

クリスティの「語り」の想像作用： *The Playboy of the Western World* 再考

池 田 俊 也

Imagination in Christy Mahon's Story-Telling : Reconsideration of *The Playboy of the Western World*

IKEDA, Toshiya

はじめに

「親子喧嘩で父親を鋏で殴ったあげく、殺してしまったと思い込んだ気弱で怠惰な青年クリスティが十日余りの逃亡の末、アイルランド西部はメイヨー県のとある寒村のもぐりの居酒屋に転がり込む。ところが、素性を問い詰められて思わず口にしたその話は村人たちの人気を博し、彼は親父殺しの英雄に祭り上げられ、娘たちの関心の的となる。予期せぬ反応に驚きつつも、すっかりその気になったクリスティは村の競技会で優勝し、名実ともに‘playboy’に変身し、居酒屋の娘ペギーンの心を射止める。が、やがて殺したはずの父親が姿を現わし、その人気も急落。得意の絶頂からの転落で、保身を計るクリスティは鋏を手に父親に飛びかかって打ち倒すが、それを抑えようとする村人と大立ち回りを演じた挙句、袋叩きの目に会い、村人ばかりかペギーンからも大嘘つきの人殺しと罵られる。しかし、その過程でクリスティは弱虫の殻を破って立派な男らしい人間へと変貌をとげ、再び生き返った父親を後に従えて居酒屋を後にする」というストーリーをもつシング (J.M.Synge) の *The Playboy of the Western World* (1907:以下PWと略記) はそのプロットの単純さにもかかわらず、シェイクスピアの作品にも例えられる程の生き生きとした性格創造、人物構成の巧みさ、メタファーに富む言語によって表現される心理的アクションの故に、劇作家シングの才能が如何なく発揮された傑作であり、同時にアイルランド現代演劇に一つの方向性を与えた名作であるという点では一定の評価を得ている。

しかし、初演から一世紀近くが経とうとし、文学史的評価が定着した現在でも、作品全体の基調であるファース的要素とその「笑い」を抑える重苦しいペースの混交、また結末の曖昧さによって生じるアイロニーの存在が批評家たちを当惑させ、作品をどう読むべきか、クリスティの演じるドラマを通して作者が何を伝えようとしているかといういわば作品解釈の根幹にあたる部分について、いまだ意見の一致をみてはいない。そこで、本稿では、従来批評家たちが問題にしてきた作品のジャンル定義の妥当性をまず問題にする。ついで、こうしたジャンル定義の難解さがクリスティの曖昧な性格創造から生じてくる点を踏まえ、クリスティが何者であるか、そのアクションの意味を作品に沿って考える。そして、それらを通じてシングが表現しようとした意図について併せて考察する。

I

周知のように、PWは初演の際‘Playboy riot’と称される、英米の演劇上演史上稀に見る観客

暴動を惹き起こしたが、これに応じてシングは弁明ともいえる書簡を *The Irish Times* 紙に送り、作品の一つの「読み方」を示した。

“The Playboy of the Western World” is not a play with “a purpose” in the modern sense of the word, but although parts are, or are meant to be, *extravagant comedy*, still a great deal that is in it, and a great deal more that is behind it, is perfectly serious, when looked at in a certain light. That is often the case, I think, with comedy, and no one is quite sure to-day whether “Shylock” and “Alceste” should be played seriously or not. There are, it may be hinted, several sides to “The Playboy.” (CL I 286) ¹ *Italics mine*

しかしながら、作者のこの見解は日が経つにつれて力点が微妙に変化していく。親友 Stephen MacKenna 宛ての私信では、‘Of course Playboy is serious. Extravaganza theory is partly my fault.’ (CL I .332) と、一部前言を翻したシングはまた、M.J.Nolan に宛てた書簡では最初の弁明をさらに深化させた見解をとっている。

...I wrote the P.B. directly as a piece of life, without thinking, or caring to think, whether it was a comedy, tragedy, or extravaganza, or whether it would be held to have, or not to have, a purpose... .In the same way you see, – what is seems to so impossible to get our Dublin people to see, obvious as it is – that the wilderness and, if you will, vices of the Irish peasantry are due...to the richness of their nature – a thing that is priceless beyond words. (CL I 297)

「部分的に狂騒喜劇だが、光の当て方によっては深刻で真面目な部分がある多面的な作品」であり、同時に「喜劇、悲劇、狂騒的作品であるかどうかや、目的を持たせるかどうかは念頭におかず、アイルランド農民の本性の豊かさを人生の一断片として書いた作品」であるとする作者のこうした言葉は幅広い解釈を許容し、これまでさまざまな角度から分析がなされてきた。しかしながら、作品の基調である ‘extravagant comedy’ の部分と結末で突然表出する ‘serious’ な部分とをどう整合的に説明するかという問題は避けては通れない命題であり、批評家たちの多くは様式的にどう定義するかに困惑しながらも一定のジャンルの枠内で作品を規定し続けてきた。

例えば、作品の ‘extravagant comedy’ の面にウエイトを置きながら、クリスティのドラマを一種のアレゴリーと捉え、‘serious’ な部分がアイルランド人に対する風刺、戯画化にあると見なす喜劇論がある。Bourgeois はナショナリストの立場から、作品が ‘the play, while in a way “realistic” and sociologically accurate, contains a strong element of humorous or satirical symbolism and allegory’. であり、‘a kind of humorous burlesque’² であると結論づける。また、「笑い」を阻害する ‘serious’ な面については、戯画の対象として描かれているアイルランド農民の粗野で非道徳的な姿からくると考えている。Malone もまた同じ視点から作品が「アイルランドという国を無慈悲なまでに風刺」したものであり、「そのユーモアはあまりに辛辣なので明敏な観客は笑うことなどとてもできない」³ と指摘している。さらに、彼らと同じナショナリズムの立場に立つ Corkery は、宗教的引喩や聖名が不必要に多用されている点を捉え、

