持ったグレゴリー湾でみつきり、二人共一枚の板に乗せられて、あのドアから運び込まれてきたんだよ。(There were Staphen and Shawn were lost in the great wind, and found after in the Bay of Gregory of the Golden Mouth, and carried up the two of them on one plank, and in by that door.)」と言うが、<sup>15)</sup> そのとき海岸から家の方へ死体が運ばれてくる。モーリアはそんなことには目もくれずに、シェーマス (Sheamus)、ついでパッチ (Patch) の死体が、赤い帆布にくるめられて運ばれて来たのを、ひざの上に赤ん坊のバートレイを抱いて、迎えたことを思い起こす。そのときと同じように今度はバートレイが死体となって運ばれて入ってくる。また女の一人が「灰色のポニーが彼を海に蹴落とした (The grey pony knocked him into the sea…)」と告げる。<sup>16)</sup> ここには、『西国の人気男』とは違った「修辭的イリュージョン」の手法が生かされている。モーリアは幻覚の世界を作り出すが、その世界は確実に現実となって繰り返されるのである。

『ジュノーとペイコック』のタンクレッド夫人の息子は革命党員 (Die-hard) であったが、蜂の巣のように撃たれて死んだ。それを知った彼女は息子の死を悼んで次のセリフを言う。

わたしの家族はもう無くなってしまった。あの子はわたしのたった一人の子でしたから。あの子が淋しい田舎の小道に、わたしがよくキスしてあげたり、撫でてやったりした顔を小川の水のなかに半ば埋めて一晩中倒れていたのかと思うとたまりません。わたしの息子は伏兵のリーダーでしたが、隣のマニング夫人は自由国軍に入っていた息子を失ったそうですね。この共同住宅のわたしたち二人の年寄り、悲しみの天秤の両側に立たされ、死んだ二人の息子の重みで均衡を保っているのです。聖母マリア様、聖母マリア様、わたしの最愛の息子が銃弾で打ち抜かれたときどこにいらっしたのですか。わたしの最愛の息子が銃弾で打ち抜かれたというのに。哀れみ深いイエス様、石の心を取り去って下さい。そして肉の心をお与え下さい。人殺しの憎しみを取り去って下さい。汝のとしえの愛をお与え下さい。

Me home is gone now; ha was me only child, an' to think that he was lyin' for a whole night stretched out on the side of a lonely country lane, with his head, his darlin' head, that I ofen kissed an' fondled, half hidden in the wather of a runnin' brook. An' I'm told he was the leadher of the ambush where me nex' Free State soldier son. An' now here's the two of us oul' women, standin' one on each side of a scales o' sorra, balanced be the bodies of our two bead darlin' sons…… Mother o' God, Mother o, God, have pity on the pair of us!…o' God, have pity on the pair of us!…O Blessed Virgin, where were you when darlin' son was riddled with bullets, when me darlin' son was riddled with bullets!…Sacred Heart of the Crucified Jesus, take away our heart o' stone…an' give us hearts o' flesh!…Take away this murderin' hate…an' give us Thine own eternal love!<sup>17)</sup>

このタンクレッド夫人の哀悼のセリフは同じ戦で死んだマニング夫人への思いやりに満ちており、同じ残された者としての同胞意識が感じられる。また、オケイシイは、『海へ乗りゆく人々』のモーリアの世界とは反

---

対の世界を創造している。モーリアの幻覚の世界は常に現実に起こりうる出来事の子感であり、確実に実現された。ポイル夫人はタンクレッド夫人の世界がやがて自己の世界と成ることにまったく気付いていない。遺産を得ることを知って、豊かな生活が保証される安心感から、逼迫した状況下の危機感を見失っているのである。ポイル夫人がタンクレッド夫人について語るセリフがその総てを物語っている。

見かたによっては、あの人は自業自得だね。近ごろ革命党員を家に自由に出入りさせていたからね。おかげで、この何箇月間は夜があげであろうが、夜が暮れていようが、かまわず、CIDの連中が突然部屋に飛び込んで来ては、生まれはどこだ、洗礼はどこで受けた、どこで結婚した、墓地はどこにしているだの聴きまくるんだからねえ。

In wan way, she deserves all she got; for lately, she let th' Diehart make an open house of th' Place; aa' for th' last couple of mouths, either when th' sun was risin' or when th' sun settin', You had CID men burstin' into your room, a ssin' you where were you born, where were you christened, where were you married, an' where would you be buried!<sup>18)</sup>

