OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

| | |
|---|---|
| Title | 劇作家J. M. シング研究 : 生存条件と解放志向との間の緊張と調和 |
| Author(s) | 枡田, 良一 |
| Citation | 大阪大学, 1980, 博士論文 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://hdl.handle.net/11094/841 |
| rights | |
| Note | |

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

# 劇作家J.M.シング研究

## ―生存条件と解放志向との間の緊張と調和―

## I

枡田良一

# 劇作家 J. M. シング研究

## ―生存条件と解放志向との間の緊張と調和―

# 目　　次

序論

生存条件からの解放志向 ---------- 4

行動の形象化 ---------- 17

演劇評価の重層性 ---------- 21

Ⅰ. シングの演劇観考察 ---------- 29

Ⅱ. 『谷間の蔭』

——孤独の認識—— ---------- 102

Ⅲ. 『海へ騎りゆく人々』

——実在としての死—— ---------- 193

Ⅳ. 『聖者の泉』

——人間存在の調和志向

としての想像力—— ---------- 275

Ⅴ. 『鋳掛屋の婚礼』

——無法と見合う生のエネルギー

の限りなき発散—— ---------- 420

Ⅵ. 『西の国の人気者』

——想像力と自己形成—— ---------- 531

Ⅶ. 『悲しみのデアドラ』

——若さ・美・愛の定着志向—— ····· 673

結び ····· 800

参考文献 ····· 850

# 序　　論

## 生存条件からの解放志向

現実の枠組の中で様々な条件のもとにこの限りある生命を全うせねばならぬ人間存在にとって、生存条件からの解放――特に、生命の無限性――への願望は、かなわぬ可能性として人間精神をとらえてやまない。そのための人間の試みは多岐にわたり、その留まるところを知らない。それは人間の果てしない祈願とも言うべく、そこには人間の意識的・無意識的志向のすべてが集約的に投射されていると言えよう。演劇もまたその一つの現われである。

生命あるものは必ず滅び、形あるものはいつかは壊れる。だが、それは再生への途でもある。一個の生命、一個の物体、或いは、社会的な事象のことごとくは、それ自体、有限なるものであり、この意味において絶えざる変化を内包している。故に、その永遠性は望

むべくもない。かかる場合、再生の過程が、即ち、再生の連続性が永遠性として定着されることになる。もしくは、（生命あるものを初めとして）その有限性を認知し得る一切のものとの比較において、人間の眼には（あらゆる体験からして）まさに無限と映る一定の長期性が永遠性と見なされることになる。(1) いずれにしても、そこには観念的な操作が働いていることは言うまでもない。このように、〈永遠性〉なるものは、あくまでも観念的把握によるものであって、掌握可能な実体ではない。相反的な言い方をすれば、ここに〈永遠性〉の持つ意味もあれば、同時にまた、無意味さもあると言える。

人間の生存条件の中で最も根元的なるものは生命の有限性であり、人間の営為はすべてこれを中心にして展開される、と言っても過言ではなかろう。生命あるものにとっては生命こそが唯一の意味であり、死もまたそれに基づいて意味づけられる。生物学的には生も

死も即物的に解釈され得るかも知れないが、主体的に生を受けとめる人間存在にとって、或る意味では生の停止こそが存在の終着点であることを知りつつも、またはそれが終着点であることを知るが故に、なおのこと生命の有限性に対する抵抗が試みられる。死後の世界に対する数々の想定もそこに起因する。変化が宇宙の常であれば、人間存在の物理的な崩壊も自然の理である。だが、現存する人間にとって自らの存在が無に帰することは不自然・不合理と映るのも不思議ではない。この違和感に調和を与えるものが〈生命の無限性・永遠性〉なる概念である。既述したように、それは実体としてではなく観念的認識としてある。従って、〈無限性・永遠性〉は、限りある人間存在なるが故に持たざるを得ない相対的・観念的な産物である。このことは十二分に承知しておかねばならない。無限性・永遠性を絶対的な実体と見まがうことは人間存在の意味を曖昧にするものである。有限を認

識しつつそれを無限性によって調和させるところに人間の精神活動がある。まず実体としての有限性があって、その上で観念としての無限性が成り立つのである。この逆の方向は、一方が観念としてあるだけに、人間の認識面において形式的には可能であるとしても、そこには絶対化へ向かう固定された観念があることを見逃すことはできない。

永遠性は、人間の生命が有限であるが故に意味を持つのであり、もし生命が無限であれば、永遠性は意味を失うか、またはそれほど大きな意味を持つことはあるまい。同様に、不可能や未知なるものへの願いも、人間の可能性や認知の限界に基づくものである。生の充実や生命の謳歌も、人間が生命の一回性を認識しているが故に意味を持つ。そして普遍性は人間の変化と対応しているのである。その他、あらゆる生存条件に対する人間の反応も、これと同じ過程をたどる。

人間は、生存条件を抜きにして生存するこ

とはできない。但し、このことは条件への順応を指すだけではなく、条件からの解放をも意味する。順応と解放の間で大きく揺れながらも解放を志向するところに人間精神の動きがある。時代性と地域性に限定されながらこの両者を超えようとする志向の表現、これが芸術（演劇も含めて）の本質であろう。志向の表現は必ずしも単一なものではないが、その強調された方向をもって主題と見なすのが普通である。志向を方向づけるのは、一つには生存条件からの超越である。超越が人間存在の精神的調和と豊かさに通ずるものであるか、或いは、現実認識からの逃避に到るものであるか、そのいずれにしても、そこには観念的処理の傾向が強くうかがえる。とは言っても、この是非を一概に断ずることはできない。今一つの方向として考えられるのは、生存条件の整理・按排によるその系統化・法則化である。換言すれば、秩序の確立と言ってもよかろう。これは、生の意味付けと安定化

のための方策である。渾沌による不安定よりも秩序による安定によって、出来得る限り生を保障せんとするものである。だが、秩序は、一たん確立し固定化すると、そこから生ずる様々の制度・約束事によって人間（及び、その行動）を制約し拘束する働きをなす。しかも、秩序が人間社会の変化に相応できずにただただ現状維持（或いは、体制維持）の役割を果たす時、それは人間存在を抑圧し圧迫するものとなる。この秩序も、勿論、時代的・地域的に生存条件として組み込まれ、人間はそれに対して順応と反撥を繰り返しながらも、趨勢としてはその否定・破壊の方向へと向かう。それは新しい秩序を予測させる場合もあるが、時にはより古い秩序への回帰の場合もある。このいずれの場合も、人間存在の意味を求めての変化の過程であることには変りがなく、人間はかくの如く肉体的・精神的に絶えず動いている存在としてとらえられねばならない。

演劇の考察に際しても、以上のことをその根幹として論を進める必要がある。人間の生と死は窮極的には個々の人間の理解と能力の範囲を超えたところにあり、従って、多分に不可知な、または、未知の部分がある。更に、人間の幸・不幸というものは結局は人間の生死に基づいた感情であるから、人間は生と死の問題を根柢にして未知と不可能への挑戦を、そして複雑に錯綜した感情の昂揚及び浄化[2]を図る。ここに演劇の発生理由もあれば、その後の演劇の経過もあると言えよう。生の喜び・死の悲しみは人間の肉体を通して表現され、それは人間に共通の感情として形象化される。このような過程を経て創り出された一定の形式は感情を定着化させんがための試みの結果としてあるが、その根柢には未知・不可能なものへの認識を通じて生の意味を窮めんとする願いがあることを見逃すことはできない。故に、かかる感情の発露は一種の祈りとも言え、そして祈りの要素を持つとなれば、その

ための人間の試行は当然多様なものとなる。

感情の浄化は、人間の生死という根元的な問題から派生する現実感覚・日常感情の充足によっても達せられる。現実感覚・日常感情には必ずしも常に人間の生死の問題が意識されているとは限らない。人間の存在を限定する条件は、社会の複雑化に伴って、単純にして素朴なものから種々雑多に錯綜したものへと到る。かくして、生存条件からの解放への願いや祈りも、ただひとえに素朴な形で生命の有限性からの解放に終始することがなくなる。あらゆる条件とそれに規制された人間存在からの解放が、部分的に、或いは、総体的に試みられる。実際には、現実否定・自己解放への志向がそのすべての事情を説明し得るであろう。例えば、制度・因習等に対する社会批判は、裏を返せば、既存の生存条件によって制約される自己からの脱皮志向である。人間固有の生存条件と社会的な制約によって規定される愛、憎悪、その他の感情の再現も、

同種の脱皮志向と言える。幾つかの、或いは、あらゆる生存条件を払拭して観念の世界を現出せしめることは、文字通り脱出行為（否定的に、逃避と言われることもある）そのものである。人間のこのような脱皮志向は変身への願望と連なる。演劇はまさにこの変身願望の一つの現われである。自己以外の他の存在になり変ることは現実には不可能事であるだけに、仮装による変身は人間の心を惹きつける。自己は、いかに変化しても、自己であることをやめることができない。即ち、自己にとっては自己の生を生きるしか途はないのである。ところが、演劇には一定の約束のもとでの変身の可能性がある。それはあくまでも可能性であって、可能とは言い切れない。だが、たとえ可能性ではあっても、変身願望を或る程度は満足させることができる。演劇という仮構の世界が全体としてそのような満足感を与えてくれるのであって、演ずる者が個別的に得る満足感だけに対象を限る必要はな

い。変身の世界への参加によって願望が充足されるのであるから、観客の側にあっても、間接的であれ、事情は同じである。

しかし、ここで一考せねばならぬことは、ただ一面的に演劇を変身願望の投影とのみ見なしてよいかどうか、という点である。人間は、生存条件のいかんにかかわらず、現実的には自己以外の存在になり得ないことは既に述べた通りであるが、人間がいかに生の永遠性・無限性を希求しようとも、生の一回性は否定し得べくもなく、従って個人は自己の生を他に掛け替えのないものとして充実させ意味付けようとする。これは主体性の確立の方向である。一見矛盾するこの自己執着——自己確立——と自己脱皮は人間存在の両面であり、たとえ方向が正反対に見えても、その依って立つところも窮極の目的とするところも同じである。この二つの過程を内包し、この両者の牽引によって調和を保とうとするところに人間の存在はある。二つの過程そのものを別

個に固定化してその個々に焦点を合わせれば、確かに相反した方向ではあるが、人間存在を変化、或いは、運動の一過程としてとらえるなら、この両者の相互作用こそ人間の在り方を決定するものであることが理解できよう。自己を維持しながら他者になり変ろうとすること、他者への変身を願いながら自己を保持しようとすること、まさにこれこそ人間の姿である。人間存在の意味を全的に求めるためにはこの二方向を統一的にとらえる必要がある。いずれか一方の過程によって人間の在り方を一元的に説明しようと試みるならば、他方を人間の否定的な側面としなければならない。人間の存在をかくあるべしとする断定的な立場からすれば、それも認められようが、いずれか一方に大きく傾く存在はそれによって最初から否定的な解釈の対象たることを免れない。これでは人間は一面的に是か非かの範疇に追いやられてしまう。生存条件への人間の複雑・微妙な反応とその行動は、このよ

うな単一化された解釈によってたとえ一貫性を持つとしても、そのために切り捨てられたり無視されたりする部分が出てくることは否めない。

演劇においても同じく、変身願望と自己執着の両面が見られる。先程の言い回しを繰り返すならば、自己を維持しながら他者になり変ろうとすること、他者への変身を願いながら自己を保持しようとすること、この逆方向に向かう二つのヴェクトルのバランスの上に演劇は成り立っている。演ずる者にとって、演ずることは変身への過程であるが、それは字義通りの変身そのものではなく、仮装された変身である。変身願望を想像によって満たしていると言ってもよい。だから、あくまでも自己の存在は意識され維持されているわけである。たとえ自己の存在が意識面でミニマムと化しても、自己の存在に対する認識自体が完全に無くなりはしない。もしそのような認識まで消失するとなれば、もはや演技は存

在しなくなり、従って、演技の世界——仮構の世界——も成り立たなくなる。だが、演ずる者はそれを承知しながらも、変身の過程をマクシマムまで追求することをやめない。一方、自己への執着は主体性の確立・存在の証へと向かい、自己を何物にも替え難いものとして留めようとする。演ずる者は絶えずその自己にかかずらいながら変身を試みはするものの、その変身は常に自己確認へと戻り、〈固有な存在としての自己〉の域をはみ出ることはない。この場合、変身へのいかなる試みも、それは自己探求から発し、自己探求に帰着する。即ち、最初から変身は演技の世界——仮構の世界——のものとして限定されており、時には手段化されているわけである。以上のことは観客についても言える。観客にあっては、その変身願望は演ずる者を通して追体験され、間接的に満たされる。しかも、同時に、局外者としての自己を否定し去ることもできない。或いは、自己を維持し、演技の世界に対して

は客観的な態度を保ちながらも、主観的にはその世界へのめり込みたい願望に駆られる。

このような二方向は表裏一体をなすものではあるが、演劇においてこの二方向は決して同質の形象を見ない。人間存在の拡大と収斂は演劇の形象化の方向を大きく左右し、演劇を特徴づける。他者への自己拡大と自己への収斂——この二重構造が、演ずる者と観客とを含めた演劇の世界であり、変身による感情の浄化と自己執着による自己及び他者への批判が演劇に共存しているのもこれがためである。

## 行動の形象化

人間存在を有限なる生の中で絶えず変化するもの——一つの動き——としてとらえ、人間の営為はすべてここに起因すると解釈したが、人間のこの肉体的・精神的変化——動き——が人間を人間たらしめるものとしてそのまま演劇に持ち込まれている。即ち、演劇は直接人間を媒体とした仮構の世界であるから、人間の

生存条件としてある変化―動き―の相は演劇から除外できない。変化―動き―の相を具体的に示すものは人間の行動であり、行動は肉体による表現と言葉による表現を得て意味を持つ。従って、演劇の本質は行動であり、仕種と台詞はその形象としてある。このように見ると、演劇は視覚と聴覚への訴えをもってその狙いとすることは言うまでもない。ここで言う〈行動〉とは、人間の変化の相の外的な顕現であるから、その意味をただひとり肉体的動作のみに狭く限るものではない。人物の発する言葉をも当然その中に含むものである。更には、個々の人物の総体的な変化の過程、全体としての演劇の進行過程も、それらは行動の連続にほかならないという意味合いで、〈人物の行動〉〈劇の行動〉というふうに呼んでもよい。一般に行動は、いかなるものでも、それ相応の意味と目的を有し、特に演劇にあっては、現実の相としての変化と有限性、対、願望としての不変と無限性が緊張

関係において示されるから、それは特定の意味と目的を持つ。言い換えれば、演劇においては、明確な意味と目的のない動作及び言葉は、演劇の行動としてはふさわしくないばかりか、むしろ演劇の行動とは言い難い。端的に言って、演劇の行動には必ず一定の方向があるはずであり、また、そうでなければならない。凝縮された行動とはそういうものである。要するに、人間の内的な志向（これを内的行為と称する）の発露として外的な動きがあり、この二つの総和として演劇の行動（或いは、劇的行為）はある。劇的行為は普遍性と緊張感を求めて様式化され、このようにして形象化された行動に人間は感情の浄化と人間存在の意味を見い出そうとする。しかし、あらゆる事象への反応と内的・外的変化を常とする人間にとって、演劇の様式も決して絶対的・固定的なものとして留まり得ない。それに対しては固定化の方向と打破の方向とが相交互する。ここにも人間の営為の反映がそ

のまま見られる。

演劇の行動を内的志向と外的表現の一体化としてとらえるということは、演劇の基本条件の検討に際してく動作が主で言葉は従である>というような分断の仕方を排除するものである。(これは何もこの逆を正当化するための言ではなくて、このような分割によって事の軽重を問うことの無意味さを指している。)言葉の起源なり発生事情なりから推して視覚的な対象を第一義としたり、視覚的、聴覚的対象への依存度を問うことによって動作(身体的表現)を演劇に特殊なる唯一のものであるとしても、演劇の持つ意味は明瞭になりはしない。演劇を行動の再現、または、表現であるとするのは、視覚的な動作が演劇の根本であるからというような形式的な理窟によるものではない。視覚的な動作のみならず、聴覚の対象たる言葉、それらの起因としての内的志向、更には、人間の存在自体が持つ変化——動き——の相の再現という意味で演劇は行動

の芸術なのである。概して、〈演劇は行動の芸術である〉と言うことは容易であるが、〈何をもって行動と言うか〉〈行動とは何を意味するか〉という点を表面的に素通りしたのでは演劇の意味も曖昧なままになってしまう。なお且つ、行動の解釈いかんによっては、それをただ演劇の形式的な構成要素としてのみ了解することにもなろうし、また、或る種の傾向に便宜な指向としてとらえることにもなりかねない。一面的な解釈に頼れば、こういった結果に陥りやすいことは言うまでもない。