それが民族の抑圧者であるイギリス人を父祖に持つ 'Anglo-Irish Ascendancy' たるシングの無知と偏見に起因すると考える。しかし一方で、作品はアイルランド人に対する風刺ではなく、'Rather is it his tribute to them, his thank offering that, among them, the daemonic had liberty to strike out, to caper on the sands, to tumble about, even outrageously'. と農民に対する誤解に基づく作者独自の賛辞の表現であると捉え、「自己の内面に潜む 'daemonic' な属性に仕えることで強い自我にめざめる」クリスティを描いた 'Dionysiac comedy' ⁴ だと定義する。政治が文学批評に影を落とす状況が収束した後も、作品の喜劇性を重視する批評は続き、Martin は Corkery の定義を支持し、ペギーンに限って言えば、確かに悲劇といえるが、作品はクリスティのドラマであるとしたうえで、'As it celebrates the victory of the aggressive individual will over the immovable forces of society it must be deemed a Dionysiac comedy – the only great one of its kind that I know'. ⁵ と述べている。Price はまた、シングの「喜劇」の特徴として夢と現実とのコントラストとその間の緊張が壊れた瞬間の落差から生じるアイロニーの存在が「笑い」と「苦さ」の両面を生じさせると考えている。⁶

また喜劇的側面と悲劇的側面とが渾然と一体化した作品と見なす Bickley, Howe など初期の批評家たちがおり、後続の批評家の多くが主張するオーソドックスな 'tragi-comedy' 論の先鞭をつけた。Bickley は奇想天外なメインプロットからくる開放的な「笑い」と多様なサスペンスと結末の血生臭いリアリズムによって生じる、重く息苦しい「緊張」を等質的な関係として処理する。'It is a little world of vigorously painted men and women, in whose doings and sayings tragedy and comedy are present in equal and inextricable measure'. ⁷ 同様に、Howe は、クリスティの精神的な高揚とペギーンの失意とに二極分化する結末にいたるまでのドラマを一枚のモザイク織りに喩え、'A tragedy and a comedy, and yet not two plays but one... with Shakespeare's great unifying touch, he has made a mingled yarn of both together'. ⁸ と述べている。有力な批評家たちもこうした両者の見解をさらに深め、例えば Ellis-Fermor は作品をクリスティとペギーンなどの副次的人物たちの内面で肥大化する fantasy を扱った 'tragi-comedy' と規定し⁹、Gerstenberger もその立場を支持している。¹⁰

さらに、T.R.Henn は、'semi-drama', 'free comedy', 'Dionysiac comedy', 'comic Oedipus drama', 'mock-heroic drama', 'tragi-comic piece', 'tragedy' など「光の当て方によって」異なる7通りの「読み」の可能性を示唆している¹¹ が、こうした多様な解釈の可能性は逆にコンヴェンショナルなジャンルの枠内で作品を規定すること自体、不可能なことを暗示しているように思える。

遠方からやってきたみすぼらしいひ弱そうなクリスティの犯した「大罪」が「勇気ある行為」と賞賛され、村中の話題をさらうという理屈は喜劇の論理である。また、予想もしなかった村人の反応に有頂天になり加速度的に大げさな言動をとるクリスティは喜劇的性格を持っている。さらに、彼を取り巻く人物たちも教会や法の権威を笑い飛ばし、怠惰で飲酒癖をもつ喜劇特有の性格を持つ。一方で刺激的な話題もなく、宗教的権威に抑圧された従兄弟シヨーンとの「親が決めた」結婚をひかえたペギーンにとって、クリスティは現状からの解放者である。結婚に必ずしも納得してはなないペギーンは周りの浮かれ気分に同調するが、嘘の発覚で大きく膨らんだその夢も萎んでしまう。素性も知れぬ人物との擬似的結婚へのくだりは喜劇的ではあるが、その結末には期待はずれの「笑えない苦さ」が残る。嘘はばれたが、村の競技会の勝利を総なめにし、村人を引きつけた「話し上手」の思わぬ能力を知ったクリ

スティが漸次自信を抱き、最後に真の意味で父親を殺し、支配者となるプロセスも喜劇的だが、その姿は「笑い」を超えたある種のカタルシスさえ感じさせるのである。クリスティを追放し平静を取り戻した村人の勝利か、新たな自己を発見し、村人を笑い飛ばして居酒屋を後にするクリスティの勝利か？どちらに共感し、どちらを笑えばいいのか？問題の中心は観客がいずれにも全面的に共感あるいは嘲りをもって反応し得ないところにある。その決定は観客に委ねられるのだ。曖昧なまま終わるこの作品をどのジャンルの枠からもはずれた‘anti-drama’と結論づけるBigleyや‘The dramatic substance is so diverse that we cannot afford to abstract a theme and say – this is what the play is about.’と断定を避けるGreeneの見解¹²はその意味では正しい。

II

元来、「笑い」は人物の喜劇的行動や言葉に対する優越感や軽蔑心から生じるのであり、ある人物が自分の置かれている滑稽な状況に全く気づかないまま大真面目に振舞う時に観客は可笑し味を感じるだろう。また、ある人物の思慮に欠けたその場しのぎの言動が次第に抜き差しならない災いを自らにもたらそうとする瞬間に、救いの手が差し伸べられて災いを逃れるとき、観客は緊張から解放され安堵感を抱くだろう。これも高次の喜劇的要素といえるだろうが、そこには品位に満ち、人間性に優れた人物が威厳と勇気をもって困難な状況や苦境に立ち向かおうとする精神的高揚は見られない。人間の本質や苦悩にまつわる洞察を喜劇は求めず、心理的効果としてのカタルシスを必要とはしないのである。ベルグソンは『笑い』の中で、「喜劇の人物は概して彼らが自ら己を知らずにいる程度に正比例して滑稽であるということを描き出すだけで十分だ。滑稽人物は無意識である。あたかもギゲスの指環を逆に使ったかのように、彼はみんなに自分を見えるようにして、自分には自分を見えなくするのである。」¹³と定義するが、人物は変化していく状況の中で自分の道化的役割を無意識に演じ、笑われる存在としての役割を果たすのである。シェイクスピアやモリエールの作品に登場する喜劇的人物はこの範疇に属すると言えるだろう。

しかし、こうした喜劇と悲劇と枠組みは多層化し複雑になった社会や人間の問題を扱う現代の演劇においては明確に区別できなくなっている。例えば、Styanは*The Dark Comedy*の中で、現代の喜劇がシェイクスピアのいわゆる「問題劇」の系譜に繋がる特徴を持っていることを指摘し、この種の劇と観客との関係について次のように述べている。