このポイル夫人の態度は他の共同住宅の女たちと対立し、アイルランドの一般市民が直面している問題から浮き上がっている。彼女は架空の豊かさのなかで高慢になり、盲目になってしまっている。彼女の状況はまさに、良き日のオイデプス王である。共同住宅の他の女性が彼女をとがめるとき、やがて訪れるであろう彼女の悲劇を予感させるのである。シングのモーリアが常に予言者的存在であったのに対してポイル夫人は無知な盲目的存在である。

オケイシイの劇において、『ジュノーとペイコック』よりも『鋤と星』に顕著であるのだが、アイルランドの悲劇を真に認識しているのは、女で

ある。男は女より臆病で、扇動的な言葉にのせられ、猛って戦へ出掛けるが、戦の意味を解っていない。彼らは無意味な、無惨な死に方をする。男は死んでそれで終わりだが、後に残された女は絶望の中で死体を葬り、供養しなければならないのだ。女たちだけが繰り返し、生の意味と、戦の意味を問うことができるのである。

シングの『海に乗りゆく人々』も同様に女たちは死体を葬り、絶望的な生活を強いられる。オケイシイの劇と違っている点は、男を死に至らしめる対象がシングの場合は「自然」であるのに対して、オケイシイの場合は政治的闘争である。「自然」はシングにとっての現実であり、政治的闘争はオケイシイにとっての現実なのである。オケイシイは巧みに、シングの哀悼の悲劇を社会的、政治的コンテクストの中へ置き換えているのかもしれない。しかも、オケイシイは人と人、特にアイルランド人とアイルランド人の衝突の悲劇を徹底したリアリズムで追求しながら、政治闘争の悲劇ではなく、シングと同様の哀悼の悲劇を創造しているのである。

『ジューノーとペイコック』では、二番目の犠牲者ジョニー・ボイルは、先に蜂の巣のように弾を浴びて死んだ頑迷な革命党員の指揮官タンクレッドの裏切り者として撃たれた。『海へ乗りゆく人々』の一つの死が次の死を引き起こしていく因果関係は巧みに政治闘争の犠牲者の因果関係に変形されていると言えるであろう。しかし、モーリアとタンクレッド夫人には決定的な違いがある。モーリアは異端者的な解放感に浸りながら、死者の冥福を祈った。「男はみんな死んでしまった。もう海に苦しめられることもない (They're all gone now, and there isn't anything more the sea can do to me…) …もうこれからはゆっくりと休めるのだ (It's a great rest I'll have now)」<sup>19)</sup> 「バートレイは白い板の立派な棺桶に入れてもらって地中深く埋葬してもらえ。わたしたちがそれ以上何を求められよう。永久に生きれる者なんていやしないんだから、それで満足しなければならないんだ (Bartley will have a fine coffin out of the white boards, and a deep grave surely. What more can we want than that? No man at all can be living for ever, and we must be satisfied.)」<sup>20)</sup> このセリフの引用からの

---

孤立において解放感に浸ることができたことが解る。それに対して、タンクレッド夫人は遺産相続権の無効と、男にだまされた娘の妊娠と、息子の死など、架空の栄光から一挙に転落し絶望する。しかし、その一変した絶望的情况から偉大な認識に到達するのである。彼女の認識は、モーリアとは反対に孤立から連帯へと彼女を向かわせるのである。虐げられ、耐える者だけが持つことのできる同胞意識に目覚めるのである。これはまさにオケイシイ自身の偉大な世界観に浸透されていると言える。

あの人の言ったことをよく覚えています。今度はわたしが同じことを言う番です。ジョニーを苦しい思いをして産んで揺りかごに入れたあのときの痛みも、苦しい思いをしてこの世から見送り、墓の中へと連れていってあげるこの痛みに比べれば、何でもありません。聖母マリア様、聖母マリア様、どうかわたしたちみんなをお哀れみ下さい。聖母マリア様、わたしの最愛の息子が銃弾で打ち抜かれたときどこにいらしたのですか。わたしの最愛の息子が銃弾で打ち抜かれたというのに。哀れみ深いイエス様、石の心を取り去って下さい。人殺しの憎しみを取り去って下さい。汝のとしえの愛をお与え下さい。