## 演劇評価の重層性

文学からの演劇の自立ということがしばしば提唱されるが、これは演劇の文字への依存度の高さに対する批判からくるものである。即ち、固定された文字からの脱却に演劇の演劇たるゆえんを求める立場である。この立場を押し進めるならば、文字の完全な排除となり、それは即興劇へと通ずる。だが、即興劇

の持つ一回性と任意性・偶然性は、時には演劇の動向への刺戟とはなり得ても、その限界は自ずと見えている。即興劇の形象過程が余りにも恣意的であることと、変身が単一な前提条件のみに基づいていることにその原因がある。実際には、即興劇は演ずる者の現実感情の表出に終る傾向が強く、演技者も観客も共に変身の世界の入口で足踏みすることになる。これがため即興劇は一定の短時間内での持続性しか持つことができず、幾つかの類型から抜け出ることも難しい。

舞台形象を完全に無視した戯曲の場合はさておき、通常、戯曲においては舞台形象を想定して構成されるのが普通である。戯曲の表現は演劇形象のためにあるのであって、それ自体で完結したものではない。しかし、だからと言って、戯曲を文字によって表現された仮構の世界——文学——にすぎないとして否定したり、演劇形象のための単なる覚え書きと見なしたりするわけにはいかない。何故なら、

演劇に内容的・形式的統一と調和を与える基礎となるのが戯曲にほかならないからである。任意性と偶然性に多くを頼るエネルギーの発散だけでは統一や調和は得られないし、また、一回性を過度に強調することは人間の永続性への願望の歪曲された裏返しにすぎない。文字によって表現された仮構の世界という意味では確かに戯曲は文学の範疇に属するが、演劇形象の素材としてのみ見なすならば、戯曲を文学から独立させても別に差障りはないとも言えよう。要は、人間の肉体を媒体として行動を表現することに演劇の最終目的があることを知ればよいのである。文字による表現という意味合いで戯曲を文学として認めるのは一種の約束事であり、約束事が変れば、戯曲が文学から切り離される可能性も十分にある。しかし、文字による定着、即ち、戯曲を失えば、演劇は時と共に消失するやも知れないし、それはまた大いにあり得ることでもある。従って演劇は、その持続性保持のために

も、必要不可欠な土台として戯曲を持たねばならない。しかも、戯曲の言葉は舞台形象のための単なる符号ではなく、文学一般に共通する思想的内容と表現形式の統一体としてある。戯曲がそれ独自の評価を持ち得るのもそれがためである。このように見てくると、演劇は、その持続性を願う限り、定義はどうあれ、文学性とは縁が切れないことが分かる。ただ、戯曲は台詞の積み重ねによって展開され、その台詞には戯曲特有の要素があることを見逃してはならない。

既に説明したことではあるが、演劇の台詞には内的志向を中心とした行動が伴っており、それは当然戯曲の台詞が持つ行動性に依存することになる。戯曲の内容（志向・思想性）は個々の〈行動〉の対立・衝突によって形成され、台詞には音声によるリズムが想定され、その他あらゆる点において具体的なイメージの喚起が要求される。このように具象を内包した台詞を有すること、これが戯曲の持つ特

徴である。戯曲の評価はこの点を念頭においてなされる。たとえこのことは充分に認識されていなくても、感覚的に漠然とは意識されているはずである。だが、戯曲のこの特徴を殊更演劇性と呼ぶ必要がないとすれば、即ち、それもまた（派生的な）文学性であるとすれば、戯曲評価は文学評価と等しくなる。この場合、演劇の持つ文学性は否定しきれまい。しかし、戯曲の台詞が持つ表現効果に言及がなされる時、評者は観客を想定して、或いは、少なくとも自己を観客の立場において、台詞の効果を受けとめているのではなかろうか。この時、評者は戯曲を演劇性においてとらえている、と言ってもよいだろう。結局、戯曲の享受者は観客の眼と耳をもって戯曲の行動を視覚化し聴覚化しているということである。この意味で戯曲は文学表現＋アルファである。即ち、戯曲自体に演劇性が含まれているということである。だからと言って、戯曲評価＝演劇評価ということにはならない。演劇評価

の場合には実際の舞台形象も評価の対象として加わる。綜合芸術の名にふさわしく様々の要素がその対象となるわけであるが、ここでは戯曲の台詞の形象化と直接関連する演技の問題だけに触れることにする。

戯曲評価、即、文学評価という立場からすれば、舞台形象の評価こそが演劇特有の評価であるかの如き観を呈する。そして、中でも演技に対する評価がその中心となる。演技は他の存在への同化性、即ち、変身の巧みさをもって評価されると同時に、自己への執着、即ち、個性の表出をもっても評価される。演技はこの二方向の調和と統一の上にあるが、両者の配分関係はその時々の条件によって異なり、厳密には多分に恣意的傾向によって決定されることは否めない。とはいえ、戯曲の台詞が演技の唯一の限定条件であるからには、台詞から飛躍して演技だけを独立的に取り出すことはできない。もし演技を分離的に評価し、それを演劇性に対する評価とするならば、

それは即ち演劇の有機的構成を分断することを意味する。演技評価は戯曲の台詞が持つ行動性を抜きにして単独に存在するものではない。たとえ演技評価が、戯曲の文学性を認めた上で、それに対する反措定として存在し得るとしても、それは決して演劇評価たり得ない。

〔註〕

（1） 前者においては、概念化された生命の流れ、及び、それに由来する愛・性・生の喜び・死の恐怖等が、後者においては、自然やそれにまつわる未知の現象が、永遠性や普遍性として規定され、更には、この両者が相俟って絶対的なもの――例えば、〈神〉なる概念――を生み出す。

（2） ここで言う〈浄化〉は、アリストテレスが『詩学』で言う〈感情の浄化〉の意味・内容にとらわれるものではない。もっと一般的に拡大された意味合いで用いている。

# I
# シングの演劇観考察

先の序論は、演劇（或いは、戯曲）の考察に際しての筆者の基本的態度の表明としてある。一般的に言って、評者が自らの態度を不明確にしたままで作品分析、或いは、作品評価をなすことは、時には純客観的にして公平無私な様相を呈することがあるにしても、その実、それは評者自らの主体性についての自己認識の欠如を示すことが多い。この弊を避けるためにも、評者たるものは少なくとも自らの判断基準を意識的に明確化することが必要である。本論文の序論はこのことに対する筆者の自己確認の一端としてあり、従って、以下のJ.M.シング（John Millington Synge 1871－1909）の演劇観、更には、彼の戯曲の考察も序論の主旨に沿うものである。

J.M.シングには体系的、或いは、本格的な演劇論はなく、その意味では彼の演劇観は問

題視するに足りないように思えるかも知れないが、自作に付した三つの序文――『西の国の人気者』序文（Preface to The Playboy of the Western World, January 21st, 1907）、『鋳掛屋の婚礼』序文（Preface to The Tinker's Wedding, December 2nd, 1907）、『詩集と翻訳』序文（Preface to The Poems and Translations, December 1908）――や、その他、「覚え書き」（Notes, c. 1895 - 1908）及び書簡等に示されている彼の演劇観にははっきりとした特色が見られる。それは彼の作品の本質を知る手掛りとなるものであり、一般に、劇だけではなく文学や芸術全般にわたっての根本的な存立条件を彼が直覚的に、十二分にとは言えないにしても、把握していることを示している。

シングの戯曲について論じられる場合に三つの序文が部分的に、或いは、全体としてしばしば引用される。この限りではこれらの序文はシング研究家やアングロ・アイリッシュ文学及びイギリス演劇の研究家の間では既に

よく知られている。シングが文学について語る時、常に二つの対蹠的な面からのアプローチがなされている。これは、「世界の法則は調和にある」('... the laws of the world are in harmony ...')[1]（「自叙伝」"Autobiography," 1896 - c. 1907）とか、また、「法を作る者も法を破る者も社会では共に必要であると思う――地殻を住めるところとするためには強烈な火山の力が必要であるように――」('I think the Law-Maker and the Law-Breaker are both needful in society — as the lively and volcanic forces are needed to make earth's crust habitable — ...')[2]（書簡）という彼の見解からもうかがえるように、彼が芸術の世界を、現実の世界と同様、調和の世界と見なしていることを示す。少なくとも彼は人生を、従って、観念を通しての人生の再現である芸術を多面的にとらえようとしている。一面的な把握によっては人間存在、或いは、人生の十分な意義は明確にならないと考えている。彼が時に応じて対置する二つの要

素は、必ずしも常に対立的な異質の別個の要素ではなく、或る点では対立的であっても、同時にまた、或る点では重層してもいる。シングは三つの序文と幾つかの「覚え書き」において、「日常の事柄」('ordinary things')「日常生活」('ordinary life')(3)(『詩集と翻訳』序文)、「現実生活」('real life')(4)(「覚え書き」)、「現実」('[the] reality')(5)(『西の国の人気者』序文、及び、「覚え書き」)、「人生の現実」('the reality of life')(6)(『西の国の人気者』序文)、「外的経験」('external experience')(7)「現世界」('this world')(8)「外界」('the outside world')(9)(「覚え書き」)等の一連の語句を、もう一つの一連の語句「空想」('the fancy')(10)(「覚え書き」)、「想像力」('the imagination')(11)(『鋳掛屋の婚礼』序文)、「民族的想像力」('the folk-imagination')(12)「庶民的想像力」('a popular imagination')(13)(『西の国の人気者』序文)、「情緒的、或いは、想像力豊かな生活」(

'emotional or imaginative life'）「夢想（家）」('the dream [er]'）[14]（「覚え書き」）等と対置して劇の何たるかを、或いは、詩及び芸術の意味を説いているが、この彼の思考様式をただ形式的に前者対後者の葛藤と緊張、及び、その調和ということで、或いは、アラン・プライス（Alan Price）の言うように「夢（豊かさ）と現実（現実性）との間の緊張」('the tension between dream (richness) and actuality (reality)'）[15]ということで説明しおおせるかどうか、ここで問題としてみたい。

シングが『西の国の人気者』の序文において「芸術はすべて合作である」('All art is a collaboration; ...'）[16]と言う時、〈文学作品は当然何かに依拠すべきものである〉という彼の文学観が吐露されていると言えよう。そして彼は自らの作品が実際には何に依拠しているかを次のように具体的、且つ、率直に述べている。

In writing The Playboy of the Western World, as in my other plays, I have used one or two words only, that I have not heard among the country people of Ireland, or spoken in my own nursery before I could read the newspapers. A certain number of the phrases I employ I have heard also from herds and fishermen along the coast from Kerry to Mayo, or from beggar-women and ballad-singers nearer Dublin; and I am glad to acknowledge how much I owe to the folk-imagination of these fine people. . . . When I was writing The Shadow of the Glen, some years ago, I got more aid than any learning could have given me, from a chink in the floor of the old Wicklow house where I was staying, that let me hear what was being said by servant girls in the kitchen.(17) (Preface to The Playboy of the Western World)

『西の国の人気者』を書くに際して――このことはわたしの他の劇の場合も同様であるが――わたしの用いた言葉は、ほんの一・二の例外を除いて、アイルランドの田舎の人々の中で実際にわたしが耳にし

たものか、または、わたしがまだ新聞も読めない子供の頃に自分の部屋で口にしていたものである。わたしの用いている言葉遣いもまた、ケリイからメイオウに到る沿岸地方で羊飼いや漁師から、或いは、ダブリン近郊で乞食女とか民謡唄いから聞いたものである。だからわたしは、自分がこれらのすばらしい人々の民族的想像力に負うところがいかに大きいかを喜んで認める。……二・三年前、わたしが『谷間の陰』を書いていた時、どのような学識によっても得られないほどの手助けを、当時滞在していたウイクロウの古い家の床の隙間から得た。その隙間のお陰で、台所で女中たちの話している言葉が聞けたという次第である。(『西の国の人気者』序文)

シングは、自分の劇作品はアイルランドの人々が日常生活で用いている言葉に負うとこ

ろがいかに大きいかを肯定的に認め、特に「羊飼い」「漁師」「乞食女」「民謡唄い」「女中」などの話す言葉に重点を置いている。これらの人々は、シング自身もその一人であるプロテスタントの上層階級（the Irish Protestant Ascendancy）に属する人々とは異なり、いわゆる下層階級の人々、言い換えれば、一般に庶民といわれる人々であるが、シングは彼らの社会的な側面について、潜在意識としてはともかく、特に意識化してはいない。彼は直覚的に彼らをむしろ野性の人、原始の人、自由の人と見なし、彼らの中に「情熱的で、激しく、容赦のない、野性的な」（'passionate, hard, unforgiving, and wild'）(18) アイルランド的気質を見い出している。ここに彼の心の動きの一端が見られる。なお、彼らの言葉は、勿論、彼らの日常生活と密着したものであり、その意味では彼は彼らの生活の現実をほとんどそのまま写実的に模写しているかの如く見えるかも知れないが、彼がその創作において彼らの

言葉にいかに依存しているかを強調している点に注目する必要がある。言葉は現実それ自体ではなく、概念として存在するものであるから、これによって彼の関心の在り方も分かるであろう。「シングは百姓小屋で耳にした言葉をそのまま機械的に再現しているのではなく、いわば百姓の言葉という原料をこね上げて、まさしく彼自身の想像力の刺戟となるにうってつけのものに仕上げている。」('Synge does not mechanically reproduce what he has heard in the cottages; he moulds the raw material, as it were, of peasant speech until it corresponds exactly to the impulse of his own imagination.')(19)「必要なのは、世界をそのまま忠実に反映しながらも、同時にその現実を超越するような劇であった」('What was needed was drama which would faithfully reflect the world as we know it and at the same time transcend that reality, ...')(20)ということになろうか。要するに、彼は「これらのすばらしい人々の民族的想像力に頁う」(既出)ているのである。

「彼の愛する百姓は伝統的な被抑圧者、即ち、鋳掛屋、浮浪者、貧乏人等である」('... the peasants he loved were the traditionally oppressed : tinkers, tramps, and the poor.')[21]が、彼ら同様に「羊飼い」「漁師」「乞食女」等が何故「すばらしい人々」であるのか？　これらの人々は、彼が人造的、頽廃的、非人間的と見なす文明社会、或いは、都会生活への彼自身の反撥や嫌悪の裏返しとして意味を持つからである。従って、彼が彼らを「すばらしい人々」と呼ぶ時、彼は彼らを現実の社会生活を営む人間として見ているのではなくて、文明社会を免れた人間として見ているのである。彼らが事実そのような「すばらしい」存在であったかどうかは別として、ここにはシングの強い願望が示されていることは否定し難い。彼が「すばらしい」と呼ぶ人々は、文明社会に住む人々と相対的な関係において意味を持っている。彼自身は、このことを意識せずに、彼らを「すばらしい」と絶対化しているようだが、実は、

彼らが「すばらしい」ということは彼の潜在意識下の願望である。だから、ジョン・メイスフィールド（*John Masefield*）のようにシングの印象を――「彼は、わたしがこれまでに会ったうちで、政治的な問題にも宗教的な問題にも全く興味を持たない唯一のアイルランド人であった」（'*He was the only Irishman I have ever met who cared nothing for either the political or the religious issue.*'）――と、このように記して、「人生こそ彼の関心の的であった」（'*Life was what interested him.*'）[22]と述べている場合にしても、それは、一辺倒的な政治的・宗教的情況に対してシングが一定の距離を置いていることからくる結果であって、そこにはむしろ政治的・宗教的な問題へのシングの関心の持ち方がうかがえ、従って、「シングの関心は人生にあり、観念にはなかった」（'*His interest was in life, not in ideas.*'）[23]とするジョン・メイスフィールドの言も、政治的・宗教的な問題に限定した場合にのみ、或る程度は言い得ることであって、

シングをすべての観念・概念を排する、現実の人生に密着した存在であるというふうに見誤ってはならない。人生への彼の関心の持ち方には観念や概念に基づく一定の方向があり、彼は、意識的にはともあれ、必ずしも観念や概念とは無縁な存在ではない。

シングが、自らは「アイルランドの田舎の人々」の「民族的想像力」に負うていると言う時、それは彼自身の想像力に負うていることをも意味する。「民族的想像力」は彼らの生活条件からの解放志向としてあり、それはシング自身のその生存条件からの解放志向と相通ずるものである。ここに共通して見られるのは、人間存在の根元的な生存条件からの解放志向である。想像力は必ずしも常に人間の根元的な生存条件、即ち、生の有限性・死という動かし難い事実のみに基づきそれに反応するものではないが、窮極的には人間の志向はすべてここに端を発していることを知らねばならない。この意味で、「民族的想像力」