Dark comedy may initially anatomize, but it does it to free us of stereotyped but arbitrary attitudes. It makes elastic those thoughts and feelings grown rigid, in order to offer us a dramatic experience before the parts of that experience are drawn together. ... Affairs in dark comedy rarely conclude: they persist, and their repercussions may be felt to be unlimited. This drama does not make decisions for us, but at the most suggests likelihoods, depicts chanciness and stresses both sides.¹⁵

現代の喜劇は一方的な「笑い」を引き起こす状況を観客に提供することはないし、幕開きから結末まで「笑い」と笑いを抑える「苦さ」を同時に提示し、観客を曖昧で不安定な心理状態におく。このことは現代の喜劇が従来の喜劇のコンヴェンションを破壊した「苦い」笑

いを催させる演劇であることの謂である。これを喜劇の亜種と取るか、現代劇はもはや古典的な意味での喜劇のコンヴェンションには適合しないと取るかは立場によるだろうが、いずれにしても父親殺しが英雄的行為として賞賛され、平穏な世界の回復が奇妙な喪失感を感じさせる意外性、肩透かしの手法や二極分化のまま終わる結末の曖昧さは Styan の言う現代喜劇の特徴として *PW* の明確なジャンルの決定不可能性にも共通するものがある。

さらにまた、Esslin は『演劇の解剖』でブレヒト、ベケットを引き合いにして、「ジャンルの理論を論じる際、決して忘れてならないのは、具象的な世界にあつては、原型や純粋に理論的な概念というものは常に不純な形を現れるということである。演劇の実際面に照らして試金石となるのは、芝居が劇としてうまくいくかどうかという一時である。」¹⁴ と言っている。ブレヒトの異化効果はジャンルの枠からはみ出した突然の衝撃や予想もつかぬ情調の再調整が生み出す緊張と解放のドラマであり、ベケットは笑劇的人物の演じる現代人の悲劇でもある。先に述べた *PW* のジャンルの決定不可能性は喜劇的情調と 'serious' な情調とが不可分なほどに錯綜しているからに他ならないのである。従って、*PW* は基調であるファース的部分も結末の後味の悪い暗い部分も作品を構成する重要な要素としてありのまま受け入れた上で、対応すべきではなかろうか。だとすれば、クリスティのドラマをどう解釈すべきか？そもそもクリスティとは何者なのだろうか？

III

作品のジャンルを巡る多様な解釈がまた多様なクリスティ生み出すことは指摘するまでもない。ざっと挙げても、Skelton (*Don Quixote* 説)、Sultan, Pearce (*Christ, mock-Christ* 説)、Podhoretz, Krause, Waters (父権への抵抗者説)、Kiberd, Bloom (古代アイルランド英雄のパロディー説) 等、批評家の数だけのクリスティ像がある¹⁵。騎士道小説の読みすぎで気が触れ、自ら中世の騎士となって世直しの遍歴に出た *Don Quixote* が狂気と現実、夢と現実の境界線上で演じる滑稽な物語は虚構の世界で有頂天になるクリスティのドラマに共通するところがあるのは否定できない。同様に、キリストと一文字違いのクリスティが不毛な土地で彼らの注目するところとなって、「東方の博士たちの贈り物」よろしく村の娘たちから様々なプレゼントを受け、競技大会では前種目優勝の「奇蹟」を起こす。その後の、村人の賞賛から嘘の発覚、村人の置き、追放までの一連のプロットの流れは「エルサレム入城」から「ピラトの裁判」、「磔刑」にいたるキリストの殉教物語のパロディと言えないこともない。「父親殺し」についても、アイルランド特有の家父長的権威に対する反抗を象徴したもので、クリスティならずともペギーン、その従兄弟ショーンもまた実の父親や精神的な父親とも言える神父の影に抑圧されているところから、父親からの自由と解放の心理的イニシエーションのドラマを読み取ることも可能である。また数々の戦いを征し、既婚、未婚を問わず周りの男たちを心配させる程、女性たちの憧れの的であり、それが原因で身を滅ぼしたアイルランド神話の英雄、Cuchulain の物語がパロディの形で作品の底流に流れていることも否めない。こうした批評家たちのクリスティ像を無視できないことは確かだが、いずれも属性の一部にすぎない。クリスティは *Don Quixote* やキリストのように意識的に救済を目指してもいないし、父権に対する抵抗のテーマは重要だが、全てではない。古代英雄のパロディについては細部の類似点があったとしても、作品の独創性の解決の幅を狭めてしまうことを当の批評家自身が認めている。¹⁷ クリスティの属性の一部を取り上げてそこに光を強く当てると、別の面が翳ってし

まうからである。パロディやアナロジーの面からクリスティを読み解こうとする批評家たちの分析は図式的で、「木を見て森を見ず」の感を免れない。とするならば、否定できない事実であるクリスティの変化、つまり虚弱で怠惰なクリスティが力強い積極的な青年に変わっていく過程に着目し、何が彼を変えたのかを探ることがクリスティの全体像を明らかにするだろうし、ひいては作品全体の「意味」の解明に繋がると思えるのである。

幕切れ寸前の最後の台詞で、クリスティは自分が確かに新しい自分に変化したことを意識している。同時にそれが自分の力だけによるのではなく、ペギーンをはじめとする村人たちによることも認めている。‘Ten thousand blessings upon all that’s here, for you’ve turned me a likely gaffer in the end of all, the way I’ll go romancing through a romping lifetime from this hour to the dawning of the judgment day.’ (CW IV173) 村人たちが彼を英雄に祭り上げ、その気にさせて ‘playboy’ の名に恥じない男にしてくれたこと、ペギーンが存在が内在する能力を引き出す動機になったことを認識している。彼が変わるきっかけは、‘I killed my poor father...’ (CW IV73) という苦し紛れの告白が村人の「想像力」を刺激したことにある。言葉が虚構を生み、その虚構を繋ぎとめるための新たな言葉を生み出し、虚構の世界のいわば虚像ともいえる自分の姿に同化しようと努め、最後に虚像と一体となった真実にクリスティは気づいているのだ。「言葉」は外界から隔絶された環境にある村人たちの強い好奇心、‘Kate Cassidy’s wake’ (キャシディの通夜)、年に一度の競技会の前夜という特殊な状況とぴったりと嵌まってはじめて、クリスティの個性を引き出す「非日常」的な虚構の世界を創出するのである。思いもかけない「言葉」とその言葉に対する周囲の反応によって一昼夜にわたって引き起こされる騒動はクリスティと村人の共同作業によって創りあげられた非日常的なカーニバルといえるだろう。この「言葉」と「想像力」と「非日常」という三者の相関関係はこのようにクリスティー一人だけでなく、村人たちの間にも作用しており、その意味でこの三者が作品を読み解くうえで重要なキーワードであることは間違いない。