It's well I remember all she said—an' it's my turn to say it now: what was the pain I suffered, Johnny, bringin' you into the world to carry you to your cradle, to the pains I'll suffer carryin' you out o' the world to bring you to your grave! Mother o' God, Mother o' God, have pity on us all! Blessed Virgin, where were you when me darlin' son was riddled with bullets, when me darlin' son was riddled with bullets, Sacred Heart o' Jesus, take away our hearts o' stone, and give us hearts o' flesh! Take away this murderin' hate, an' give us Thine own eternal love!<sup>21)</sup>

#### 4. シングから『狙撃兵の影』へ

『狙撃兵の影 (Shadow of a Gunman)』には戦争時に起こる典型的な出

来事、例えば一人よがりな突撃、略奪、脱走兵の射殺、逮捕などが徹底した写実主義によって描かれている。しかし、その写実主義はイブセン的な劇的葛藤と結び付くことはなく、作家がアイロニーの手法を用いることによって喜劇と悲劇の両面の皮膜が被せられ、観客は笑いながら、深刻な現実を見せ付けられることになる。

この劇のト書きには「ヒルジョイ・スクウェアに在る共同住宅の角の部屋 (A return room in a tenement house in Hilljoy Square)」<sup>22)</sup> とある。「ヒルジョイ・スクウェア」という行動の起こる場所の設定そのものに既にアイロニーが内在している。Heinz Kosok の指摘によれば、「劇の登場人物たちにとって、ダブリンのスラムは喜びの山どころか絶望の谷なのである (for the persons of the play, the Dublin slums are rather a valley of despair than a hill of joy.)」<sup>23)</sup> しかも、「角の部屋」は本来人の住む部屋として造られたものではなく、住民の集う場であったようである。その場所に中心人物ダヴォレン (Davoren) とシールズ (Shields) が住んでいる。活気に満ちていた場所は雑然としたこぎたない部屋に変わっている。場所の設定だけでなく、人物の設定にもアイロニーは内在する。そんな部屋の中に生活しているダヴォレンは、部屋を改善しようという意欲は強いが、『構想の力、色彩の神秘、そして、永遠の美によって一切のものが救われるという信念』を受け継ぎ、それに一身を捧げている (self-developed devotion to “the might of design, the mystery of colour, and the belief in the redemption of all things by beauty everlasting.”)<sup>24)</sup> 詩人である。またシールズはマントルピースの上に聖母マリアや十字架を飾っているが、実態は「彼にはしばしば原始人の迷信と恐怖と悪意が同時に現れる (In him is frequently manifested the superstition, the fear and the malignity of primitive man.)」<sup>25)</sup> 異常な宗教心の持ち主なのである。

シングの『谷の影』の浮浪者 (Tramp) はノラを連れて自然の中へ出掛けた。そこでは自然の美への陶醉とこう惚は死の苦しみを凌駕する力を持っていることが説かれた。『狙撃兵の影』の中心人物の詩人ダヴォレンは、詩を作って「香ばしく薫る夏が花を巻き付けて熱い腕を広げ、新たに

結ばれた恋人同士のようにわたしたちを抱きしめるとき、こう惚のときが訪れ、やがて、悲しみも苦しみも痛みも完全に消えうせて、命はわたしたちだけのものとなる (Or when sweet Summer's ardent arms outspread, / Entwined with flowers, / Enfold us, like two lovers newly wed, / Thro' ravish'd hours— / Then sorrow, woe and pain lose all their powers, / For each is dead, and life is only ours.)<sup>26)</sup>と口ずさむ。このダヴォレンの詩から舞台上にロマンチックな世界が一瞬広がるが、それもつかの間で、「窓から女の声 (Voice of Woman at Window)」と「ドアから声 (Voice at the Door)」に立て続けに破られ、現実離れた世界を否定するように舞台は早急に突如世話しい現実の世界へと移行する。

この移行の背後には、詩と現実に対するオケインイの選択と主張が隠されている。そのことが後のダヴォレンとミニー (Minnie) との対話において明確にされている。

Minnie. Poetry is a grand thing, Mr. Davoren. I'd love to be able to write a poem—a lovely poem on Ireland an' the men of '98.

Davoren. Oh, we've had enough of poems, Minnie, about '98, and of Ireland too.