も、それに共鳴するシングの想像力も、共に普遍性を有している。「アイルランドの農夫」('the Irish peasantry')の「この上もなく荒々しい言葉遣いと考え方」('the wildest sayings and ideas')や「ゲイサラ、キャラロウ、ディングル湾などの山腹にあるどの小屋でも聞ける空想話」('... the fancies one may hear in any little hillside cabin in Geesala, or Carraroe, or Dingle Bay.')[24]（『西の国の人気者』序文）は彼らの厳しい現実生活の反映としてあるが、その貧しい経済的生活面へのシングの意識的な社会的関心はほとんどなく、その「素朴で」('simple')「原始的な」('primitive')[25]生活様式にのみ彼の眼は向けられている。シングによれば、「地方生活の春の季節」('the springtime of the local life')「収穫」('the harvest')「藁」('the straw')[26]（『西の国の人気者』序文）など、一言で言えば、自然と照応する生活が人間にふさわしい生活であり、それは文明社会の非人間化の生活と対立する。「都市や都会にお

いては、生活は、諸々の制度だけではなく法や規則によっても瞞着されており、そこでの生活はそれらによって窒息させられ、花咲くこともかなわぬ程に虚脱化している。」('In cities and towns it was put upon by laws and regulations as well as a multiplicity of institutions : it was strangled by them, so de-energised as to be incapable of blossoming.'[27])

即ち、文明社会は、人間の生への意欲、或いは、自由なる意志を抑圧し枯渇させ、人間を萎縮させ、人間の想像力を貧困ならしめる。それに反して、「アイルランドの田舎の人々」は「熱烈にして崇高、且つ、もののあわれを知る庶民的想像力を有している。」('... we have a popular imagination that is fiery, and magnificent, and tender; ...'[28])(『西の国の人気者』序文)

要するに、シングは文明社会に住む人間に精神的(或いは、身体的)不具の状態、即ち、自己喪失の姿を見ているのである。「精神的な完全さに対する人間の渇望を喚起するものが、物質世界の不完全さに対する人間の意識

をも喚起する」('What awakens man's thirst for spiritual perfection ... also awakens his consciousness of the imperfection of the material world.'[29]) ということとそれは同意である。自然に対処する「素朴で」「原始的な」人間の、生命への激しい意欲と生命の燃焼——このプロセスに人間の根元的な生存条件とそこからの脱出志向との間の緊張を彼は読みとっている。自然であれ、人造的・人工的な社会機構であれ、それらは人間の生存条件としていわゆる「現実」であることに変りはないが、それらと葛藤する人間の生命への強い意欲と自由な精神にシングは「喜び」を見い出し、そのような激しい生命意欲を持つ人間存在を示すことが文学を享受する喜びに通ずると彼は見なしている。「庶民の持つ想像力と彼らの用いる言葉が豊かで生き生きしている」('... the imagination of the people, and the language they use, is rich and living, ...'[30])(『西の国の人気者』序文)のも、それは、何物にもとらわれまいとする自由な精神あるがため

である。シングの現実認識には確かに一定の枠、一定の方向があるけれども、彼は「現実がすべての詩の根元である」('... the reality which is the root of all poetry ...')[31]（『西の国の人気者』序文）と主張し、「深遠にして普遍的な人生の諸問題とはほど遠い」('... far away from the profound and common interests of life.')[32]（『西の国の人気者』序文）作品にはたとえ「豊かさ」('richness')を認めても、決してそのような作品を満足すべきものと見なしてはいない。かと言って、「喜びのない、色あせた言葉で人生の現実を扱っている」('... dealing with the reality of life in joyless and pallid words.')[33]（『西の国の人気者』序文）作家にも不満を示している。人生同様、文学の世界も一面的であってはならないとする彼の信条の現われである。

シングのこの態度は彼の次の言葉に端的に示されている——

On the stage one must have reality, and one must

*have joy, and that is why the intellectual modern drama has failed, and people have grown sick of the false joy of the musical comedy, that has been given them in place of the rich joy found only in what is superb and wild in reality.*[34] (*Preface to* <u>*The Playboy of the Western World*</u>)

舞台には現実がなければならないし、同時に喜びもなければならない。知的な近代劇が失敗に終っているのもこれがためである。現実の中の壮麗で野性的なものにのみ見い出される豊かな喜びに代って、喜歌劇の虚偽の喜びが人々に与えられているが、彼らはそんなものに飽きてしまった。(『西の国の人気者』序文)

彼によれば、舞台には「現実」と「喜び」がなければならないということである。「現実」とは客観的な世界、即ち、「外界」('*the outside world*')[35]（「覚え書き」）のことであり、「喜び」は主観的な世界、即ち、内的な世界に属

するものである。後者は「情緒的、或いは、想像力豊かな生活」('emotional or imaginative life')[36]（「覚え書き」）に属するものと言ってもよい。シングの言う「喜び」とは想像力、空想、情緒と相通ずるものである。他方、「現実」は「知的な情調」('intellectual mood')[37]（「覚え書き」）を土台とし、これが前面に押し出されると、「喜び」は失われる。しかし、「現実」を欠く劇は「虚偽の喜び」しか持つことができない。これは、シングが主観と客観の調和を求めていることを示す。では、「現実の中の壮麗で野性的なもの」とは何であろうか。生命の謳歌を触発する現実のことをシングは意味しているのであろう。生に対する「素朴で」「原始的な」人間本能の充分な発揮と自由な感情表現とを可能ならしめる現実のことである。一体それは具体的にはどのような現実を指すのであろうか。実際には現実そのものが「壮麗で」あったり、「野性的」であったりするためしはない。人間存在の根元的

な様相、即ち、生と死の葛藤の中での精一杯の生への志向——これが現実に投影されて、「現実の中の壮麗で野性的なもの」というシングの表現となっているのである。従って、「現実の中の壮麗で野性的なもの」というのは人間の内的な感情、或いは、主観の反映であって、客観的な対象ではない。シングは客観的な対象に自らの主観を織り込んで、それを客観的対象と見なしていることが分かる。これは、或る点からすれば、シングは客観的事実を自らの主観に引きずり込んでいるという批判に連なるし、また、それと反対の立場からすれば、シングの特異な詩的性質の現われであるという賞讃に連なる。しかし、このいずれの場合も片手落ちの意見であることにおいては変りがない。シングにあっては、まず第一に考慮せねばならぬことは、人間の生存条件としての現実を抜きにした文学は考えられないという点である。彼の言葉を引用すれば、「劇は人生の基本的な諸事実以外の何物から

も生まれず、そしてそれらの事実は空想的とか現代的とか非現代的とか言えるものでは決してない。」('...no drama can grow out of anything other than the fundamental realities of life which are never fantastic, are neither modern, nor unmodern, ...'(38))

(書簡) これは、人間は諸条件の中で生存しているという彼の認識に基づいている。この条件の中で最も基本的なものは自然そのものと自然現象とである(更には、万物の変化の相である)と彼が考えているのも、人類の歴史からして当然の帰結である。人間は、好むと好まざるとにかかわらず、現実には生存条件を無視して、或いは、それなしに生存することはできない。従って、文学作品の中で、生存条件を、即ち、現実を軽視して人間存在を描出することは観念的な一面性に堕するか、虚偽に陥るかのいずれかである。「戯曲は、もし真の詩的昂揚を得ようとするならば、その根をしっかりと日常的現実の中に固定させねばならない。」('...the drama, if it is to attain

true poetic exaltation, must have its roots firmly fixed in homely reality.'[39]) 作品の素材としての生存条件の取捨選択とその誇張された描写は認められるにしても、根元的な生存条件を無視することがあってはならない。この生存条件への人間の反応・反撥として人間の感情や願望が生まれる。即ち、生存条件あるがために人間の感情や願望はその意味を持つのである。換言すれば、「不完全な物質世界がなければ、精神的な完全さに対する渇望もなく、人間感情の苦悩を表わす機会もないはずである。」('Without an imperfect material world there can be no thirst for spiritual perfection, no opportunity for the agony of the human heart to be expressed.'[40]) 生存条件によって限定される人間を知的に分析・解説しても生の讃歌に通じはしない。むしろ、生存条件(或いは、現実)を免れようとする人間の志向こそ生の讃美に通ずる。人間は、生存条件を免れることが不可能であるがため、また、不可能であることを知るが故に、そこからの脱出志向によ

って生の調和を保とうとする。この志向が喜びをもたらし、更に、外的な条件に逆投射されてその条件自体の中に喜びの確証を得ようとする。この一例がシングの言う「現実の中の壮麗で野性的なものにのみ見い出される豊かな喜び」である。このように解釈すれば、シングの——「よい劇においてはどの言葉も胡桃や林檎の実のように充分風味のあるものでなければならず、そしてこのような言葉は、詩に対して唇を閉ざしている人々の中で仕事をしている者には到底書き得ないものである」('*In a good play every speech should be as fully flavoured as a nut or apple, and such speeches cannot be written by anyone who works among people who have shut their lips on poetry.*')[41]（『西の国の人気者』序文）——という全く感覚的にして情緒的な説明も容易に理解されよう。

アラン・プライスは「シングの全作品を通じて一貫しているテーマ」('*... a coherent theme which runs through all Synge's writings.*')[42]を認め、続

けて――「夢と現実との間の緊張がテーマと言えよう」('The theme may be called the tension between dream and actuality.'[43])――と説明する。彼は「夢」と「現実」を「全く異質の要素」('disparate elements'[44])として対置し、両者の有機的な関係、或いは、因果関係については何の言及もしていない。対立的な要素としての両者の緊張にシングの戯曲のテーマを見い出すことはそれなりに妥当性はあるが、夢と現実はそれぞれ対等の関係において独自に存在する要素ではないことを知らねばならない。夢は現実に基づいて生じ、即ち、現実なしに夢は生まれず、こうして形成された夢が現実と緊張関係を持つのである。まず生存条件があり、そして生存条件あるが故に人間はそこからの解放を志向し、その解放志向と生存条件との間の緊張と調和によってその存在を保つ。この生存条件がアラン・プライスの言う「現実」であり、同じく解放志向が「夢」である。従って、「現実」と「夢」を対立要素として現象的にとら

えるだけでは、何故両者の間の緊張と調和が普遍的な人間性に通ずるのかは不明瞭なまま終ってしまう。この点についてはアラン・プライスも決して明快とは言えない。むしろ、そこのところは曖昧なまま放置されており、対立的と思える項目が恣意的に対置されているにすぎないとも言える。例えば、

*... a basic tension between life and death, between an intuitive, imaginative outlook and a materialistic, mercenary outlook, between grace and physical progress, between loveliness and desolation.* (45)

生と死との間の、直感的・想像的見解と物質的・金銭的見解との間の、優美さと肉体的推移との間の、甘美さと荒涼さとの間の根本的緊張……

これらの各々の二つの要素の対置は、シングの作品に特徴的なものとして列挙されるぶんには誤りとは言えないが、これらはただ一面

的・一般的に対立している要素であって、アラン・プライスの言う「夢と現実との間の緊張」によってそれらすべての説明がつくものではない。単純に「生」が「夢」で、「死」が「現実」であると言いきることはできまい。死を人間の免れ得ない事実として認識することは不当ではないが、生も事実として、即ち、現実の条件として認識することは可能である。

「生と死との間の緊張」という図式は、生と死を共に事実として認識した場合でももちろん成り立つ。実際には、人間は現実としての両者の間の緊張によって物理的に存在していると言える。だが、アラン・プライスはこのような意味で「生と死との間の緊張」と言っているのではない。彼の場合は「生」は「夢」と同意である。つまり、「死」は事実として否定的に認識されており、それがため「生」は願望としてとらえられている。願望としての生は、人間の持つ生への執着を否定しない限り、人間にとってごく自然な精神構造の産

物である。従って、「生と死との間の緊張」を「夢と現実との間の緊張」と置き換えることは決して奇異な印象を与えるものではない。ただ、前述したように、アラン・プライスにあっては、「死」は人間の生存条件として、「生」は人間の願望としてのみ便宜的に認識されていることを見過ごしてはならない。同様に、「物質的・金銭的見解」「肉体の推移」「荒涼さ」は現実の条件として、「直感的・想像的見解」「優美さ」「甘美さ」は願望として認識されている。

更に、アラン・プライスは前記の引用文に引き続いて次のように述べている——

*Mingled with this tension is an ever present and deep awareness both of close links between Man and the natural world and also of the mutability of life and beauty.*(46)

この緊張と交錯しているのが、人間と自然界との間の密接なつながり、及び、生

と美の移ろいやすさに対する絶えざる深い認識である。

これはどういう意味であろうか。「人間と自然界との間の密接なつながり、及び、生と美の移ろいやすさに対する絶えざる深い認識」と「夢と現実との間の緊張」或いは「生と死との間の根本的緊張」等とは、「夢と現実」とがそうであるように、「全く異質の要素」なのであろうか。アラン・プライスによれば、多分そういうことになるのであろう、と思える。ここで彼の言う「この緊張」は、客観的事実化された対象となっているのではないだろうか。では、「人間と自然界との間の密接なつながりに対する認識」の方は事実認識なのか、それとも願望なのか。それは事実認識でもあり、同時に願望でもある。自然界は人間の生存条件であり、人間はその中で生き、それなくして生存することはできない。これは当然すぎるくらい当然のことであるが、こ

こでは自然に則した素朴で激しい人間生活を忘れ去った文明社会、或いは、都会生活という前提があっての「人間と自然界との間の密接なつながりに対する認識」であることを知らねばならない。ということは、都会生活の否定的な現実認識—即ち、人間と自然との乖離—に対して、「人間と自然界との間の密接なつながり」は人間性回復のための手段、または、かくありたいという願いでもある。というより、願望そのものであることの公算が大きい。従って、「人間と自然界との間の密接なつながりに対する認識」は「夢と現実との間の緊張」や「生と死との間の根本的緊張」等と別種の認識ではなく、シングの意識にあっては「夢」や「生」と同じ働きをなしている。ところが、アラン・プライス自身はこの点を曖昧にしたまま「人間と自然界との密接なつながり」を、無意識的にはここに願望をこめながら、意識的には現実としてとらえている嫌いがある。もしそれが現実として認識

されているなら、先述の「この緊張」同様、「現実」なる言葉でもって置き換えても別に問題はないはずであるのに、彼は両者を別個に取り扱っている。ここに彼の恣意的・便宜的で、多少安易とも言える考え方と物事の処理方法が見られる。

次いで、「生と美の移ろいやすさに対する認識」はアラン・プライスによってシングの現実認識として述べられているが、この場合の「生」と「美」は現実相として把握されている。観念としての〈生〉と〈美〉は必ずしも「移ろいやすいもの」であるとは限らない。むしろ、観念としては〈生〉〈美〉は不変・永遠への願望を内包する。生も美も現実認識の対象であると同時に、願望の対象でもある。「生と死との間の根本的緊張」の場合の「生」は「夢」と等しく、「生と美の移ろいやすさ」の場合の「生」は「現実」に等しい。〈生〉一つを取り上げてみても、このようにアラン・プライスはその時々の都合よろしく使用して

いることが分かる。生と美に対するその強い関心や願望の故にシングがそれらの移ろいやすさを特に意識していたことは疑えないが、彼の現実認識としては生と美のみの移ろいやすさにこだわる必要はない。現実世界のすべてを、特に人間存在とそれに関係するすべてを移ろいやすさにおいてとらえることが、彼の現実認識を知る手掛りである。即ち、＜移ろいやすさ＞は人間社会の根本相、人間存在の根本条件である。アラン・プライスの「夢と現実との間の緊張」の「現実」にあたるのが、この「移ろいやすさ」である。だから、「生と美の移ろいやすさに対する認識」と「現実」とは同一認識に基づくものである。「移ろいやすさ」と「現実」を別個の要素として扱わねばならぬいわれはない。「移ろいやすさ」は人間存在の条件として「現実」に包含されてもよいはずである。人間存在の現実相を一つの過程、即ち、動き・変化としてとらえるところに、志向・願望としての非現実、

不可能、不変、不動、無限、永遠が生まれる。「現実」を単なる客観的事実としてのみとらえた場合、「都会生活」('town life')もしくは「現代的な都会の生活」('the life' 'in modern towns')と、「田園生活」('rustic life')もしくは「アイルランドの地方の人々の生活」('the life of the Irish country folk')[47]との対置を「夢と現実との間の緊張」の図式にあてはめれば、前者が「現実」となり、後者が「夢」となる。しかし、「都会生活」「現代的な都会の生活」は現実そのものというより、生存条件として否定的に現実認識された対象である。そして、そのいわゆる「現実」としての生存条件からの解放志向の対象として「田園生活」「アイルランドの地方の人々の生活」がある。この意味で「田園生活」「アイルランドの地方の人々の生活」は「夢」なのである。言い換えれば、「夢」も「現実」も共に認識方法、或いは、意識の在り方いかんにかかっている。アラン・プライスの言うように、シングが「都

会生活」に「不毛」('sterility')、「汚濁」('squalor')、「虚偽の喜び」('false joy')を見い出し、「アイルランドの地方の人々」の「想像力」を「力強く」('virile')「健康的」('healthy')[48]であると見なしたとすれば、これは〈現実そのもの〉と〈夢〉という関係であるよりも、〈現実の条件として否定的に認識された対象〉と〈これに起因する解放志向・願望〉である。そしてこの〈現実の条件として否定的に認識された対象〉と〈解放志向〉との間の緊張と調和によって人間はその存在を維持する。