幕開きの場面はこの非日常的な世界が展開する予感を観客に強く印象づける舞台設定となっている。時は秋の収穫が終わりかけた季節で、ペギーンが怯えるように、夜は長く、戸外には季節労働者や無宿者の鋤掛け屋、乱暴な駐屯兵たちが跳梁している。このアウトロー的な危険な夜に閉ざされた村は ‘you’ll meet none but Red Linahan, has a squint in his eye, and Patchen is lame in his heel, or the mad Mulrannies were driven from California and they lost in their wits’. (CW IV59) と彼女が見なす世間に見捨てられたような場所である。折りしも、父親のマイケルは飲み仲間の連中とキャシディの通夜に出かけるところで、振舞い酒のことが頭から離れない様子である。頼みの綱の許婚、従兄弟のショーンは二言目にはレイリイ神父や聖人たちの名を口にする臆病者で、「一つ屋根の下で若い男女が夜を過ごす罪」をレイリイ神父に知られるのを恐れて一晩の留守でさえ拒否する男であり、一人取り残されようとするペギーンの不安心も増すばかりである。

だが、同様にこの村にも法を軽視する習慣や粗暴な人間を許容するアウトロー的な一面がある。居酒屋そのものが ‘shebeen’ (もぐり酒場) であり、村人は ‘bona fide’¹⁸ を自称して酒にありつき、官憲にたいしては侮蔑の言葉を頻繁に口にする。このいびつな場にかつて活気と刺激をもたらしていた、とペギーンが懐古する男たちは、‘...the like of Daneen Sullivan knocked the eye from a peeler, or Marcus Quin, God rest him, got six months for maiming ewes.’ (CW IV73) のような乱暴者である。また、ペギーンが ‘You never hanged him, the way Jimmy

Farrell hanged his dog from the licence and had it screeching and wriggling three hours at the butt of a string... .’ (CW IV73) と言うように、違法な暴力行為も見られる場所である。さらに、有力な登場人物として登場する後家のクインも ‘She hit himself with a worn pick, and the rusted poison did corrode his blood the way he never overed it and died after.’ (CW IV89) とされるように、父親を死なせたグロテスクな人間である。宗主国イギリスの法や官憲に対する根強い反感からくるアイルランド固有の特殊な事情⁹はあるものの、こうした粗暴な一面はこの村にクリスティの「犯罪」を許容し称揚する土壌があることを暗に示しているのだ

このような村へ、クリスティはまず得体の知れない ‘a queer fellow above going mad or getting his death’ (CW IV65) として登場する。夜を待って居酒屋の近くに潜むその存在はペギーンを脅かすかもしれない異形の人間として受け止められ、登場人物たちの緊張は張り詰める。ペギーンを中心に展開する一編のコントにも似たダイアログとアクション、舞台上を逃げ回るショーンの滑稽な所作を通じてできあがった笑劇的情感が消えてしまう。ところが、姿を現したのは痩せぎすで、脅えきった薄汚い格好の若者である。膨らんだ期待感は見事に肩透かしを喰らって萎んでしまう。導入部のこの緊張と開放、期待と肩透かしのコントラストから生じる「意外性のパターン」は作品全体の基調となって、波状的に繰り返し現れ、結末に向かってその波の振幅も次第に大きくなっていくのだが、最初の波といえる予想を裏切る風変わりなこの若者の登場は、しかしながら、村人たちに新たな好奇心を抱かせ、次のうねりを呼び寄せるのだ。

彼らの好奇心は ‘Is it often the polis do be coming into this house, master of house?’ (CW IV 65,sic.) というクリスティの問いかけから始まって、「父親殺し」の告白という問題の核心に至るまで徐々に高まっていく。

Michael. Is it yourself is fearing the polis? You are wanting, maybe?...It should be larceny, I'm thinking?

Christy. I had it in my mind it was a different word and a bigger... .

Michael. If it's not stealing, it's maybe something big.

Christy. Aye; it's maybe something big... .

Philly. Maybe the land was grabbed from him, and he did what any decent man would do.

Michael. Was it bailiffs?

Christy. The devil a one.

Michael. Agents?

Christy. The devil a one.

Michael. Landlords?

Christy. Ah, not at all, I'm saying. You'd see the like of them stories on any little paper of a Munster town. (CW IV69-71)

クリスティと村人との応答の掛け合いはクリスティのじらすような小出しの言葉によって窃盗から傷害、殺人、贋金作り、重婚、国家反逆、へととどまることなく続くが、マイケルたちの「罪名探し」がありふれた犯罪から重大な犯罪へとエスカレートしていくプロセスは彼

らの空想が膨らみ、徐々に日常から非日常へと逸脱していくプロセスでもある。

緩んでいた緊張の糸が張り詰めるのは、はっきりしない状況に焦れたペギーンの 'You did nothing at all...You're only saying it. You did nothing at all. A soft lad the like of you wouldn't slit the windpipe of a screeching sow.' (CW IV69-71) という誘導尋問に乗ったクリスティの破れかぶれの「父親殺し」告白の瞬間である。一瞬の沈黙。親族殺人という恐るべき犯罪を犯した凶暴な人間と眼前の薄汚れた、見るからにひ弱そうな若者とのコントラストは「意外性」、すなわち異化効果を舞台に与える。コントラストはその後に続く村人たちの賞賛と観客の常識との間にも一層強烈な形で存在する。

Philly. [retreating with Jimmy] There's a daring fellow.

Jimmy. Oh, glory be to God!