Minnie. Oh, there's fine thing for a Republican to say! But I know what you mean: it's time to give up the writing an' take to the gun.<sup>27)</sup>

「今こそ詩を書くのを捨てて銃を取るべきときです」というのはミニーの一人よがりな判断であるが、「詩を書いているときではない」というのは明らかにオケインイの選択であると考えられる。しかし、「銃を取る」という極端な選択はミニーだけのものであると考えられる。ミニーの選択とダヴォレンの選択とはアイルランド人の選択の両極をなすである。「詩」は以前のアイルランド文芸復興期の詩人や愛国者の選択であり、「銃」はオケインイと同時代の愛国者の選択であると考えられる。オケインイにとって最も大切なのは「現実」であり、それは「詩」でも「銃」でもない、「生活」の現実なのである。

一つの世界が呈示されると次の場面でその世界は否定され、新しい真実が暴露されるように繰り返し移行して行くのがこの劇の特色である。それも明らかに一つの方向に向かって暴露されていく。しかし、その方向の行き着く所はイブセン的なち密に構築された劇的破局ではなく、ダヴォレンの性格的な欠陥の徹底的な暴露であるにすぎない。

この劇はダヴォレンをめぐる展開するが、彼は最初から共同住宅の人々に身分を間違えて受け取られている、すなわち彼は逃走中の「狙撃兵 (a gunman)」と間違えられているのである。その間違いは、ダヴォレンがロマンチックな「詩」書くために、騒々しい世間から自分のプライバシーをまもろうとする姿勢から生じた。また、同居人のシールズは一見敬虔なクリスチャンのように見えるが、自分に都合の良い自己本位の論理でもって世の中を測り、批評し、だらし無くしゃべりまくるだけの存在である。彼がアイルランド人というのは「冗談をまじめなことと見なし、まじめなことを冗談と見なすのだ (they treat a joke as a serious thing and a serious thing as a joke)」<sup>28)</sup> とアイルランド人氣質を批判すると、作家は空かさず「家主 (the Landlord)」を登場させ、批判しているシールズ自身がまさにそのアイルランド人氣質の持ち主であることを呈示する。しかし、また、それは権力者への反抗的行為として勇氣ある行為とみんなに受け入れられる可能性をも重ねて呈示するのである。オケインイは共同住宅の一室で話される詩人ダヴォレンと信仰深いカトリック、シールズの対話とその二人の世界がいかにか自己本位で現実性が乏しく、時には反社会的無気力なもの、あるいは臆病なものであるかを、巧みなプロットにおいて暴露していくのである。

その暴露に重要な役割を果たしているのがマガイアー (Maguire) である。共和党員のマガイアーは大きく言って二度ダヴォレンの臆病さを暴露する。ミルズ手りゅう弾の入ったカバンをダヴォレンの部屋に置いて去ってしまうが、一時して中身に気付かないダヴォレンがマガイアーの死を知らされたときである。彼はマガイアーが知人であることすら否定して、認めようとしない。さらに、カバンの中身を知った時、巻き添えを食らう恐

ろしさのあまり、少女ミニー (Minnie) にカバンを持たせてしまう。

ダヴォレンが執ように欲するプライベートは詩を書くためのものであるが、共同住宅の人々には逃走中の「狙撃兵」の秘密の保持のために必要なものとして映る。この悲劇はそうした身分の取り違えという喜劇の伝統的、慣習的な舞台手法から起こるところが独創的である。しかも、その取り違えられた身分が「狙撃兵」という、当時一般市民にとって極めて危険な存在であり、恐怖的でもあったものであるところが独特である。実際、オケイシイは『鋤と星』において「狙撃兵」の手にかかって無意味に死んでいくダブリン市民の悲惨な姿を描いている。アイルランド人の側として逃走している「狙撃兵」の存在は逆に共同住宅住民の力強い味方なのである。たとえ噂に過ぎないとわかっている、住民にしてみれば手放すことのできない希望であり、また、ダヴォレン自身もプライベート確保のため、共同住宅の住民によって与えられたヒロイズムの特殊な雰囲気を感じ捨てることは出来ないし、したくもない。「狙撃兵」に対する正確な認識に欠けているダヴォレンは「狙撃兵の影法師になっても何も危険なことはないまい (what danger can there be in being the shadow of a gunman)」<sup>29)</sup> と言って、成り切ってしまう。