このように生存条件と解放志向との間の関係を有機的にとらえる必要が、即ち、前者があって後者がその存在理由をもつことを理解する必要がある。アラン・プライスの言葉を借りて言えば、「夢」は「現実」からの脱出志向・解放志向として存在するものであるから、「夢と現実との間の根本的な相反性」('a basic incompatibility between dream and actuality')[49]は当然のことである。そして、両者の間の「相反

性」がなければ、両者の間に「緊張」も起こり得ない。この「緊張」の激しさと破綻にシングは人間存在の根本相、即ち、変移を見ている。従って、アラン・プライスのように、「シングは夢と現実を混ぜ合わせた」('...he blended dream and actuality,...')[50]とか、「これらの全く異質の要素を融合して新たな統一体、即ち、更にすばらしい現実を生み出すことが芸術の主要な目的の一つである、と恐らく彼は信じていたのであろう」('...he probably believed that it was one of the prime functions of art to fuse these disparate elements into a new whole, a finer reality.')[51]などとか説明するよりは、次のように理解する方がシングの考え方に近いと言えよう——人間は「現実」に端を発する「夢」によって「現実」との調和を保ち、その両者の間の「緊張」の激しさ、特に「夢」の限りなさ・強さによって精神的豊かさを得る、と。

文明社会、或いは、商業主義社会においては、激しい感情は不合理な本能的衝動として

否定される傾向がある。商業主義に基づく文明社会の論理（或いは、倫理と言った方がよいかも知れない）からすれば、原始的な感情は社会の風俗・習慣に反するものとして、即ち、反社会的なものとして排斥されるのが普通である。というのも、それは安逸な文明生活にそぐわないからである。いかなる社会にもその社会に支配的な論理があり、概してその構成員はそれを中心にして人生の意識的な論理化を図るのが常である。この場合、人間存在はその論理によって一面的に把握され解釈されることが多い。この結果、人間存在は、時には、その論理によって説明しつくされるかの如き観さえ呈する。しかし、実際には、人間の多面性は一論理によって説明しきれるものではない。もし作家が人間生存の根本条件を無視してこのような論理でもって人生模様を表現するならば、人間存在の意味の最も重要な点が抜け落ちることであろう。何故なら、例えば、「芸術の主題は法――それは死に

も等しきものである――にあるのではなく、生命の讃美にある」（'...the subject of art is not law, which is a kind of death, but the praise of life,...'）[52]のだから。とはいっても、これは何も一時代に支配的な論理を完全に否定することではない。ましてや論理そのものの否定ではさらさらない。文学作品は現実の論理的な分析よりも、むしろ現実への「情緒的、或いは、想像的な」反応の表現であるという意味である。シングもこのことは充分に認識している――「わたしほど芸術における理窟と分析を好まぬ者はほかにあるまい。しかも芸術は完全にそうしたものなしに済ませるわけにもいかない。」（'No one is less fond of theories and divisions in the arts than I am, and yet they cannot altogether be gone without.'）[53]（「覚え書き」）　但し、シングは言う――「真の創作はすべて半ば潜在意識的な能力によってなされる。」（'...the half sub-conscious faculties by which all real creation is performed.'）[54]（「覚え書き」）この「半ば潜在意識的な能力」は、知性によ

る理論化が困難な、生への願望のことを指すものと思われる。

シングは知性・理性・思考・論理そのものに対して否定的であるというより、それらが文学作品において生(なま)のまま提出されることに異を唱えているのである。前述したように、文学作品は作家の観念を通しての人生の情緒的再現であるから、それらは作品においては「情緒的、或いは、想像力豊かな生活」を伴って示されねばならないということである。それらが、劇において、シングの称する「むき出しの骨格」('the naked skeletons')(55)(「覚え書き」)のまま示されても、それだけでは劇に必要な喜びは生まれはしない。「肉付き」('the flesh')(56)(「覚え書き」)こそが喜びの対象なのである。或いは、「肉付き」を欠いては「よい劇」は成立し難いと言ってもよい。「むき出しの骨格」の顕著な劇は、「数々の古びた問題という毒物がつまって」('...stocked with the drugs of many seedy problems,...')(57)(『鋳掛

屋の婚礼』序文）いる劇と呼んでもよく、そのような劇は、「揺籃期か衰退期の劇」('the infancy and decay of the drama') 同様、「教訓的になりがちである。」('...tend to be didactic...')[58]（『鋳掛屋の婚礼』序文） シングによれば、「教訓的な」劇には喜びは見い出し得ない。彼にとって、「劇は、交響楽と同じく、教えたり証明したりするものではない。」('The drama, like the symphony, does not teach or prove anything.')[59]（『鋳掛屋の婚礼』序文） 「教訓的な」劇、即ち、「何事かを教えたり証明したり」しようとする劇は、一時的・一面的な効用はあるにしても、永続性を持たない。「問題好きな分析論者や体系をふりかざす教師連は、ガレンの薬局方のようにすぐ時代遅れになってしまう。」('Analysts with their problems, and teachers with their systems, are soon as old-fashioned as the pharmacopoeia of Galen,...')[60]（『鋳掛屋の婚礼』序文） 「シングとイェイツの両者が抗議劇、イデオロギー劇、説教劇を拒否する」('Both reject a theatre

of protest, ideology, and persuasion, ...'[61]) のもこれがためである。

劇は一面的な問題提起のみに終ってはならず、それは「交響楽のような」、或いは、「垣根の黒いちご」('the blackberries on the hedges'[62])(『鋳掛屋の婿礼』序文)のようなものでなければならない。これらの語句には多面的なものの調和と自然の理が想定されており、人生の部分的ではなく総体的な感受、或いは、享受が意図されている。シングの「自叙伝」に見られる如く、彼にとって「人生はすべて交響楽であり、この人生を音楽に移し変え、更に音楽から文学、彫刻、絵画へと移し直すことが芸術家の真の務めである。」('Every life is a symphony, and the translation of this life into music, and from music back to literature or sculpture or painting is the real effort of the artist.'[63]) 彼が「芸術における理窟と分析を好まない」のも、このような人生観・芸術観のためである。生の追体験としてある芸術においては生への希求、或いは、

生の享受は「理窟と分析」によって解明され得ない。というより、それらは生の享受を、或いは、芸術の享受を偏頗ならしめる。既に述べたように、また、「劇がまじめだと言えるのは――どう定義づければよいかこれは中々難しいことだが――劇がわれわれの想像力のもととなる滋養分をどの程度含んでいるかによって定まる」('The drama is made serious... by the degree in which it gives the nourishment, not very easy to define, on which our imaginations live.'(64))(『鋳掛屋の婚礼』序文)というシングの説明からも明らかなように、彼は、劇の世界においては想像力が最も必要であると見なしている。ここでの「想像力のもととなる滋養分」とは何であろうか。シング自身は意識的にはっきりと把握していないようであるが、それは生への志向、生への希求、生の享受のことである。もし生への志向がなければ、「楽しみと興奮をもって」('with pleasure and excitement'(65))(『鋳掛屋の婚礼』序文)劇を享受することはでき

ない。

人間の生存条件、特に人間の持つ変化の相と限定された生（或いは、窮極的には死への帰着）からの解放志向として想像力はある。従って、シングが―「想像力を養う様々なもののうちでユーモアが最も必要なものであるから、それを制限したり破滅させたりすることは危険である」（'Of the things which nourish the imagination humour is one of the most needful, and it is dangerous to limit or destroy it.'）(66)（『鋳掛屋の婚礼』序文）―と言う時、「ユーモア」は生の発散、生の謳歌、生の燃焼として意味を持つ。「ユーモアを制限したり破滅させたりすることが危険である」のもそれがためである。シングが「ユーモア」と「笑い」を同等視しそれらを共に肯定するのも、それらが生の表現であるからである。生への欲求が「ユーモア」「笑い」という形で示されると言ってもよい。このような考え方からすれば、当然、「一国がユーモアを失えば、……病的な精神状態が

生じる。」('... where a country loses its humour, ... there will be morbidity of mind, ...')[67] (『鋳掛屋の婚礼』序文) 彼は引き続き言う——「アイルランドの大部分の地域において」「田舎の人々は」「豊かで温和でユーモアに富む生活と人生観をいまだに失っていない」('In the greater part of Ireland,' 'the country people' 'have still a life, and view of life, that are rich and genial and humorous.')[68] (『鋳掛屋の婚礼』序文) と。田舎の生活には都会生活で失われた「ユーモア」と「笑い」があり、真の「生活」があると彼は見なす。都会生活とは科学・技術・商業、及び、それらの論理に基づく文明生活のことであり、そこでは労働が分裂して、分業が成立する。この結果、人間は大地より引き離され、身体的・精神的な自由を失う。即ち、人間は身心ともに硬直化をきたす。これは丁度、シングが人間存在の、または、芸術の定義・理論化を拒む理由と同じである。人間存在、或いは、芸術を定義づけ理論化することは一種の固定化の

試みであり、これによって人間存在、或いは、芸術は一面化される傾向がある。即ち、人間存在や芸術の多面性が見失われて、両者はその柔軟性を失う。シングの文明社会を嫌う態度と、芸術の理論化を極力排する態度とは軌を一にしている。

シングはユーモア、笑い、生命を同一範疇に属するものとしているが、これは、既に述べた通り、自由な精神・束縛されない生命への願いがユーモアや笑いの形で顕現すると彼は見なしているからである。但し、彼は問題をこの点に留めてはいない。

*Humour is the test of morals, as no vice is humorous. Bestial is in its very essence opposed to the idea of humour. ... All decadence is opposed to true humour. The heartiness of real and frank laughter is a sign that cannot be mistaken that what we laugh [at] is not out of harmony with that instinct of sanity that we call so many names.* (69)

(*Notes*)

悪徳にはユーモアがないから、ユーモアは道徳の試金石である。野蛮さはまさにその本質においてユーモアの観念と対立する。頽廃はすべて真のユーモアと対立する。……心からの率直な笑いの力強さは、われわれの笑いの対象が、あれこれと悪く言われる健全さへの本能と一致していることの間違いのない証拠である。（「覚え書き」）

何故「ユーモアは道徳の試金石である」のか。また、何故「悪徳にはユーモアがない」と言えるのか。シングにあっては、奔放な生命こそ喜びそのものであり、その肯定、或いは、讃美が美徳としてとらえられている。ユーモアや笑いは生命の発露であると同時に、生命を更に躍動せしめる作用をも果たす。この意味でユーモアや笑いは生命と密接な相互関係にある。自由な生命へのあくことなき願いは、それが自然の理に沿うものであるが故に、美

徳であるとシングは考えているようである。この考えからすると、悪徳は生命の停滞、沈潜、後退と相通ずるものであり、生命の否定的な認識に基づくということになる。従って、彼が「悪徳にはユーモアがない」とか、「頽廃はすべて真のユーモアと対立する」と考えるのも当然のことである。彼が「野蛮さはまさにその本質においてユーモアの観念と対立する」と言う時、「野蛮さ」は、肯定的な意味合いでの「素朴さ」「原始性」「野性」の意味ではなくて、むしろそこには「頽廃」とか「病的な精神状態」の意味がこめられている。人間には、当然、生の欲求からくる「健全さへの本能」がそなわっているとするならば、「野蛮さ」とか「頽廃」とか「病的な精神状態」は非人間的であり、不道徳であるということになる。であるから、「ユーモアは道徳の試金石であり」、「笑い」もまた生の証として「道徳の試金石である」と言えよう。この意味合いにおいて、「道徳的な写実主義

者としてシングは病気と頽廃に対して健康と健全さを掲げる」('As a moral realist he upholds health and sanity against sickness and decadence.'[70])と言うことができる。

シングの言う「道徳」は、既成社会の秩序維持のための約束事、或いは、制約を指すのではない。このような意味では「ユーモア」や「笑い」は「道徳の試金石」とはなり得ない。むしろ、「ユーモア」や「笑い」はこのような意味での道徳を拒否し打破する働きをなすであろう。人間の生への欲求は生存条件に対して様々な反応を示す。即ち、それは実際には多面的な現われ方をする。しかもそれは、たとえ結果的には条件に服することになろうと、或いは、反撥し通すことになろうと、そのいずれにしても、生存条件と衝突する。しかし、道徳が既成社会の秩序維持のためにある時、それは生の欲求の様々な発露に対して不寛容となる。それは一定の方向しか認めない。固定された道徳のもとではこの一定の

方向が健全さへの方向であろうけれども、それは同時に、生命の束縛されない発現に一定の枷をはめることでもある。人間の生活を一定の枠にはめ込むことは、自由な人間存在という立場からすれば、まさに非人間的にして不健全である。このように考えるのがシングである。従って、彼の人間観・芸術観もすべて人間存在の根元的な把握に根ざしたものであると言える。

「理窟と分析」を好まない作家にふさわしく、シングの人間観・芸術観はいささか論理的な明晰さを欠き、そこには感覚的な説明が多々見られるが、人間の生命への意欲の激しさと、生の証としての赤裸々な、そして多面的な感情の発現に彼は人間存在の根元的な意味を見い出し、それらを常に彼の人生観・芸術観の中心に据えている点では終始一貫している。

*The artistic value of any work of art is measured by*

its uniqueness. Its human value is given largely by its intensity and its richness, for if it is rich it is many-sided or universal, and, for this reason, sane — another word for wholesome — since all insanities are due to a one-sided excitement.(71) (Notes)

どんな芸術作品の〈芸術的〉価値もその〈独自性〉によって計られる。その人間的価値は主にその激しさと豊かさによって与えられる。というのも、もしそれが豊かであるならば、それは多面的であり、普遍的であり、そしてそれが故に健全であり、別の言い方をすれば、健康的であると言える。何故なら、すべての不健全さは一面的な興奮によるものであるから。(「覚え書き」)

「激しさ」と「豊かさ」は生命力のたくましさ・強さを、そして何物にもとらわれないその自由奔放な発露を意味しており、これが人間の本来あるべき姿であるとシングは見なし

ている。これらを彼は人間の価値基準となし、更に、人間生活の表現・再現としてある文学作品の価値基準の一部に適応している。人生の一面的な規制は人生を貧困ならしめるが、生命の自由な顕現であるが故に規制を排除するユーモアと笑いは人生を豊かならしめる。即ち、人生が「豊かである」ということは、生命の欲求の多様な発散という点からしてそれが「多面的」であることを意味し、このことは人間生命の本来性に則しているという点からして「普遍的」である。生命を束縛し否定する立場をとらない限り、即ち、生命肯定の立場をとる限り、「豊かな」或いは「多面的な」人生への願望は「健全であり」「健康的である。」　それに反して、「一面的な興奮」は生命の自然な発露に反するものであるから、「すべての不健全さ」の因となる。このような、生命の激しい欲求とその多様な現われが、人間存在に普遍的な要素として、文学作品に「その人間的価値」を与える。「人

間的価値」を持つ作品とは、人間の生への願望を示し、生の享受による喜びを与える作品のことである。このような作品は、シングの言葉によれば、「豊かな作品」('a rich work')[72]（「覚え書き」）であり、「想像力」「空想」「情緒」に満ちた作品のことである。即ち、人間の生存条件からの解放志向が限りなく示されている作品のことである。

シングは、文学作品に「その人間的価値」だけでなく、その「芸術的価値」の必要性を認め、「どんな芸術作品の芸術的価値もその独自性によって計られる」と述べている。「独自性」は作家の「個人的な独創性」('personal originality')[73]（「覚え書き」）或いは「個人的な特異性」('personal distinction')[74]（「覚え書き」）に基づくものであるが、「個人的な独創性だけでは豊かな作品に独自性をもたせることはできない。それが特定の時代と地域、及び、そこでの生活の特徴を有しているのでなければ。」('No personal originality is enough to make a

*rich work unique, unless it has also the characteristic of a particular [ time ] and locality and the life that is in it.'*(75))（「覚え書き」） 人間は生存条件によって限定されているが故にその生存条件からの解放志向が意味を持つ如く、「個人的な独創性」や「個人的な特異性」は「特定の時代と地域、及び、そこでの生活」を伴ってその意味を持つ。換言すれば、「個人的な独創性」や「個人的な特異性」は主体性なくして存在し得ず、主体性は客観的事実に触発されて成立するものである。従って、客観的な生存条件を抜きにした「個人的な独創性」は、たとえあるとしても、「比較的価値がない」（'*relatively worthless*'）か「薄弱な」（'*weak*'）(76)（「覚え書き」）ものである。むしろ、そのような「個人的独創性」は独創性の真の名に価しないと言ってもよい。

文学作品においては、普遍性は「或る時代の、或る場所における一人の人間」（'*one man at one period and in one place*'）(77)（「覚え書き」）の具体的な生活を通して示される。現実生活