Michael. [with great respect] That was a hanging crime, mister honey. (CW IV73)

親を叩き殺した若者が 'the lad with the sense of Solomon' となり、'Bravery's treasure in a lonesome pace' (CW IV75) だから、'herself will be safe this night, with a man killed his father holding danger from the door.' (CW IV77) という論理は奇妙な理屈だが、当のペギーンも含めて、村人たちの一致した意見となる。たとえ通夜酒目当てとはいえ、居酒屋の給仕に雇って片手間の軽い仕事を提供しようとするマイケルの論理も、留守番役が必要とはいえ、婚約者を前にクリスティとの同宿を自ら申し出るペギーンの論理も型破りの考えである。「常識的な」異議を唱えようとするのがショーン一人だけであるために、その常識も舞台の流れの中では「非常識」な意見と一蹴される。だが、このねじれた価値観が場面に違和感を感じさせないところに、日常の境界を超えたカーニバル的世界の真髓があると言えるのである。さらに言えば、この歪みこそがクリスティの隠れた能力を現出させる状況としてシングが用意したPWの独特な世界なのである。

IV

親殺しの「英雄」に祭り上げられたクリスティはペギーンと二人残された居酒屋で、彼女の思い込みからくる推測、'you should have had great people in your family...you a fine, handsome young fellow with a noble brow.' (CW IV79) や、若い娘らしい軽い嫉妬の言葉、'It was the girls were giving you heed maybe, and I'm thinking it's most conceit you'd have to be gaming with their like.' (CW IV79) にまた驚きつつも、他者が作り上げた「虚像」に自らを一致させはじめる。最も目立つのは「想像力」によるその「言葉」の饒舌さである。ここまでの彼の言葉は主体的なものでも、意識的に他者を引きつけようとして発せられたものではなかった。だが、否応もなく口にした告白が、意外な反応を引き出し、自分を座の中心に押し出したことで、彼は自分の「語り」の力に気づき、それに頼ろうとするのである。彼の「言葉」は父親殺しの描写で 'I just riz the loy and let fall the edge of it on the ridge of his skull' (CW IV73) から 'I did up a Tuesday and halve his skull' (CW IV85) へと脚色され、最後には、'I hit a blow on the ridge of his skull, laid him stretched out, and he split to the knob of his gullet.' (CW IV103) , さらに 'they'd set their eyes upon a gallant orphan cleft his father with one blow to the breeches belt.' (CW IV119) にまで誇張される。こうした誇張された表現は父親の描写で

も同様に見られる。父親は始終クリスティを脅かし、呑んでくれの高圧的な存在から、飲み代欲しさにクリスティを母親ほどの年の差のある後家と結婚させようとする怪人に仕立て上げられるのである。こうした誇張は周囲の注意を自分に引きつけようとする無意識の心理の表れだが、同時にペギーンを巡るショーンとの駆け引きに見られるように、聞き手に対する自己の優位性を誇示するものでもある。ショーンへの威圧的な態度はクリスティがショーンに象徴される「日常」に対して抵抗し、作り上げられた「虚像」を維持しようとする姿に他ならないのだ。

この饒舌さはペギーンへの語りにおいてはまた別の面を示す。父親と衝突するまでのクリスティの生活は孤独であった。物覚えが悪く、不器用で、すべてにおいて要領の悪い彼は誰からも相手にされないどころか、娘たちの嘲笑の的であった。2幕での父親マホンの言うクリスティ像は彼の実像を容赦なく暴きだしている。

I'd take a mighty oath you didn't surely, and wasn't he the laughing joke of every female woman where four baronies meet, the way the girls would stop their weeding if they seen him coming the road to let a roar at him, and call him the looney of Mahon's. (CW IV123)

もって生まれた性質とはいえ、年頃の青年にとって、娘たちから馬鹿呼ばわりされることは全存在の否定といえる。居場所は誰にも気兼ねをする必要のない林の中や夜の森であり、存在を認めてくれるのは野の獣や飼っている小鳥たちだけであった。‘...he a liar on walls, a man you'd see stretched the half of the day in the brown ferns with his belly to the sun...he'd be fooling over little birds he had – finches and felts...’ (CW IV121 – 23) マホンの言葉から、日頃から彼が人との接触を嫌い、夢見がちな言動を取っていたことが解る。そのクリスティの話にペギーンが真剣に耳を傾け、焼きもちさえやいてくれていると事実はいわば運命の車輪の反転であり、彼を夢見心地にさせるのもごく自然な流れであろう。自分の寝場所を巡ってペギーンと後家クインが言い争う姿を眼前にして、思わず口にする独白、‘...two fine women fighting for the like of me – , till I'm thinking this night wasn't I a foolish fellow not to kill my father in the years gone by.’ (CW IV93) は自分を一人前の男として認めてくれる場所を見つけた彼の嘘偽りのない感懐であり、同時に新しい自我、つまり「父親を殺せるほどの勇気と人を引きつける語りの力を持った自己」発見の確認でもある。マホンにとって‘a talker of folly’も沈滞した村の生活と日常的価値観に抑圧された現在の自分に刺激を与えてくれることをペギーンは本能的に感じ取っている。親が決めた結婚は安定した生活を保障してはくれるが、鬱々として楽しまない心を開放してくれる保証はないからである。新しい自分を確認したクリスティの高揚と心楽しい生活の始まりを予感するペギーンの期待とが相乗的に大きく膨らんでいく。ペギーンに語るクリスティの表現も、次第に比喻性に富んだ詩的なものとなり、ペギーンは彼の「言葉」に陶醉していくのだ。

...there I'd be as happy as the sunshine of St. Martin's Day, watching the light passing the north or the patches of fog, till I'd here a rabbit starting to screech and I'd go running in the furze. Then when I'd my full share I'd come walking down where you'd

see the ducks and geese stretched sleeping on the highway of the road... (CW IV83)

クリスティの「言葉」は2幕で2度にわたって起こる緊張と開放の場面、言い換えれば、「虚像」に陶醉した内面の高揚と「実像」と直面した落胆のうねりを辿ることによって、より詩的な様相を帯びていく。村の娘たちに囲まれ得意げに父親殺しの再現話に興じるクリスティは、妬いたペギーンが語る「殺人犯の処刑」の描写に縮みあがる。さらに、ショーンから貢がれた服を着て意気揚々と競技会へ出かけようとする直前に父親マホンが現れて、そばの後家クインにすがりつく。得意の絶頂からの転落はクリスティが最も恐れる孤独な現実への逆戻りである。この2つの場面で彼が状況打開の手段として頼るのは「言葉」と想像の力である。腹をすかせて歩く放浪のわびしさ、泊まる場所もない不安な夜、そして何よりもペギーンのいない毎日の心の痛みをクリスティは彼女に向かって切々と語る。‘...my heart’s scalded this day, and I going off stretching out the earth between us, the way I’ll not be walking near you another dawn of the year till the two of us do arise to hope or judgment with the saints of God...’ (CW IV111) ペギーンは言葉に魅了され、嫉妬の気も和らいでクリスティに給仕の地位を保証するのだ。孤独の解消、彼を追い出そうと画策するショーンからの賄賂、クインの言葉‘...all is saying that she [Pegeen]’ll wed you.’ (CW IV115) によって慢心したクリスティは後を追って村にやってきたマホンの姿に再び波の谷間に転げ落ちる。その場はクインの計略で事なきを得るが、全てを知って面白がるクインに対し、ペギーンへの真剣な思いを訴えるのである。