ミニーはダヴォレンの詩の良き理解者とは言えないかも知れないが、ダヴォレンには活力を提供し、詩的想像力を刺激してくれる唯一の女性である。彼はミニーを愛している。しかし、二人間の愛は嘘のうえに成り立っている。ミニーは自分だけの世界にダヴォレンの虚像を作り上げ、尊敬し、愛している。ダヴォレンはその虚像に自己を融合させ、その役を演じて愛の世界を創出している。彼は嘘と怠慢によってミニーのヒーローになり、さらに、「ミルズ手りゅう弾」の発見によってヒーローとしての栄光は決定的なものとなる。ダヴォレンは最後に、ミニーを亡くして自分の無力と誤りを恥じ、自己を罵るが、結局その動機もミニーの行為と死を信じることの出来ないヒーローの自己を責める言葉として受け取られ、最後まで臆病さには気付かれない。

虚言が基となって構築された虚の世界で、虚の評判が生まれ、ヒーロー

が生まれるという劇的構成は『西国の人気男 (The Playboy of the Western World)』と非常に類似している。しかし、同じリアリズムで描かれているが、『狙撃兵の影』では全く違った世界に置き換えられている。政治闘争によって、アイルランドに共和主義を勝ち取り、共和国を築くということとはあくまで理想であるに過ぎず、そのために為された様々な過ちはまさに正真正銘の過ちであった。オケインイは、彼自身が社会主義、共和主義に熱をあげ政治闘争に参加し、闘争に服従した個人的な体験からそのことを知っていたに違いない。そうしたことから、彼は生活というものに、シングが発見しなかった社会的、政治的相関関係を発見していたのである。そのうえさらに、ダヴォレンをとうして、たとえば詩人であっても、自己の生活を政治から切り離すことの不可能さを表し、特に政治的混沌のさなかでは望む望まないにかかわらず、結局巻き込まれてしまうことを示したのである。この『狙撃兵の影』の発表によって、アイルランドの悲劇はシングの哀悼歌の悲劇から、政治や社会の現実的なかかわりの中で生きる都市の生活の悲劇へと移行したと言えるのである。

注

1. *Seven Plays by Sean O'Casey*, The Macmillan Press Ltd, Hongkong, 1985.
2. David Krause; *Sean O'Casey and his world*, Thames and Hudson Ltd, London, 1976. pp. 5—6
3. 前掲書, *Sean O'Casey and his world*, pp. 6—84) 前掲書, *Sean O'Casey and his world*, p. 9
5. John Orr; *Tragic Drama and Modern Society*, The Macmillan Press Ltd, 1981. pp. 143—145
6. 前掲書, *Sean O'Casey and his world*. p. 11
7. 前掲書, *Sean O'Casey and his world* p. 11
8. 前掲書, *Sean O'Casey and his world*. p. 12.
9. 前掲書, *Sean O'Casey and his world*. pp. 13—16
10. 前掲書, *Tragic Drama and Modern Society*. pp. 145—146
11. 前掲書, *Sean O'Casey and his world*. pp. 16—17

- 
12. 前掲書, *Tragic Drama and Modern Society*. を参考。
  13. J. M. Synge; *Collected Works IV*, Colin Smythe, Washington D. C.. 1982.
  14. J. M. Synge; *Collected Works III*, Colin Smythe, Washington D. C.. 1982.
  15. 前掲書, *Collected Works III* p. 21
  16. 前掲書, *Collected Works III* p. 23
  17. 前掲書, *Seven Plays by Sean O'Casey*. pp. 79—80
  18. 前掲書, *Seven Plays by Sean O'Casey*. p. 81
  19. J. M. Synge; p. 81
  19. J. M. Synge; *Collected Plays III* p. 23
  20. 前掲書, *Collected Works III* p. 27
  21. 前掲書, *Seven Plays by Sean O'Casey*. p. 100
  22. 前掲書, *Seven Plays by Sean O'Casey*. p. 3
  23. Heinz Kosok; *O'Casey The Dramatist*, Colin Smythe, New Jersey, 1985. p. 16
  24. 前掲書, *Seven Plays of Sean O'Casey* p. 3
  25. 前掲書, *Seven Plays of Sean O'Casey* p. 3
  26. 前掲書, *Seven Plays of Sean O'Casey* p. 4
  27. 前掲書, *Seven Plays of Sean O'Casey* p. 11
  28. 前掲書, *Seven Plays of Sean O'Casey* p. 7
  29. 前掲書, *Seven Plays of Sean O'Casey* p. 23