を欠いた「個人的な独創性」は文学作品に「独自性」を与え難いように、現実認識を欠いては普遍性は成立し難い。「あらゆるユートピア的作品が不満足なものであるのも、第一に、それは弱く、従って漠然としており、従って独自性に欠けているからである」('All Utopian work is unsatisfying, first because it [is] weak and therefore vague and therefore wanting in uniqueness, ...'(78)) (「覚え書き」) と言えるのも、実は、そのような作品は現実認識を欠く傾向が、即ち、現実の生存条件を一面的に解釈し処理する傾向があるからである。シングが—「芸術の両極と言える悲劇とユーモアに内容と力を与えるのは、人生の破局のみである」('... it is only the catastrophes of life that give substance and power to the tragedy and humour which are the two poles of art.'(79)) (「覚え書き」) —と述べて、「あらゆるユートピア的作品」に否定的な態度を示す時、彼は〈生の激しい変転〉を人間生存の根本相と見なしている。これは、たとえ彼自身は明

確に意識していなくとも、彼が人間存在を〈変化の相〉においてとらえていることを示す。人生における悲しみと喜びは〈生の激しい変転〉の感情的な現われであり、これらは「芸術の両極と言える悲劇とユーモア」に通ずる。人間存在を変化の過程として認識することに欠ければ、或いは、「われわれの心の中を通り過ぎる諸々の感情には終りもなければ始まりもない――それらは生存過程の一部である――」('*The emotions which pass through us have neither end nor beginning — are a part of the sequence of existence — ...*')(80)（「自叙伝」）という認識を持つことがなければ、「悲劇とユーモア」に「内容と力」を与えることは全く不可能であろう。

人間の営為はすべて根元的には生存条件からの解放志向の現われであり、創作の作業と文学作品の享受もその例外ではない。シングは森羅万象を〈変化の相〉においてとらえ、事実と願望は相対的なものであることを直覚的に摑み取っている。彼が事実を重視し、「想

像力」「空想」「感情」を文学の「滋養分」とし、それらが人間に「喜び」を与えるとするのも、人間生活においてそれらは事実と調和関係にあるからである。事実と願望の相補関係、或いは、その調和関係、及び、実存在や生の持つ多面性によってシングの世界観・芸術観はすべて説明がつく。

*It is absurd to say a flower is not beautiful nor admire its beauty because it is deadly, but it is absurd also to deny its deadliness.* (81) ( *Notes* )

枯れるからという理由で花は美しくないと言ったり、また、花の美しさをめでなかったりするのは馬鹿げているが、花の枯れることを否定するのもまた馬鹿げている。(「覚え書き」)

彼は物事の一面的判断を排し、概念・願望は事実の認識の上に成立することを承知している。存在の多面的な意味を認めなければ、文

学の世界は一面的に偏したものとなり、その豊かさを失うばかりか、文学としての存在理由をも失うであろう。例えば、花の「枯れること」は事実として否定し難い。しかし、「枯れるから」「花は美しくない」と言うことはできない。むしろ、「枯れる」が故になおのこと「花は美しい」と言える。勿論、花の「枯れる」ことそれ自体が美しいとは言えないけれども、「枯れる」がために人々は「花の美しさ」を一層強烈に感じ取ろうとする。ここに人間の心の動きが見られる。「枯れること」と「美しさ」との間の一種の緊張と調和において花の存在をとらえようとするところに、存在に対するシングの認識がある。

この認識はあれかこれかの二者択一とは無縁であり、一見矛盾・対立していると思える二者の合一、或いは、調和と密接な関係がある。二者択一を拒絶するシングの態度は彼の「覚え書き」からの次の引用文によく示されている——

*The shopman says that a work of art is not artistic if it is unwholesome, which is foolish; the fashionable critic says that it is absurd to say a work of art is unwholesome if it is good art, which is foolish also.* (82)

商人に言わせると、くもし芸術作品が不健全であれば、その作品は芸術的ではない>ということだが、これは愚かしいことである。時好に投じた批評家に言わせると、くもしよい芸術であるならば、その芸術作品は不健全なはずである、などとわざわざ言うのは馬鹿げている>ということだが、これもまた愚かしいことである。

シングによれば、文学作品には「芸術的価値」と「人間的価値」の両者の融合が必要であるが、一般には両者を混同した上での二者択一の傾向がしばしば見られることに彼は注意している。現実生活に引きずられる読者は「人

間的価値」の面からのみ文学作品全体を律し、「時好に投じた批評家」は「芸術的価値」の面からのみ作品全体を律することが多い。作品に対するこのような判断は独断的であり、従って多様な意味合いを理解するのにさまたげとなる、とシングが見なしていることは確かである。彼が何事に対しても対蹠的な二点からのアプローチを試みるのも、即ち、対蹠的な二要素の融和を図るのも、物事を――特に、人間の営みを――全体として把握せんとする彼の意図の現われである。このように意図するシングをアラン・プライスは次のように述べている――

*Synge was a whole person; his joy in the natural world, in what is good, true or beautiful in thought, action or feeling, in the uncalculating life of people and creatures, went together with his irony, his brooding awareness of decay and death, his relish for the grotesque and naturally savage:* (83)

シングは全的な人であった。自然の世界に対する彼の喜び、思考や行動や感情の中のよいもの・真実なるもの・美しいものに対する彼の喜び、人間や動物の打算的でない生活に対する彼の喜び——この喜びと彼のアイロニーとが、また、衰退と死を深く瞑想する彼の意識とが、また、グロテスクなものや元々野蛮的なものに対する彼の趣好とがうまく調和していた。

「真の創作はすべて半ば潜在意識的な能力によってなされる」ものであり、文学作品は人間の拡大された内的世界の表現ではあるけれども、自己陶酔気味に「個人的な、或いは、独自の」「感情や想像力」の表現に終始してはならない。何故なら、「個人的情調はしばしば取るに足りない、いこじな、束の間のものであるが、国民的情調は広くて、まじめで、しばしば永続性を持つ」('*The individual mood is often trivial, perverse, fleeting,* [*but the*] *national mood* [*is*]

broad, serious, provisionally permanent.'[84])(「覚え書き」)からである。言い換えれば、「偉大な芸術家は……時と場所の持つ著しい特異性にその個人的な特異性を加える。」('... the great artist... adds this personal distinction to a great distinction of time and place.'[85])(「覚え書き」) 要するに、シングの言わんとするところは、「個性」「独創性」「地方性」と「国民性」「伝統」との融合である。前者を「感情」という言葉で置き換えれば、後者は「知性」と呼ぶことができる。しかし、「国民性」「伝統」「知性」は、個々の具体的な生活描写がそれ自体で終ることなく普遍性に連なる必要のために持ち出されている。それらは人間存在を狭く限定することを避けるために必要とされるものであるから、それらが人間の自由な生の営みを束縛する時は、それらと対立する、自然に則した、素朴な生への欲求や願望がそれらに取って代る。例えば、

*The religious art is a thing of the past only — a vain and foolish regret — and its place has been taken by our quite modern feeling for the beauty and mystery [of] nature, an emotion that has gradually risen up as religion in the dogmatic sense has gradually died. Our pilgrimages are not to Canterbury or Jerusalem, but to Killarney and Cumberland and the Alps....* (86) (*Notes*)

宗教的な芸術は単なる過去のもの——下らない、愚かな悔恨——にすぎないから、今では自然の美と神秘性を求める全く現代的な感覚、即ち、独断的な意味での宗教が徐々に消えうせるにつれて徐々に高まってきた感情がそれに取って代っている。われわれが巡礼する先はキャンタベリーやエルサレムではなく、キラーニやカンバランドやアルプスである……。(「覚え書き」)

概念・論理が固定化・形骸化すると、大地に基づく人間の原始的・本能的な感情がそれら

に取って代る。即ち、人間は周期的に根元的な生存条件の再認識と自然に則した生活の回復を願う。これは、自然の制約から逃れようとしながらも自然に帰らざるを得ない人間存在の常である。人間は自然から離れた生活をするようになればなるほど、自然と密着した生活への願望を強くする。このように、人間存在にあっては、現実における自然との乖離は観念における自然への傾きと調和を保つ。この場合の自然は自然そのものを指すのではなくて、人間の内的世界が投影された自然、即ち、人間によって意味を付与された自然のことである。従って、文明社会においては自然は単なる現実として存在するだけではなく、人間の「想像」「空想」の中の自然でもあり、「情緒」と直結するものでもある。自然を含めた、人間の生存条件に対するシングの反応及び認識を見落しては、「自然の美と神秘性」も「人間性とこの神秘的な外界」('*humanity and this mysterious external world*')[87]（「覚え書き」）の

意味も明快になりはしない。以上の点の充分な認識があってこそ、シングの「病的な素描」("Étude Morbide," c. 1899)の中の次の言葉も明瞭に理解され得よう——

*All art that is not conceived by a soul in harmony with some mood of the earth is without value, and unless we are able to produce a myth more beautiful than nature—holding in itself a spiritual grace beyond and through the earthly—it is better to be silent....*(88)

大地の或る情調と調和している魂によって構想されない芸術はすべて価値がなく、そしてもしわれわれが自然よりももっと美しい神話をつくり出し——それ自体の中に地上的なものを超え、それを通して精神的な優雅さを保持し——得なければ、沈黙している方が増しである……。

生存条件とそれからの解放志向——この両者が相俟って人間存在は意味を持つことを、或

いは、文学はその存在理由を持つことを知れば、両者の緊張と調和に文学のあるべき姿をシングが見い出したとしても別に不思議ではない。彼自身は、論理的・意識的には、文学を〈生存条件とそれからの解放志向との間の緊張と調和の表現〉というふうにとらえてはいないけれども、直覚的・潜在意識的には文学をそのようなものとして感じ取っている。

*... what is highest in poetry is always reached where the dreamer is leaning out to reality, or where the man of real life is lifted out of it, and in all the poets the greatest have both these elements, that is they are supremely engrossed with life, and yet with the wildness of their fancy they are always passing out of what is simple and plain. Such is the case with Dante and Chaucer and Goethe and Shakespeare. In Ireland Mr. Yeats, one of the poets of the fancy land, has interests in the world and for this reason his poetry has had a lifetime in itself, but A.E., on the other hand, who is of the fancy*

(89)

land only, ended his career in poetry in his first volume.

( Notes )

……詩において最高のものが達成されるのは、常に、夢想家が現実へ乗り出そうとしている場合か、または、実生活の人がそこから引き上げられる場合かのいずれかである。そしてすべての詩人の中で最も偉大なる者はこれらの両方の要素を有している。即ち、彼らはこの上もなく生活に没頭し、しかも彼らの空想の激しさによって単純で平明なものから常に抜け出そうとしている。これがダンテやチョーサーやゲーテやシェイクスピアの場合である。アイルランドにおいては、空想の国の詩人たるイェイツが現実生活に関心を示しており、それがため彼の詩はそれ自体で生き長らえているのに対し、他方、空想の国のみの詩人たるA.E.は最初の一巻でその詩人としての生涯を終えた。

(「覚え書き」)

生存条件と空想や夢とは因果関係にあるが、往々にして空想や夢は生存条件から遊離した形で示される。この場合、空想や夢と現実との緊張は弛緩するから、即ち、現実との因果関係が曖昧なままに放置されることが多いから、それらは激しさと力強さを欠いたものとなる。現実への関心が強ければ強いほど、空想や夢も豊かさと力強さを増す。日常的な現実に対して肯定的態度をとるにしろ、否定的態度をとるにしろ、現実への感情的な反応の結果が空想や夢である。この意味で、芸術の世界における精神の昂揚は日常生活における精神の昂揚と無関係ではない。「人々が日常生活に対する詩的感覚を失い、日常的な事柄についての詩が書けなくなる時、彼らの崇高な詩はその昂揚力を失うであろうことは、ちょうど人々が店舗を建てる喜びを失くした時に美しい教会を建てなくなるのと同じである。」('... when men lose their poetic feeling for ordinary life,

and cannot write poetry of ordinary things, their exalted poetry is likely to lose its strength of exaltation, in the way men cease to build beautiful churches when they have lost happiness in building shops.'[90]）（『詩集と翻訳』序文）

要するに、日常生活と全く無縁なところに詩や抒情性があるわけではない。現実を忘れ去った詩や抒情性は内容空疎なものとなるだろう。詩には「土と虫の中に……強い根を持つ材木」（'... timber that has ... strong roots among the clay and worms.'）[91]（『詩集と翻訳』序文）がなければならない。生存条件とそれから抜け出ようとする激しい生の意欲によって詩や抒情性も溌剌としたものになる。「土や虫の中の強い根」とは生存の条件と生の激しい意欲の意味に他ならない。シングは同じ意味合いで次のようにも述べている—「崇高なものややさしいものはか弱い活力によってつくられるものではないことを示すためにも、人生の強い事柄が詩には必要である。」（'... the strong things of life are needed in poetry also, to show that what

is exalted, or tender, is not made by feeble blood.)[92]（『詩集と翻訳』序文） 彼は詩の中に、何よりもまず、生の欲求の激しさ・強さを求める、たとえ、生の欲求が生存条件に対していかように反応するにせよ。芸術も人間の生の欲求の一つの現われであることを知るならば、それを抜きにした芸術は彼にとっても到底考えられ得ないことであろう。シングが、「韻文が再び人間的になり得る前に、それは野獣的であることを学ばねばならないとさえ言えるだろう」（'It may almost be said that before verse can be human again it must learn to be brutal.)[93]（『詩集と翻訳』序文）と言う時、「野獣的」という言葉によって彼は強く激しい生命力を指していることは疑いない。生命の限りなき発散と燃焼を制約する文明社会の中に彼は人間の弱体化と非人間化を見い出し、また、人間生活の再現・表現としての文学にも同様の様相を見てとっている。彼が文学作品に何よりもまず「野獣的」或いは「野性的」であることを

求めるのも、それの持つ強烈なエネルギーが人間復活の根本要素であると見なしているからである。

〔註〕

(1) J. M. Synge : Collected Works II, Prose, ed. Alan Price (Oxford University Press, London, 1966), p. 3.

(2) Ann Saddlemyer (ed.): "Synge to MacKenna : The Mature Years," in Robin Skelton and David R. Clark (ed.): Irish Renaissance (The Dolmen Press Ltd., Dublin, 1965), p. 68.

(3) Collected Works I, Poems, ed. Robin Skelton (1962), p. xxxvi.

(4) Collected Works II, Prose, p. 347.

(5) Collected Works IV, Plays II, ed. Ann Saddlemyer (1968), pp. 53 and 54, and Collected Works II, Prose, p. 347.

(6) Collected Works IV, Plays II, p. 53.

(7) Collected Works II, Prose, p. 350.

(8) Ibid., p. 351.

(9) Ibid.

(10) Ibid., pp. 347 and 348.

(11) Collected Works IV, Plays II, pp. 3 and 53.

(12) Ibid., p. 53.

(13) Ibid., p. 54.

(14) Collected Works II, Prose, p. 347.

(15) Alan Price : Synge and Anglo-Irish Drama (Methuen & Co. Ltd., London, 1961), pp. 1, 20 and 77.

(16) Collected Works IV, Plays II, p. 53.

(17) Ibid.

(18) Richard Fallis : The Irish Renaissance (Syracuse University Press, Syracuse, New York, 1977), p. 106.

(19) Ernest A. Boyd : The Contemporary Drama of Ireland (Talbot Press, Dublin, 1918), pp. 104-105.

(20) John Munro : "J. M. Synge and the Drama of the Late Nineteenth Century," in S. B. Bushrui (ed.) : Sunshine and the Moon's Delight : A Centenary Tribute to John Millington Synge 1871-1909 (Colin Smythe Ltd. and the American University of Beirut, Lebanon, 1972), p. 222.

(21) Richard Fallis : op. cit., p. 105.

(22) John Masefield : John M. Synge : A Few Personal Recollections with Biographical Notes (1915 ; Garden City Press Ltd., Letchworth, rpt. 1916), p. 10.

(23) Ibid., p. 8.

(24) Collected Works IV, Plays II, p. 53.

(25) 'simple,' 'primitive' の両語は J. M. Synge : The Aran

*Islands* (1907) の中でしばしば現われる。

(26) *Collected Works IV, Plays II*, p. 54.

(27) Daniel Corkery: *Synge and Anglo-Irish Literature* (1931; Russell & Russell, Inc., New York, reiss. 1965), p. 186.

(28) *Collected Works IV, Plays II*, p. 54.

(29) Robert O'Driscoll: "Yeats's Conception of Synge," in S. B. Bushrui (ed.): *op. cit.*, p. 159.

(30) *Collected Works IV, Plays II*, p. 53.

(31) *Ibid.*

(32) *Ibid.*

(33) *Ibid.*

(34) *Ibid.*, pp. 53-54.

(35) *Collected Works II, Prose*, p. 351.

(36) *Ibid.*, p. 347.

(37) *Ibid.*, p. 349.

(38) Ann Saddlemyer (ed.): "Synge to MacKenna: The Mature Years," in Robin Skelton and David R. Clark (ed.): *op. cit.*, p. 67.