クインはペギーンを諦めて自分との結婚を提案するが、クリスティは自分の幻想に従い、これを拒絶し、逆に父親を遠ざけるように頼む。クインは現実的な人物で、状況の流れを的確に把握し、深追いせずに自分への利益誘導を図るしたたかさを持っている。村の誰もが敬遠する女だが、作品全体を通して一人だけ幻想を共有することなく醒めた目で状況の流れを読んでいるところがある。ペギーンを聖ブリジッドに喩え、‘Amn’t I after seeing the love-light of the star of knowledge shining from her brow...’ (CW IV 127) と称えるクリスティに対しても、‘That’s a poetry talk for a girl you’d see itching and scratching, and she with a stale stink of poteen on her from selling in the shop.’ (CW IV127) と覚醒を促すのだ。すべてに冷笑的でグロテスクな魔性の存在ではあるが、レイリイ神父、ショーン、クリスティにとっても困難な状況が生じた場合に頼りになる人間でもある。クリスティからは子山羊一匹、肥やし一荷、ペギーンの地所通過の権利と引き換えに、マホンを狂人扱いにする計略を考え出して彼の側につくのだ。クリスティはクインの協力と「言葉」の発信源ともいえる想像力に身を任せることで父親出現の危機を乗り切るのである。

V

村の競技会では周囲の期待通りに全ての競技で優勝する。彼は村人たちが予想したとおりの親殺しの勇氣ある若者であり、他を寄せ付けないほどの男ぶりを見せつけるのである。乗馬姿を遠目に見るマホンでさえ ‘Oh, I’m raving with a madness that would fright the world...I never till this day confused that dribbling idiot with a likely man. I’m destroyed surely.’ (CW IV 143) とこれを悪魔の仕業と思い込んでしまう。弱虫クリスティが一夜にしてこうした屈強な面を出現させるのだろうか？言葉の才能、想像力はもともとクリスティの属性として備わ

っていたことはすでに見たが、体力的な能力はどうだったのだろうか。シングは“The Vagrants of Wicklow”の中で、‘In this life, however, there are many privileges. The tramp in Ireland is little troubled by the laws, and lives in out-of-door conditions that keep him in good humour and fine bodily health.’ (CWII 202) と記している。また定住を専らとする農民に比べ、体力的に勝り長寿の者も多いことを書いている。さらに自尊心を傷つけられた場合の彼らの豹変振りについても紹介している。クリスティをこの vagrantの系譜に繋がる人物とすれば、常日頃自然の中の散策、密漁を慰めとしていたクリスティが、体力を消耗させる10日あまりの放浪の翌日とはいえ、移民と出稼ぎのためショーンのようなひ弱な若者しかいない過疎の村のスポーツ大会で遅れをとる方が不自然だろう。まして、クリスティにはペギーンや娘たちの後ろ盾もあるのだ。

「非日常」の世界の虚像と一体化した自信はペギーンへの愛を語る「言葉」に明確に表れる。親を殺すほどの勇気と力を「話し」ではなく、実証して見せた自信はペギーン獲得の希求を実現させようとするのである。

Let you wait to hear me talking till we're astray in Erris when Good Friday's by, drinking a sup from a well, and making mighty kisses with our wetted mouths, or gaming in a gap of sunshine with yourself stretched back unto your necklace in the flowers of the earth...Isn't there seven heavens in your heart alone, the way you'll be an angel's lamp to me from this out... (CWIV149)

自己陶醉にも似たクリスティの「言葉」はペギーンにも伝染し、彼は窮状を救ってくれる人物となるのだ。‘I not knowing there was the like of you drawing nearer stars of God.’ (CW IV 151) クリスティとともに高揚したペギーンにはレイリイ神父からの結婚許可証もただの紙切れでしかなく、彼女はクリスティとの結婚を父マイケルに告げる。彼女にはクリスティの話が夢を語っていることは解っている。‘And what is it I have, Christy Mahon, to make me fitting entertainment for the like of you that has such poet's talking...?’ (CWIV151) にもかかわらず、クリスティを選び取るのは、野の百合やバラを思わせる彼の「言葉」が作り出す想像の世界の方が物質的に保証された結婚よりも価値があるからである。親殺しの婿を迎えることにためらいつつも、マイケルはショーンの種のいじけた孫を回りにうようよさせるよりは元気な悪たれ小僧の孫どもを見たいと、しぶしぶペギーンの願いを聞き入れ、擬似結婚の司式を行うのである。

この結婚をもって終幕とすれば、クリスティのドラマも他愛のない喜劇として作品を囲い込めるが、マホンの再登場でこの場の空気は一変し別の結末へとドラマは動き出す。狂人として後家クインから追い払われたはずのマホンが村人たちと現れ、クリスティに飛びかかるのだ。彼の出現はすでに2度にわたる登場で観客には予想済みのことだが、後家クインを除く登場人物、とりわけペギーンにとっては青天の霹靂であり、クインとの約束ですでに解決したことと思込んでいたクリスティには乗り越えなければならない大きな障害物である。想像力が創りあげた非日常的「虚像」と日常的「実像」とのコントラストが大きければそれだけ精神的な高揚と落胆、幻滅の度合いも大きい。ペギーンは「言葉だけの芝居」を演じていただけのクリスティに幻滅し、その「言葉」を頭から信じ込んだ自分の愚かさへの怒りをクリ

スティにぶつける。‘he an ugly liar was playing off the hero and the fright of men!’ (CW IV163) 彼女の目には競技会での勝者クリスティの姿はなく、ただ嘘で塗り固めた卑劣な男の姿しか映らないのだ。村人たちも同様に先ほどまでの賛辞も忘れ、‘There’s the playboy! There’s the lad thought he’d rule the roost in Mayo. Slate him now, Mister.’ (CW IV151) と囃し、マホンをけしかける。彼らにとってマホンの登場はキャンディの通夜、競技会のカーニバルを締めくくる絶好の余興なのである。クリスティは、しかし、ペギーンの非難を表面的に捉え、実体の伴わない親殺しこそが今の苦境の原因であると誤解する。スポーツ大会と「言葉」で自分の勇気と話し上手の能力を実証してペギーンのを一度は勝ち得た自信から、実体の伴った親殺しを再現して見せることこそペギーンの怒りをなだめ、村人の賞賛を取り戻す方法だと勘違いするのだ。‘If I am an idiot, I’m after hearing my voice this day saying words would raise the topknot on a poet in a merchant’s town. I’ve won racing and your lepping and...but I’ll stretch you first.’ (CW IV165)

鋤を手にマホンに飛びかかって打ちすえたクリスティの計算は、だが見事に裏切られる。血なまぐさい殺人行為を眼前にした村人たちは昨夜来半ば忘れかけていた日常的常識を取り戻し、クリスティをただの嘘つきから現実の定住世界を脅かす罪人へと認識を変える。この「非日常」からの覚醒をペギーンが端的に言い表している。‘I’ll say a strange man is a marvel with his mighty talk; but what’s a squabble in your back-yard and the blow of a loy, have taught me that *there’s a great gap between a gallous story and a dirty deed.*’ (CW IV169, *Italics mine*) この‘story’と‘deed’のギャップこそ「想像の世界」と「現実」、「非日常」と「日常」を分断する溝なのである。両者を繋ぎ止めるクリスティの「言葉」は覚醒した彼らの耳にはいまや空念仏にすぎないのだ。殺人行為は法の裁断に委ねるべき犯罪となり、彼らはクリスティを縛り上げ、官憲に引き渡そうとする。しかし、クリスティは予想を裏切られた後も自分の「言葉」が作り上げた非日常の世界に留まろうとする。心地よい想像の世界を捨て、現実の定住の世界に戻り、保身のためにショーンに促されるまま泥炭の火で足を焼こうとするペギーンの行動に彼は彼女の限界を見て取るのだ。同時に、言葉ではなく実際に父親を打ち負かした行為はクリスティにとって競技会での勝利以上に‘playboy’であることの証であり、「虚像」への完全な自己同化を意味しているのである。‘...the day I’m stretched upon the rope with ladies in their silks and satins sniveling in their lacy kerchiefs, and they rhyming songs and ballads on the terror of my fate.’ (CW IV171) クリスティの言葉は衰えることはなく、床を転げまわってショーンの足を咬むことで勝利者に相応しい行動力をも示すのである。

そこへ、再び父親が四つん這いの格好で再び登場する。場外での行為ではあったが、文脈では死んだはずのマホンの登場は場面の情調に意外性を与える肩透かしだが、クリスティにとってマホンの復活した姿はもはやこれまでのような恐怖の対象ではない。‘Are you coming to be killed a third time or what ails you now?’ (CW IV171) 父親の恐怖から解放されたいという欲求が架空の父親殺しの語りの発端ではあったが、実際に父に刃向かったことで‘playboy’の姿を獲得したクリスティは元の弱虫に戻ることはないのである。弱者から強者への脱皮を果たしたクリスティは縄目を解いてくれたマホンを従え、高揚したまま居酒屋を後にするのだ。‘I will then, like a gallant captain with his heathen slave. Go on, now...Go on, I’m saying.’ (CW IV173) マホンは事の成り行きに驚きながらも、息子の変貌ぶりを‘Glory be to God! I’m crazy again.’ (CW IV173) と面白がり、これからはこの村の愚か者たちの話しを触れ回ろう

と、クリスティとともに帰途につくのである。このクリスティの姿に、一人前の男に脱皮し、これからの人生を乗り切ろうと勇躍として船出する若者らしいカタルシスにも似た高揚感さえ見て取ることができるだろう。一方村人たちは村に平穏が戻ったことに安堵し祝杯を挙げ、ショーンはペギーンを取り戻したことを喜ぶ。彼らにとって、クリスティは非日常のカーニバルの主演を演じた道化であり、その役目が終わった今は当然のように村を去っていく存在にすぎないのである。

ところが、ここまでクリスティの嘘に激怒し、先頭に立って彼を捕縛したはずのペギーンは逆に彼の退場を嘆くのである。‘Oh my grief, I’ve lost him surely. I’ve lost the only playboy of the western world.’ (CW IV173) 彼女の悲しみは、村における‘playboy’の存在の意味の大きさを認識しているところから来る。日常の喜びのない生活はたとえ実体のない「言葉」だけであろうとも、「想像力」を引き出し、精神を高揚させる「非日常」的な喜びに変わりうるのだ。事実、クリスティの「言葉」によって甘美な夢を味わったペギーンはクリスティを拒否したことで、彼女と村人の人生に欠かせない‘playboy’を得る絶好の機会を逃したのである。作品の各場面で父マイケルの意思決定が彼女の押しの強いひと言でなされているところから、ペギーンはクリスティ擁護の立場に立つ可能性もあったはずである。クリスティの扱いをめぐるペギーのこの二者択一の選択の結果は舞台の幕外へと持ち越されることになるが、クリスティの人生とは逆にショーンとの味気ない「日常」が続くことはわれわれにも容易に予測がつくのだ。喜劇的情調とその笑いを阻害する意外性を作品の随所で見せながら、結末でクリスティとペギーンの両者を二極に分化した精神状態に置くことで作者は観客の内面を不安定な状態にしている。言い換えれば、作者シングはこのような「開かれた結末’open ending’」の手法を持ち込むことで、最終的な価値判断をわれわれの想像力に委ねていると言えるだろう。‘The drama, like the symphony, does not teach or prove anything.’ (CWII 3) であり、‘Emotion...is best left to the imagination of the Audience.’ (CL I 262) でもあるからだ。