(39) Lloyd R. Morris: *The Celtic Dawn: A Survey of the Renascence in Ireland 1889-1916* (1917; Cooper Square Publishers, Inc.,

New York, reiss. 1970 ), p. 129.

(40) Robert O'Driscoll : "Yeats's Conception of Synge," in S. B. Bushrui (ed.) : op. cit., p. 160.

(41) Collected Works IV, Plays II, p. 54.

(42) Alan Price : op. cit., p. 20.

(43) Ibid.

(44) Ibid., p. 77.

(45) Ibid., p. 20.

(46) Ibid.

(47) Ibid., pp. 75 - 76.

(48) Ibid., p. 76.

(49) Ibid., p. 77.

(50) Ibid., p. 64.

(51) Ibid., p. 77.

(52) W. B. Yeats : Explorations (Macmillan & Co. Ltd., London, 1962 ), p. 155.

(53) Collected Works II, Prose, p. 347.

(54) Ibid.

(55) Ibid.

(56) Ibid.

FTI C 164

(57) Collected Works IV, Plays II, p.3.

(58) Ibid.

(59) Ibid.

(60) Ibid.

(61) Emil Roy : British Drama Since Shaw (Southern Illinois University Press, Carbondale & Edwardsville, 1972), p.36.

(62) Collected Works IV, Plays II, p.3.

(63) Collected Works II, Prose, p.3.

(64) Collected Works IV, Plays II, p.3.

(65) Ibid.

(66) Ibid.

(67) Ibid.

(68) Ibid.

(69) Collected Works II, Prose, p.349.

(70) John Rees More : "Synge's Deirdre and the Sorrows of Mortality," in S. B. Bushrui (ed.) : op. cit., p.101.

(71) Collected Works II, Prose, p.350.

(72) Ibid.

(73) Ibid.

(74) Ibid., p.349.

(75) *Ibid.*, p. 350.

(76) *Ibid.*

(77) *Ibid.*, p. 349.

(78) *Ibid.*, p. 350.

(79) *Ibid.*

(80) *Ibid.*, p. 3.

(81) *Ibid.*, p. 349.

(82) *Ibid.*, pp. 348 - 349.

(83) Alan Price : *op. cit.*, p. 66.

(84) *Collected Works II, Prose*, p. 349.

(85) *Ibid.*

(86) *Ibid.*, p. 351.

(87) *Ibid.*

(88) *Ibid.*, p. 35.

(89) *Ibid.*, pp. 347 - 348.

(90) *Collected Works I, Poems*, p. xxxvi.

(91) *Ibid.*

(92) *Ibd.*

(93) *Ibid.*

# Ⅱ

## 『谷間の蔭』

### ——孤独の認識——

孤独は人間存在の現実的な根本情況であろうか。或いは、むしろ、孤独への不安が人間感情の基底に横たわる、と言った方がよいだろうか。ともかく、人間は、意識するとしないにかかわらず、その固有の感情として孤独感を有している、と言えるかも知れない。たとえそうであるとしても、孤独とは何であり、何に起因するのであろうか。孤独、或いは、孤独感について云々し論ずる場合、この点の考察が最小限必要であろう。というより、その考察を抜きにして孤独（或いは、孤独感）を持ち出しても大して意味をなさない、と言っても過言ではなかろう。人間にとって孤独が重要な意味を持つとすれば、それは何故であるかをまず探ることが肝要である。

孤独についての解釈がいかようであれ、『谷

間の陰』（(In) The Shadow of the Glen, written 1902-3, performed 1903）における孤独の要素を指摘する評者はかなり多い。この戯曲においては各人物、特にノーラ・バーク（NORA BURKE）の口を通して四囲の「寂しい」('lonesome') 情景が強調され、素朴な意味合いで自然と人間とが対置されている。元来、人間は自然との接触、自然との調和を保つことによってその生存を維持する。言い換えれば、自然と分離した形では人間の生活は成り立ち得ない。シングの作品に自然の影響力が色濃く示されているのも、この点を充分に承知した上でのことであろう。人間は自然に対してどのような反応をするにせよ、その生活が自然によって大きく左右されることは否定できない。自然の力に比して人間の力は微力、時には、無力と映る。そしてまた、事実、微力でもあり、無力でもある。孤独とは、字義通りには、独りぼっちのことであり、仲間から孤立していること、即ち、仲間との接触を欠いている状態を指す

が、孤独が人間本来の姿であるという認識もさることながら、ただこのことだけを問題の出発点とするならば、人間の生存にとって孤独の持つ意味は不明瞭なまま留まることになろう。

個人が物理的に独りでいる状態をそのまま孤独と呼んでも、それは人間感情にとっては余り意味をなさない。むしろ、その状態に伴う個人の心の動き、即ち、孤独感にこそ問題の中心はある。では、何故個人は孤独感を持つに到るのか。人間社会を想定した場合には、孤立無援、または、人間集団からの疎外を個人が感じ取った時であろう。しかし、孤立無援、或いは、人間集団からの疎外が孤独感として個人にとって大きな意味を持つのは、人間が、何はともあれ、その個としての存在の時間的・空間的限界性（即ち、個の存在の矮小さ、非力さ、生命のはかなさ等）を根柢において感知しているからである。端的に言って、孤独感は人間存在の限界性に対する現実

認識からくるものである。人間存在の限界性を意識する度合は人によってまちまちであるが、最小限その潜在意識において誰もが自己の限界を感じ取っているはずである。それがため人間は自己の生存への不安、死に対する恐れ、自然への畏怖などを抱くのである。言い換えれば、これは人間存在が変化の相と有限性においてとらえられていることの結果である。以下、変化の過程にあるものとしての人間存在に対する認識を基盤にして、この作品における孤独とそこからくる人間の行動、或いは、営為を探ることにする。

この戯曲の幕開きは次のようなト書で始まる——

*Cottage kitchen; turf fire on the right; a bed near it against the wall with a body lying on it covered with a sheet. A door is at the other end of the room, with a low table near it, and stools, or wooden chairs. There are a couple of glasses on the table, and a bottle of*

whiskey, as if for a wake, with two cups, a tea-pot, and a home-made cake. There is another small door near the bed. NORA BURKE is moving about the room, settling a few things and lighting candles on the table, looking now and then at the bed with an uneasy look. Someone knocks softly at the door < on the left >. She takes up a stocking with money from the table and puts it in her pocket. Then she opens the door. (1) ( p. 33 )

田舎家の台所。下手では炉の泥炭の火が燃えている。その近くの壁際には寝台があり、その上には敷布で被われた死体が横たわっている。戸口が部屋の上手にあり、その傍に低い卓と幾つかの床几、または、木製の椅子がある。卓の上にはグラスが二箇、それにお通夜でもあるらしく一瓶のウイスキーと二箇の茶碗、茶瓶、手製のパンがのせてある。寝台の近くにもう一つ小さな戸口がある。ノーラ・バークが部屋の中を動き回って、あれこれと片付け物をし、卓の上の蠟燭に火をと

もし、不安な目付きで時々寝台の方を眺めたりしている。誰かが静かに[下手の]戸を叩く。彼女はお金の入った靴下を卓の上から取り上げて、ポケットにしまい込む。それから彼女は戸を開ける。

最初から死、生の不安、それに孤独の雰囲気が場面全体を支配している。死は生命の停止を意味し、変化の過程としての生の、必然的な最終点である。死の世界は人間の体験し得ぬ未知の世界であり、死によって人間の現存在は物質的に腐敗と無に帰することを知るが故に、個人は自己の死に対して不安と恐怖をおぼえる。たとえそれが他者の死であっても、各個人はそれに自分自身の死の影を読み取る。他者の死によって各個人は自らの具体的な死を必ずしも意識に上せるとは限らないが、潜在意識においては自己の死とそれへの接近に対する不安や恐れを絶えず持つものである、と言える。ノーラ・バークが「不安な目付き

で時々寝台の方を眺めたり」するのも、自己の存在とは全く無関係に他者の死を客観視してそれに恐怖を抱くからではない。自己の存在との係わりにおいて死は不安や恐怖の対象たり得るのである。

この戯曲に登場する四人の人物それぞれの、死への感情的反応には個人差があるにしても、彼らは共通して死に対する不安と恐怖を示している。ノーラが浮浪者（A TRAMP）に向かってダン・バーク（DAN BURKE）のことを――「わたしはこわいんだよ、お前さん。だって今朝もこの人は、俺が急に死ぬようなことがあっても、もしお前が俺の身体に触ったり、誰かに触らせたりしたら、ひどくたたってやるからな、ただ俺の妹だけは別だが、なんて言したんだよ……」（*'I was afeard, stranger, for he put a black curse on me this morning if I'd touch his body the time he'd die sudden, or let anyone touch it except his sister only, ...'*）（p. 35）――と言う時、彼女は現実相としてのダンの死そのものを恐れているのではない。

勿論、そこには死の不可知性に対する幾ばくかの恐れがあることも否定はできないが、何よりもまず それは彼女自らの生の変調・挫折を予測しての恐れである。彼女自身は特に意識していなくとも、他者の死を直接自らの生死との関連においてとらえる時、死に対する彼女の不安と恐怖が強まる。従って、自らはダンの死体に「触る」のを恐れても、浮浪者に向かっては――「お前さんの手をちょっとこの人に当てて、この人がほんとに冷たくなっているかどうか、わたしに教えとくれよ」('Lay your hand on him now, and tell me if it's cold he is surely.') (p.35) ――と平気で求めることができるのである。この場合は、未だ多少なりとも、死に対して間接的に彼女の持つ恐怖がうかがえるが、時には彼女は死を全く客観的に対象化する術を心得ている。人間は、死を未知のもの・不可思議なものと見なす時、死に対する畏怖の念を抱くのが常であるから、死は往々にして厳粛、且つ、神秘的なものとして規定される。

これは未知なるものや不安・恐怖の対象となるものに一定の意味を与え、それによって精神的な安定を得ようとする方策である。ここにおいて示されているものは人間の精神的な調和への動き、或いは、人間存在の調和への精神的な反応であり、言うなれば、それは人間の投影された願望、或いは、一種の願望定着である。ところが、ノーラが――「生きてる時におかしい人間は、死骸になってからもおかしいもんだね」('...I suppose them that's queer and they living men will be queer bodies after.')(p. 33)――と言う時、彼女はダンの死を神秘的なもの・厳粛なものとしてとらえてはいない。これは、一つには、ダンの死が仮装された死であり、それがためそこに卑俗な現実性を付着させていることを示してはいるが、ノーラ自身としてはダンの死が仮装されたものであることを終幕近くまで知らないわけだから、この彼女の態度には死に対する彼女の認識の一端が現われていると解され得る。即ち、死の物理的・

物質的な側面への彼女の現実認識を知ることができる。

死は、現実的には生の当然の終着点として物理的には静の状態へと、物質的には無の状態へと化す自然の成り行きである。事実認識としては死は厳粛でも神秘的でもない。ノーラがダンの死を揶揄するのも、彼女には一方では死に対する恐怖があるにもかかわらず、他方では彼女は死を単なる事実として認識しているからにほかならない。言い換えれば、彼女は、自らの存在を死に対する不安や恐怖の対象外に置く時は、死を物体化していると言える。このような態度は、宗教的な意味合いでは、死に対する冒瀆と受け取れないこともないが、死は生の充実との対応において意味を持つものであるから、死の認識は、本来、生の充実のためのものであることを知らねばならない。この点において死の事実認識が生の充実のために必要となる。ノーラにあっては、死に対する事実認識が第一義であり、死

への観念的意味付け、例えば、死を美化したり神秘化したり厳粛たらしめたりする試みはほとんどなされない。死に対する彼女の不安と恐怖は、死を忌わしいもの・おぞましいものとするところからくる。死は個人にとって主体的には生の停止、即ち、肉体及び精神の静止であり、それは生の動きと対立する。死は、その意味で、動きそのものである生とは元来相容れないものではあるが、現実問題としては死への不安と恐怖が生に対して観念的に作用する。他方、生を取り囲む具体的な四囲の情況は、人間存在を直接規制する働きをなす。特に、自然とその力は人間の営為に大きく影響を与え、それを左右する。ノーラにとっては現実の生こそがすべてであり、自らの生の充実をはばむものとして彼女はダンの死そのものを恐れるよりもむしろ、強大な自然の中での個人の無力さを知るが故に現実生活での孤独をより一層恐れる。死はその当人にとっては生ける者との、生ける者にとって

はその死者との、現実次元における相互交流の断絶を意味するから、それは生存者の孤独感をいやが上にも高めるが、ノーラの場合は、その一方で死に対する即物的な認識を持つが故に絶対的な孤独感に陥るのを免れている。死に対する彼女のこの現実認識が実は生の充実への願望を強め、そしてそれと同時に、自然及び生活に対する彼女の現実認識が生への不安と孤独感を深める役割を果たしている。

死は彼女にとって静止と無為そのものを意味する。かかる意味合いで死は彼女の嫌悪・憎悪の対象となる。同様に、死に等しき生の状態、即ち、静止と無為の日常生活も、当然、彼女の反撥の対象としてある。このような生は、実際には、他者の死、或いは、それへの恐怖によって直接もたらされるものではなくて、死への不安や恐怖をいやすための現実生活の安易な安定化への願いに根ざしている。生活の物質的安定を求めることを第一義として、自己の自由なる意志と行動を制約し束縛

するところから、生の沈滞と無為が生ずる、と言ってもよい。そしてこの沈滞と無為の生活は、人間の生存条件の一つである陰うつな自然面と相俟って、人間の孤独感を強める。ノーラが浮浪者に――「ねえ、お前さん、お前さんなんかよりもほかにほんとにこわいことってあるんだよ」('It's other things than the like of you, stranger, would make a person afeard.')(p. 37)――と言う時、それは孤独な生活への彼女の恐れを示すものと思われる。人間には不可抗力な自然の力が人間生活に及ぼす影響、或いは、人間の身心両面における動性を封じ込めようとする自然の陰うつな側面――これこそが彼女の恐怖の対象であり、それが彼女に人間の無力さと孤独を否応なく感知せしめる。従って、ノーラが――「独りぼっちで腰かけて、風のうなり声を聞きながら、何を考えたらよいのかも分からずにいるよりは、死んだ人間でも傍にいてくれた方がまだ増しじゃないかね?」('... isn't it a dead man itself company than to be sitting alone,

*and hearing the winds crying, and you not knowing on what thing your mind would stay?'*)(p.41)——と言うのも当然のことである。他者の死を通じて人間は自らの存在のはかなさ、無力さ、孤独を知覚するが、他者の死はそれを客体化することによって恐怖の対象たることを多少なりとも回避せしめることができる。ところが、これに対して、自然の持つ破壊力は人間がそれを客体化するには余りにも絶大なものであるが故に、その破壊力を前にして人間の感ずる自己の矮小さ、無力さ、孤独は、他者の死を前にして感ずるそれの比ではない。先のノーラの台詞は、このように、死のもたらす孤独以上の孤独が自然によってもたらされることを示している。この場合、いわゆるくダンの死>によってもたらされるノーラの孤独感は、その結婚生活が彼女にとっては物質的安定を求めての形式的なものにすぎなかったが故に、即ち、両者の間には元々どのような精神的つながりもないが故に、これまでより更に深化することも

ない。それだけに彼女は、彼の死を、自己の孤独に対する不安や恐怖との関連性なしに客観視し、物体化できるのである。この意味合いで「谷間の蔭は老と死の影をしのぐ」('The shadow of the glen is more than the shadow of old age and death, ...')[2]と言うこともできるが、これはあくまでも条件付きで、即ち、両者を客体化した場合に言えることであって、個人が自らの老と死——たとえその段階に立ち到っていなくとも——を主体的に受けとめる場合には、このような比較対照によって事の軽重を問うことはできない。何故なら、老と死、即ち、人間の変化の過程の認識を抜きにしては、「谷間の蔭」も人間にとってそれほど大きな意味を持ち得ず、単なる客観的対象として在るにすぎないからである。人間存在の変化の相と有限性に対する主体的な認識のもとでは、「谷間の蔭」は「自然の暗黒面」('the dark side of nature')として、即「死そのもの」('...the shadow is death.')[3]ということになる。

ノーラは生活の安定を得るために老人ダンと結婚しており、それによって一応の生活的安定を得ることにはなるが、その生活は彼女に生の充実を与えるどころか、彼女の生の発散や生の躍動を抑圧する結果となる。生活の物質的安定は、現実面においては、生の発散やその燃焼、また、豊かで動的な生活等とは相反したものとなり、それらの犠牲の上に成り立つことになる。即ち、生活の安定を求めることは、彼女にとってその生活の卑小化・矮小化に通じている。ノーラはそのことに気付き、次のように言う——

NORA [*taking the stocking with money from her pocket, and putting it on the table*]. *I do be thinking in the long nights it was a big fool I was that time, Michael Dara, for what good is a bit of a farm with cows on it, and sheep on the back hills, when you do be sitting, looking out from a door the like of that door, and seeing nothing but the mists rolling down the bog, and the mists again, and they*

*rolling up the bog, and hearing nothing but the wind crying out in the bits of broken trees were left from the great storm, and the streams roaring with the rain?* (p. 49)

ノーラ［お金の入った靴下をポケットから取り出し、卓の上に置いて］長い夜などは時々考えたりすることもあるんだよ、あの頃はわたしも大馬鹿者だったとね、マイケル・ダーラ。だって、牝牛のいるわずかばかりの農地や、裏山の羊が何になるものかね。じっと腰をかけたままで、あんな戸口から外を眺め、見えるものといえば、沼の方に舞い下りる霧と、また沼から舞い上がる霧ばかりで、聞こえるものといえば、大嵐で折れたままの枯木に鳴り騒ぐ風の音と、雨でごうごうと轟く流れの音ばかりではねえ。

言うまでもなく、生活の物質的安定がそのまま精神的豊かさと生の充実につながるもので

はない。ノーラの――「わずかなりとも農地と、そこにいる牝牛と、裏山の羊を持っている男とでも結婚しなけりゃ、わたしは婆さんになってから、どうして暮してゆけるものかね？」('What way would I live and I an old woman if I didn't marry a man with a bit of a farm, and cows on it, and sheep on the back hills?')(p.49)――という言葉からも分かるように、ダンとの結婚は彼女にとって生活の安定のため以外の何物でもないから、そこには精神的な豊かさと生の充実が望めないのも当然のことである。たとえ抑圧された無為の生活ではあっても生活の安定の方を選ぶか、それとも、野垂れ死にを恐れずに自由奔放な生活を選ぶか。まさにこの二者択一が示されているかのようである。まず、衣食住に対する現実面での彼女の不安がその行動の選択を決定づけているが、このような不安とこのような行動の選択に由来する生活過程は彼女に特有なものではなく、ごく一般的に見られるものであろう。身心ともに常に変化をこうむっている、

即ち、絶えざる変化の過程にある人間が生の終着点への、即ち、その現存在の無化への恐れを抱く限り、生活への不安は拭い切れまい。特にシングの在世当時の、或いは、それまでのアイルランドの世情を考慮するならば、また、イギリスの政治的圧迫と厳しい自然によってもたらされる一般庶民の生活の苛酷さを考慮するならば、現実生活へのノーラの不安は決して過度なものではなく、むしろ至極当然のものである。とはいえ、アイルランドの社会的・政治的な情況はシングの作品においてはそのはるか後方へと退き、積極的な意味はほとんど持ち合わせていない。見方によっては、社会的・政治的な関心は彼の作品には皆無とも見られよう。初演当時、社会的・政治的な見地からしばしば、「この劇はアイルランド女性を侮辱するものとして、アイルランドの善良な人々の社会的慣習を滑稽化するものとして、自民族を辱しめるものとして非難された」('The play was denounced as an affront to

Irish womanhood, a travesty on the mores of the good people of Ireland, an insult to the race.'[4]) けれども、この劇での、シングにとっての関心の的は、もっぱら、外的条件に対応・反応する人間の内的な志向の方にあった。この点と呼応して、「シングは自らの描く諸人物の外的な行動形態よりも、その内的展開の方に深い関心を寄せている」('... Synge ... is more profoundly interested in the inner development of his characters than in the outer frame of action.'[5]) と言うこともできようが、更に、彼の願望は自由な生への欲求と連なっていると言ってもよい。彼の作品においては、この自由な生への欲求と現実の具体的な外的条件とが対立関係において示されるのである。例えば、ノーラの場合、アラン・プライスによると——

Nora embodies the tension between free emotional fulfilment and material security, between imaginative insight and everyday appearances ( coupled always with

*a consciousness of the transience of youth and beauty) which is at the heart of Synge's life and work.*(6)

彼女は感情の自由な発現と物質的安定との間の、想像力豊かな洞察と日常的情況との間の緊張——それは若さと美の移ろいやすさに対する意識と常に結びついたものであるが——の具現者であり、そしてその緊張はシングの人生と作品の中心をなしている。

言うまでもなく、ここでの「感情の自由な発現」や「想像力豊かな洞察」は彼女の願望、或いは、欲求であり、「物質的安定」や「日常的情況」は外的な生存条件である。「物質的安定」は結婚前の彼女にとっては彼女の願望・欲求の一つでもあったであろうが、結婚後の固定化した「物質的安定」は劇中にあっては外的な生存条件になり変っている。そして、「若さと美の移ろいやすさ」(即ち、変化の相)も人間存在の内的な生存条件にほか

ならない。これと対応するのは「若さと美」の観念的な固定化の試みや生の激しい燃焼等である。外的条件が社会的・政治的なものであれ、自然に基づく日常次元での現実生活であれ、（また、人間存在に必然的に伴う変化の相という内的条件の場合でも、）それに反応する人間の願望や欲求に変りはなく、シングはその強さ・激しさに人生の意味を見い出そうとしている。「彼の生きた人物は常に世の中の陰うつさ、老、美の衰え、熱情の消滅等に激しく反抗している」（'His living characters are ever in a state of excited reaction against the greyness of the world, against old age, the fading of beauty, the quenching of passion; . . .'）(7) と言えるのもそれがためであり、ノーラも当然このような人物の一人ということになる。

生命が有限であることは否定できない事実であるが、だからといって人間はただ従順に死を待ってこの限りある生を無為に過ごすことに腐心するものではない。むしろ、生の有

限性を知るが故に自己の生を限りなく発散させ燃焼させようとする。それは死に対する人間の、たとえ意識せずとも、精一杯の抵抗の試みであるとも言える。その意味で、少なくとも生存条件と対立しそれとの安易な妥協を示さない存在に、即ち、本来的に生存条件への抵抗をなす存在に人間生存の意味が見い出される。人間は諸種の生存条件への順応と抵抗の間で大きく揺れ、殊に現実生活面においては衣食住の維持のために外的な生存条件への順応を余儀なくされながらも、同時にその生存条件が生の自由なる発散をさまたげることへの抵抗を示す。ノーラの場合、その生存条件への抵抗は、次の如く、彼女自身にとっては一種の性情としてとらえられている——「わたしは子供の頃から気難し屋で、娘の頃にも気難しく、大人になった今でも気難しい女さ、マイケル・ダーラ。嘘じゃないよ、ほんとに。」

('...I was a hard child to please, and a hard girl to please, and it's a hard woman I am to please this day, Michael Dara,

and it's no lie, I'm telling you.')(p. 49) 彼女が「気難しい女」であるということは、安易に満足しない女、常に満ち足りることを知らぬ女ということであるが、これは、裏を返せば、生への彼女の欲求の強さ・死への反撥の強さを表わすものであり、もし「心貧しき者がたやすく満ち足りる」('The poor souls are easily satisfied—...')[8]ものであるならば、彼女の心は豊かであるということになる。「寂しい」生活環境は人間の孤独を強化し、生の発散を抑圧するという意味合いで、ノーラは孤独の情況を恐れるが、これも彼女の心が豊かであるからだと言えないこともない。このような孤独の状態を避けそれを脱するためには、彼女には他者との触れ合いが必要となる——「寂しいところにいれば、誰かと話したくもなるし、それに人恋しくもなるもんだよ、殊に日の暮れともなればね、……。」('It's in a lonesome place you do have to be talking with someone, and looking for someone, in the evening of the day, ....')(p. 49) ノーラが他者

との触れ合いを求めるのは、それが彼女にとっての生の証となるからである。ノーラにあっては人間存在の孤独性の認識が生の発散への願望と結びつき、生活の物質的安定は孤独からの脱却に対しては無力、または、無効であることが知れる。何故彼女は生活の安定を孤独解消の手段となし得なかったのか。それは、彼女が老と死、即ち、無へと向かう人間存在の変化の相を人間の現実相（或いは、客観的な根本相）として認識しているからである。逆説的に言えば、人間存在の変化・はかなさ・限界に対する認識を欠くところには強烈な孤独感は生まれないとも言える。

人間存在の変化の相の認識、これが人間の生存についての客観的な現実認識である。この現実認識を欠けば、たとえ人間存在に観念的な意味を付与することによってそれを美化し、更にその美化した存在を実相として固定化しても、それは内容の空疎な、または、一方的に偏したものとなるだろう。成長、そし

て衰退から死へと到る人間存在の変化の過程をノーラは認識し、それを自らの内的経験と化している。このような認識と内的経験が彼女の深部において孤独感と連なり、同時に他方においては生への激しい希求となる。人間存在の変遷についてのノーラの現実認識は次の如くに示される——

NORA. ...Isn't it a long while I am sitting here in the winter, and the summer, and the fine spring, with the young growing behind me and the old passing, saying to myself one time, to look on Mary Brien who wasn't that height [holding out her hand], and I a fine girl growing up, and there she is now with two children, and another coming on her in three months or four [she pauses]. (pp. 49 and 51)

ノーラ ……若い子らはわたしの後からぐんぐん育ってくるし、年寄りは死んで行くが、わたしはもう久しく、冬も、夏も、快い春も、ここでこうやって腰

をかけたままでいるってわけさ。わたしが娘盛りだった頃にはほんのこれっぱかしの背丈しかなかった［片手を差し出して高さを示し］メアリ・ブライアンを見ても、今じゃもう二人の子持ちで、あと三月か四月もすれば、またもう一人生まれようというんだから、わたしも時には愚痴の一つも出るわけだよ。［一息つく］

人間存在の変化の過程、言い換えれば、生々流転は、四季の変化と同様、自然の理である。「若い子」は「育ち」、「年寄り」は「死んで行く」。しかも、メアリ・ブライアンの場合は、既に「二人の子持ち」であり、更に「またもう一人生まれよう」としている。この点からしても明らかなように、新たな生が老と死を補っている。言うなれば、生の変化は生の繰り返しの前提としてあり、生の新陳代謝によって生命の流れ・生命の持続性が保たれ

る。これが変化、或いは、動きとしてとらえた生の意味である。個としての人間存在の変化に対する、前記のノーラの観察は、勿論、彼女自身の存在との対照の上でなされている。彼女は自らの存在の変化を認識しており、かりにもその変化を食い止め得るなどとはいささかも考えてはいないが、少なくとも、自らの老から死へと到る経過に何の抵抗もなく無為に打ち過ぎることに、また、老から死へと到る自らの衰退を補足するものとしての新たな生（即ち、彼女の分身）への期待もなく徒に時を費やすことに疑問と不安を抱いている。「わたしはもう久しく、冬も、夏も、快い春も、ここでこうやって腰をかけたままでいるってわけさ」という彼女の言葉には、元来動的にとらえ、且つ、動的に生きねばならぬ生を静的・消極的に打ち過ごしてきたことに対する彼女の悔恨の情が見えている。ノーラが自らの日常生活を無為徒食と悟り、自らの老と死に対する不安や恐怖の解消をそのいわゆ

る無為徒食の物質的安定の生活の中に見い出せない時、その孤独感はますます強くなる。しかも、物質的安定の生活は彼女の自由な生の発露を抑圧し、更に子供のいない彼女には生の継続性という点で生の充足を得ることもできない。このような理由からもノーラは自己の生の一回性を痛感しているはずであるから、なお一層その孤独性を深める。彼女は、他者について語ることによって自らの老、即ち、生の衰退を予測し、将来における孤独な存在としての自己への不安と恐怖をかきたてる——

NORA [*continuing in the same voice*]. *And saying to myself another time, to look on Peggy Cavanagh, who had the lightest hand at milking a cow that wouldn't be easy, or turning a cake, and there she is now walking round on the roads, or sitting in a dirty old house, with no teeth in her mouth, and no sense, and no more hair than you'd see on a bit of a hill and they after burning*

the furze from it. <[ She pauses again. ]>

ノーラ［同じ調子で話し続ける］それにまた、厄介な牝牛の乳を搾ったり、パンをこしらえたりすることにかけては、またとないほど手際のよかったペギイ・カヴァナを見ても、今じゃあの女も、すっかり歯も抜けて、耄碌し、髪の毛といったら、ハリエニシダを焼き払った後の禿山みたいで、道をうろつき回ったり、汚い古家の中で坐り込んだりしているんだもの、わたしだって時には愚痴の一つもこぼしたくなるよ。<[彼女はまた一息つく]>

ここに述べられているのは老いたペギイ・カヴァナの姿であり、「ノーラ自身の未来の運命を表わす生けるしるし」('the living emblem of Nora's own prospective fate')[9]ではあるが、それは、言うまでもなく、ただ彼女一人だけの個人的なものとして留まらず、人間一般の老の姿に

敷衍され得るものである。ノーラがペギイ・カヴァナの姿に自己の未来像を二重写しに見て取ったとしても別に不思議ではない。老いたペギイ・カヴァナの姿はまさに老いさらばえた姿、或いは、「老のお化け」('the spectral of old age')[10]と言うにふさわしく、それは生命の衰退という見地から全く否定的に描かれており、観念による肯定的意味付けを完全に拒否する描写となっている。躍動的な生の発露への希求という点から見る限り、老や死が醜悪と見なされるのも不自然ではない。だが、肉体的な若さを現有しているからといって人間は必ずしもそのことに安住できるものではない。何故なら、若さは固定された不動のものではなく、必然的に老と死へと向かうからである。人間存在の老と死への進行は、何をもってしても窮極的には食い止められ得ない。ノーラはそのことを充分に認識している。それだけに老と死に対する彼女の反撥も強くなるわけである。老に対するノーラの辛らつな

描写もそこに起因しているが、それは老の描写として嘘偽りのない厳然たる一端の事実であることもまた確かである。

ノーラにとっては、結婚の相手がダン・バークのような老人であれ、マイケル・ダーラのような若者であれ、相手が物質的安定のみに汲々として人間存在の根元的な不安を認識していない限り、彼女自らの不安をいやしてくれる対象とはならず、従って、この限りでは老若の違いは彼女にとって余り大きな意味を持たない。若さは、老とは対照的に生を限りなく発散・燃焼させるのでなければ、老の単なる前段階というにすぎない。ノーラはこのことを知得しているから、生の発散をもたらさない他の存在——たとえその存在が若くとも——との形式的・皮相的な触れ合いによって老に対する自らの不安を解消したり、ごまかしたりできるとは決して思ってはいない——

NORA [*pouring him out some whiskey*]. *Why would I marry*

you, Mike Dara? You'll be getting old, and I'll be getting old, and in a little while, I'm telling you, you'll be sitting up in your bed — the way himself was sitting — with a shake in your face, and your teeth falling, and the white hair sticking out round you like an old bush where sheep do be leaping a gap. (p. 51)

ノーラ［彼にウイスキーを注いでやり］どうしてわたしがお前さんなんかと結婚するもんかね、マイク・ダーラ。お前さんだって年をとるだろうし、わたしだって年をとるだろうし、きっともうすぐ、お前さんも寝床の中で起き上がって——内の人が坐ってたみたいな格好で——顔はひきつるし、歯は抜け落ちるし、おまけに白髪があちこちにとび出して、まるで羊が次々とくぐり抜けて毛の引っかかった古藪みたいになるだろうさ。

NORA [goes on slowly without hearing him]. It's a pitiful

thing to be getting old, but it's a queer thing surely ... It's a queer thing to see an old man sitting up there in his bed, with no teeth in him, and a rough word in his mouth, and his chin the way it would take the bark from the edge of an oak board you'd have building a door ... God forgive me, Michael Dara, we'll all be getting old, but it's a queer thing surely. (pp. 51 and 53)

ノーラ［ダンに気がつかずにゆっくりと話し続ける］年をとるのは情けないことだけど、でも、ほんとにおかしなことだと思うよ……年寄りが向こうの寝床の中で起き上がって、歯が一本もないのに、荒っぽい口をきき、顎は、戸をつくる樫の板の皮でも剝がせそうなのを見ると、おかしなもんだと思うよ……口幅ったいようだけど、マイケル・ダーラ、わたしたちはみんな年をとるにしても、ほんとにおかしなことだと思うよ。

ダン・バークの現状はそのままマイケル・ダーラの未来の姿であり、それはまたノーラ自身の未来の姿でもあり得る。彼女は老のこの醜悪さから決して眼をそらせない。人間は生きている限り、誰でも老をむかえる。老を経て死へと向かう人間の過程は客観的な事実でもあり、自然の理でもあり、ノーラの言うように、間違いなく「わたしたちはみんな年をとる」のであるが、激刺たる生への希求を持つ人間にとって「年をとること」は主観的には「おかしなこと」であるのもまた否定できない。老と死は人間存在の客観的事実としては何ら疑いをさしはさむ余地のないものであるが、主観的・感情的には「おかしなこと」であるとノーラが感じ取っているところに、老と死に対する彼女の背反的な、或いは、錯綜した心の動きがある。この客観的事実と主観的感情とのずれは人間存在の救い難い自己矛盾の露呈でもなければ、また、自己分裂を示すものでもない。この両者の間の緊張によ