さらに、シングは作品の序文で次のように言っている。

All art is a collaboration; and there is little doubt that in the happy ages of literature striking and beautiful phrases were as ready to the story-teller’s or the playwright’s hand as the rich cloaks and dresses of his time. It is probable that when the Elizabethan dramatist took his ink-horn and sat down to his work he used many phrases that he had just heard, as he sat at dinner, from his mother or his children. In Ireland those of us who know the people have the same privilege. (CWII 53)

近代の都市生活者には見られない豊かな想像力と粗野だが生き生きとした言葉がアイルランドの辺境に住む人々の間には残っており、それを描くことがエリザベス朝期の演劇以来忘れられた‘joy’を取り戻すことになる。シングは考える。‘One has...Ibsen and Zola dealing with the reality of life in joyless and pallid words. On the stage one must have reality, and one must have joy, and that is why the intellectual modern drama has failed...’ (CWII 53-4) ‘joy’は人間本来の精神的健全さでもある。‘Boudelaire calls laughter the greatest sign of the Satanic element in man; and where a country loses its humour, as some town in Ireland are doing, there will be morbidity of mind, as Boudelaire’s mind was morbid.’ (CWII 3) シングはクリスティと農民た

ちのドラマを通して人生に作用する想像力と 'joy' の重要性を問いかけているのではなかろうか。

注

1. Ann Saddlemyer, ed., *The Collected Letters of John Millington Synge, vol. I*, Oxford: Clarendon Press, 1983, p.286. 以下、引用後の略字 CL I は同書のものである。また、その他作品からの引用についても、Alan Price, ed., *John Millington Synge, Collected Works vol. II*, London: Oxford Univ. Press, 1966, および Ann Saddlemyer ed., *John Millington Synge, Collected Works vol. IV*, London: Oxford Univ. Press, 1968 についてはそれぞれ、CWII, CWIV と略記する。
2. Maurice Bourgeois, *John Millington Synge and the Irish Theatre*, London: Constable, 1913, p.201., 203.
3. Andrew E. Malone, *The Irish Drama*, 1929, 久保田重芳訳『アイルランドの演劇』、大阪、富岡書房、1989, pp. 189-90.
4. Daniel Corkery, *Synge and Anglo-Irish Literature*, 1931; rpt. New York: Russell and Russell, 1965, p.185-87.
5. Augustine Martin, "Christy Mahon and the apotheosis of loneliness," in *Sunshine and the Moon's delight: A Centenary tribute to J.M.Synge 1871-1909*, ed. S.B. Bushrui, Gerrards Cross: Colin Smythe and the America Univ. of Beirut, p.64.
6. Alan Price, *Synge and Anglo-Irish Drama*, 1961; rpt. New York: Russell and Russewll, 1972, p.179.
7. Francis Bickley, *J.M.Synge and the Irish Dramatic Movement*, 1912; rpt. New York: Russell and Russell, 1968, p.40.
8. P.P. Howe, *J.M.Synge, A Critical Study*, 1912; rpt. New York: Greenwood Press, 1969, p.70.
9. Una Ellis-Fermor, *The Irish Dramatic Movement*, 1939; rpt. London: Methuen, 1967, p.175.
10. "Una Ellis-Fermor is quite right in her observation that the play is a kind of tragic-comedy". Dona Gerstenberger, *John Millington Synge*, New York: Twayn, 1964, p.82.
11. T.R.Henn ed., Introduction of *The Plays and Poems of J.M.Synge*, 1963; rpt. London: Methuen, 1968, pp.57-58.
12. Bruce M. Bigley, "The Playboy as Antidrama," in *Modern Critical Interpretations: John Millington Synge's The Playboy of the Western World*, ed. Harold Bloom, New York: Chelsea House Publishers, 1988, p.99.
- Nicholas Grene, *Synge: A Critical Study of the Plays*, London: Macmillan, 1975, p.145.
13. Henri Bergson, *Le Rire*, 1900, 林達夫訳『笑い』、東京、岩波書店、1938, p.24.
14. Martin Esslin, *An Anatomy of Drama*, 1976, 佐久間康夫訳『演劇の解剖』、東京、北星堂、1991, p.123.
15. J.L.Styan, *The Dark Comedy*, London: Cambridge Univ. Press, 1967, p.285.
16. Robin Skelton, *The Writings of J.M.Synge*, London: Thames and Hudson, 1971, pp.117-18.: Stanley Sultan, "A Joycean Look at The Playboy of the Western World" quoted by R.Skelton, op.cit., p.119: Howard D. Pearce, "Synge's Playboy as Mock-Christ" in *Modern Critical Interpretations: John Millington Synge's The Playboy of the Western World*, ed. Harold Bloom, op.cit.

pp.90-91: Norman Podhoretz, "Synge's *Playboy*: Morality and the Hero", in *Twentieth-Century Interpretations of The Playboy of the Western World*, 1969, T.R.Whitaker, ed., Englewood Cliffs, N.J: Prentice-Hall, p.68. : David Krause, *The Profane Book of Irish Comedy*, Ithaca: Cornell Univ. Press, 1982, p.96, p.230.: Maureen Waters, *The Comic Irishman*, Albany: State Univ. of New York Press, 1984, p.68.: Declan Kiberd, *Synge and the Irish Language*, London: Macmillan, 1979, pp.115-121.: Harold Bloom ed., *Modern Critical Interpretations: John Millington Synge's The Playboy of the Western World*, p.1.

17. "...it might be wisest to be the play not as an analogue of the stories of Cuchulain... ,but as a wholly new myth in itself – a creation within the tradition of a wholly new legend". Declan Kiberd, *op.cit.*, p.121.

18. " 'bona fide' :travelers=those entitled to a drink restricted hours on the ground that they had spent the night in a place at least 3 miles distant." in 山本修二 編注、*The Playboy of the Western World*, 東京、英宝社、1961, p.101.

19. イギリスの官憲と法廷に対する反感の表れについて、シングが『アラン群島』の中で、「父親殺しの犯罪者が島に住む親類に匿われ、アメリカへ逃亡した」逸話を書き残している。(J.M.Synge, *Collected Works vol. II*, *op.cit.*, p.95.) Yeatsもこの逸話を島民から直接聞いたことを、*Autobiographies* に記している。(W.B.Yeats, *Autobiographies*, 1955 rpt.,London: Macmillan, 1977, p.569.) 類似の事件としては、ナショナリスト, James Lynchhaun のアメリカ逃亡事件がある。(Cf. CL I .p.333.)