って人間存在は調和を保っているのである。

ダンに言われるまでもなくノーラは自己の老の姿を自覚しているが、ダンは物質的に不安定な生活と老の醜悪さとを短絡させて次の如く言う——

DAN. *Let her walk round the ~~like of~~ Peggy Cavanagh below, and be begging money at the cross roads, or selling songs to the men.* [*To* NORA.] *Walk out now, Nora Burke, and it's soon you'll be getting old with that life, I'm telling you; it's soon your teeth'll be falling and your head'll be the like of a bush where sheep do be leaping a gap.* (pp.53 and 55)

ダン　こんな女なんか、下の方のペギイ・カヴァナのようにうろつき回って、四つ辻で物乞いをするか、男どもに唄でも聞かせて金をめぐんで貰えばいいんだ。[ノーラに] さあ出てうせろ、ノーラ・バーク。そんな暮しをしてりゃ、お前だって、きっと、すぐに老いぼれ

てしまうわな。歯もすぐに抜け落ちるし、お前の頭だって、羊が次々とくぐり抜けて毛の引っかかった藪みたいになろうわい。

しかし、ノーラにとっては老の醜悪さは生活の物質的安定・不安定と直接関係するものではない。前述したように、生活の物質的安定が生の衰退を食い止めはしない。生活の物質的安定・不安定にかかわらず、老と死は必然的に到来するものである。とはいえ、物質的安定を生活の絶対条件とする者にとっては、物質的不安定と結びついた老と死は全く悲惨そのものであると見なされ得よう。ダンの次の台詞はそのことを示しており、それはまた確かにノーラの未来の姿でもあろう——

DAN. ... It's lonesome roads she'll be going, and hiding herself away till the end will come, and they find her stretched like a dead sheep with the frost on her, or

*the big spiders, maybe, and they putting their webs on her, in the butt of a ditch.* (p. 55)

ダン ……この女のことだから、寂しい道をほっつき歩いて、くたばる時まで人目を避け、とどのつまりは、土手下の溝で、死んだ羊みたいにぶっ倒れて、霜にうたれているか、恐らくは大きな蜘蛛の奴に巣でもひっかけられていることだろうぜ。

衣食住の安定のための手段を欠く時、人間はそれがために自らの死の到来を早める可能性が多分にあり、その点でノーラの未来に対するダンの予想図も的はずれとは言えない。ノーラは人間の現実的な生存条件に関して決して無知・無関心ではないから、生活の安定を失った時の自己の状態は彼女にも容易に察しがつく。殊に自己欺瞞による現実逃避とは無縁な彼女は、そのような情況への不安をふと漏らす——「明日の朝のお天気がすばらしくて

も、わたしが参っちまったら、何になるというのかね。道をほっつき歩いて死んじまうかも知れんというのに。」（'What good is a grand morning when I'm destroyed surely, and I going out to get my death walking the roads?'）（p. 55）　しかし、これとても、本当のところは、彼女が、自ら醜悪と見なす老や死を、生の当然の帰結として自己の上にもはっきり見ているからにほかならない。ノーラの場合、抑圧された無為の生活の排除は、安定した生活の放棄と同意であり、行き倒れの危険を冒すことである。自然を友とする生活にとっては行き倒れの不安など物の数ではない、ということでは決してない。彼女にあっては、むしろ、そのような生活に対する不安がかなり大きな比重を占めていると言えよう。というのも、彼女は人間存在の変化の相を充分に現実認識しているからである。結局、ノーラにはこの現実認識が顕著であり、そしてその生活の急変によって示されるのは、安定と抑圧、不安と自由が見合っている点であ

る。但し、安定と自由は現実次元では完全な形で存在し得るものではなく、言い換えれば、絶対的な安定や自由というものは現実的には決して存在し得ず、言うなれば、それらは人間の願望によって観念的に創り上げられた対象であるから、更には、願望が投影された幻想とも言えるものであるから、安定と言い自由と言っても、それらは現実生活面においてはあくまでも程度の問題としてあることを知らねばならない。従って、「実際、この劇の最も興味ある主題は、時折少なくとも自らを自然と一体化し得る男（浮浪者）の力によってノーラがその恐怖感に満ちた自然拒否から転化することについての考察であろう」（'*Indeed the most interesting theme in the play is perhaps the study of her conversion from the terrified repudiation of nature by the power of the man who can at times at least identify himself with it.*'）[11] と言うだけではいささか物足りない。衣食住の安定を欠いた放浪の生活は、一方においてはたとえそれが自然を友とする自由な

生活であっても、他方においては厳しい現実との対決であることを否定することはできない。ノーラは、人間の生存条件に対して持つその現実認識の故に、この点を自己欺瞞によってごまかし得ない。

シングは、その紀行文『ウイクロウ、ウェスト・ケリイ、コネマーラにて』(*In Wicklow, West Kerry and Connemara*, 1910)に収録されている「山地の重圧」("The Oppression of the Hills," written between 1898 and 1902, first published on 15 February 1905)の冒頭において、ウイクロウ州での自然の陰うつな一面とそれの人間に及ぼす影響を描写しているが、これは『谷間の陰』の背景となっている自然の情況と全く符合している。

*Among the cottages that are scattered through the hills of County Wicklow I have met with many people who show in a singular way the influence of a particular locality. These people live for the most part beside old roads and pathways*

where hardly one man passes in the day, and look out all the year on unbroken barriers of heath. At every season heavy rains fall for often a week at a time, till the thatch drips with water stained to a dull chestnut and the floor in the cottages seems to be going back to the condition of the bogs near it. Then the clouds break, and there is a night of terrific storm from the south-west — all the larches that survive in these places are bowed and twisted towards the point where the sun rises in June — when the winds come down through the narrow glens with the congested whirl and roar of a torrent, breaking at times for sudden moments of silence that keep up the tension of the mind. At such times the people crouch all night over a few sods of turf and the dogs howl in the lanes.

When the sun rises there is a morning of almost supernatural radiance, and even the oldest men and women come out into the air with the joy of children who have recovered from a fever. In the evening it is raining again. This peculiar climate, acting on a population that is already lonely and dwindling, has caused or increased

*a tendency to nervous depression among the people, and every degree of sadness, from that of the man who is merely mournful to that of the man who has spent half his life in the mad-house, is common among these hills.* (12)

ウイクロウ州の山地に点在している田舎家のあたりでわたしが出くわした多くの人々には、不思議と、地方特有の影響が現われている。この人たちは大抵、昼間でもほとんど人通りのない旧街道や脇道沿いに住み、外の途切れなく続くヒースの壁を一年中眺め暮している。どの季節にも大雨が降り、それも一週間ぶっ通しのこともしばしばで、びしょぬれの藁屋根からはどす黒く赤茶色に濁った水がしたたり落ち、家の床は近くの沼のような状態に逆戻りするかと思える位である。それから雲が切れて、南西から吹きつけるものすごい嵐の一夜となり——このあたりの立ち残っている落葉松はどれもこれも、六月の太陽が昇る方へと向かってた

わみ曲がっているのだが——風は狭い谷間を通って吹き降ろし、激流はひしめき合って渦巻き、ごうごうと鳴り響く。そして時たま、ふと風が凪いで、心を張りつめる一瞬のしじまが突然訪れる。このような時、人々は四角い泥炭の火にあたりながら夜通しうずくまり、小道では犬どもが遠吠えを繰り返す。

太陽が昇ると、さながら超自然的なさんさんと陽の輝く朝となり、年老いたる男女までが戸外に姿を見せて、熱病から回復したばかりの子供のような喜びを示す。夕方にはまた雨となる。この一種独特の気候が、既に孤独と減退に陥っている住民に影響を及ぼし、そこの人たちの神経衰弱の傾向の原因となったり、またはそれを強めたりしているので、あらゆる程度の悲しみが——ただただ悲嘆に打ち沈んでいる人の悲しみからその半生を精神病院で過ごしている人の悲しみに到る

まで――この山地では日常のこととなっている。

上記の引用文からも明らかに推測できるように、浮浪者と連れ立つノーラの放浪生活は恐らく苦痛を伴うものであろうし、時には苛酷極まりないものとなる可能性が大である。彼女にとって「浮浪者との生活は決して見通しの明るいものではない」('*Life with a tramp is no gay prospect.*'[13]) と言えよう。これまでのノーラは、陰うつな生活環境によってもたらされる生の抑圧と孤独からのはかない解放感を、行きずりの男たちと話をかわすことによって求めていたが、彼女には男との会話が生の発散とも証ともなっていたのである。苛酷さが当然予想される、その来るべき放浪生活において、彼女が生の拠り所とするものは、同じく浮浪者の「上手なお喋り」('*a fine bit of talk*') (p.57) である。「お喋り」は、「ユーモア」や「笑い」と同じく、素朴な形での生の発露

であり、それが「上手」であるということは想像力に満ちていることを意味し、そしてそのような想像力豊かな「お喋り」は溌剌とした生の発散に通ずる。ノーラの次の台詞はこの間の事情をよく示している——

NORA. *I'm thinking it's myself will be wheezing that time with lying down under the Heavens when the night is cold, but you've a fine bit of talk, stranger, and it's with yourself I'll go. ... What way would a woman live in a lonesome place the like of this place, and she not making a talk with the men passing? ...* (p. 57)

ノーラ　寒い夜空のもとで野宿したりして、その時はわたしの方こそ息をぜいぜいいわせていることだろうと思うよ。でも、お前さんはお喋りが上手だね。だから、お前さんと一緒に出かけることにするよ。……女ってものは、こんな寂しい所じゃ、通りすがりの男とお喋りでもしなけりゃ、どうして暮して

ゆけるものかね？ ……

多少大仰な説明と受け取れるかも知れないが、確かに「お喋りは、思考や感情を分かち合って慰めをもたらす伝達方式であるだけではなく、それは自信回復の方法、即ち、人間の存在と人間の宇宙に対する関係とを再確認する手段でもある」('*Talk is not only a form of communication bringing comfort in shared thoughts and emotions, it is a method of reassurance, a way of reaffirming our existence and our relation to the universe.*'(14)) と言えよう。この意味で、ノーラや浮浪者と対立するダンには「かかるお喋りは無意味なたわごとである」('*... such talk is meaningless blather.*'(15)) のも当然である。

人間存在及び現実世界の変化の相の認識と、自然の持つ不可思議性や自然が人間存在に及ぼす影響の認識——この点において浮浪者はノーラと同系統の人物であると言える。ノーラは実際生活においては、陰うつな自然と無為な物質的安定という、自由な生を抑圧する生

存条件のもとにあるため、彼女には生存条件への抵抗が強く示されているが、他方、浮浪者の生活は自然によって直接左右され、自然現象自体が彼の実際面での生存条件のすべてとなっているせいでもあろうが、彼には自らの生存条件への意識的な抵抗は見られない。この点において彼はノーラとは異なっている。「強い生命感と生命追求の意志は、浮浪者よりもむしろノーラに与えられている。」('... *the strong sense of life and the will to pursue it are given to Nora, rather than to the Tramp, ...*'(16))

物質的安定は抵抗可能な生存条件であるけれども、自然の力は人間にとって絶大なものであるが故に、それに対する抵抗はむしろ不可能に近い。人間のその抵抗は、或る意味では、はかない努力と言うに等しい。しかしノーラは、自らの生を抑圧する生存条件からの解放を志向し、生の発散を試みる。それほどに自らの存在、自らの生に対する彼女の不安は大きいと言える。彼女の生活態度には、何

よりも、変化の過程にある人間存在としての自己の在り方の追求が強く前面に押し出されている。浮浪者の場合にも、人間の変化の相に対する認識とそこからくる自己の生存への不安の念は見られるが、それらは生存条件への抵抗という形をとらない。むしろ、生存条件への、即ち、この場合は自然への順応と適応によって人間の生と自然との密接な相関関係、及び、両者の調和が示されている。ノーラとは異なり、浮浪者には生の沈滞を意味する老や生活の物質的安定に対する意識的な反撥も見られない。自然の中での放浪生活にとっては生存条件との摩擦を最小限にすることが生活の知恵であり、これが生存を維持するための、外的条件への対し方である。しかし、浮浪者の生活を見ても分かる通り、外的条件へのこのような対応は生命の強烈な発散や激しい生命意欲と結びつくものではない。浮浪者の生活には自由な生命の発散を抑圧するような要素がないから彼には自由な生への殊更

な志向が必要ではないと言えばそれまでのことであるが、自然の要求のままに生きることが必ずしも自由な生の謳歌とは言い難い。自由な生の発露ということには当然人間の観念的な意味付けや内的な志向も加わってあり、しかも、自然現象の中には生の発露と対立する要素のあることも見落すことはできない。例えば、ノーラの言う陰うつな自然とは生の発露を抑制する要素のことである。ノーラも浮浪者も共に、自然の持つ二面性——生を抑圧する面と生を鼓舞する面——を認識してはいるが、この両面を体得しているのはやはり浮浪者の方である。ノーラにあっては、自然の持つ、生への抑圧的な力は彼女の生活条件の一つとして大きな比重を占めているため、彼女はどうしてもこの面に眼を奪われがちであり、それがため彼女の意図はただただこのような情況からの脱出に向けられ、「彼女は自らの人生において逸した楽しみと冒険のすべての象徴を浮浪者の中に見ている。」('... she ...

, seeing in him a symbol of all the fun and adventure she has missed in her life.' (17)) だが、彼女のこの脱出志向の故に彼女の人間としての存在が意味を増すこともまた疑いのない事実である。

浮浪者は自然の理に則した生活を標榜し、それを実行しているが、感情面においてまでそれに徹しきっているというわけではない。即ち、人間存在を変化の相——出生から成長へ、そして老・死へと到る過程——において事実認識し、客観的な割り切り方をしているとは決して言えない。彼の場合、老への不安はノーラのように強烈ではない。というより、ほとんど示されていない。しかし、死への恐怖はノーラ以上に強いものがある。これは、彼がノーラとは違って、生存条件への抵抗を示す姿勢を欠いているからである。彼が老と死への反撥を同程度に示さないのは、老が生の沈滞や無為と通ずるものではあっても、生の停止そのものではないからであろう。この点で、浮浪者はノーラほど鋭敏な感受性を持ち合わ

せてはいないように思える。彼が老への強い反撥を示さないのは、彼が老を自然の理として当然視し客観的に受けとめているからではあるまい。もしそうであれば、死もそのようなものとして受けとめられねばならないはずである。死への浮浪者の対し方はむしろ非常に主観的なものである。

NORA. ... Lay your hand on him now, and tell me if it's cold he is surely.

TRAMP. Is it getting the curse on me you'd be, woman of the house? I wouldn't lay my hand on him for the Lough Nahanagan and it filled with gold. (p.35)

ノーラ ……お前さんの手をちょっとこの人に当てて、この人がほんとに冷たくなっているかどうか、わたしに教えとくれよ。

浮浪者 わしにたたらせようっていうんですかい、おかみさん？ ナハナガンの湖を金で一杯にしてくれたって、わ

しはこの人に触るなんて御免だね。

死者の呪いは客観的には迷信として片付けられ得るが、主観的には現実感をもって受けとめられても何ら不思議ではない。それを現実視する点ではノーラも浮浪者と同様であるが、それに対して抱く現実感の度合において彼女は浮浪者の比ではない。ということは、彼の方が感情の世界、想像の世界に住む度合がはるかに大きいということである。従って、彼が死の恐怖を回避する手立てにしても、それは感情的・主観的なものとなる傾向が強く、そのために彼は事あるごとに祈り——それは過度に繰り返されているが——とまじないに頼ることになる。以下にその数例を挙げてみる——

TRAMP. ... *The Lord have mercy on us all!* (p. 33)

浮浪者 ……主よ、どうかわしらみんなに哀れみを垂れて下せえ!

TRAMP [ crosses himself ]. God rest his soul. ( p. 35 )

浮浪者［十字を切って］神様、この人の霊が安らかに眠らんことを。

TRAMP [ looking round with a half-shudder ]. It is surely, God help us all ! ( p. 37 )

浮浪者［半ばおののいて、あたりを見回し］そりゃそうだろうとも。神様、わしらみんなをお助け下せえ！

TRAMP [ moving uneasily ]. Maybe if you'd a piece of a grey thread and a sharp needle — there's great safety in a needle, lady of the house — I'd be putting a little stitch here and there in my old coat, the time I'll be praying for his soul, and it going up naked to the saints of God. ( p. 41 )

浮浪者［不安そうにもじもじして］もし灰色の糸ととがった針を持っておいでなら——針には大した御利益があるそうだからね、おかみさん——わしの古びた

上着のあちこちをちょっと繕いながら、この人の魂が天の聖者様のところへ裸で昇って行くまで、お祈りをあげていようと思うんだが。

TRAMP [*slowly*]. *It's true, surely, and the Lord have mercy on us all!*

[NORA *goes out*. THE TRAMP *begins stitching one of the tags in his coat, saying the 'De Profundis' under his breath*. . . . ] (p. 41)

浮浪者 [ゆっくりと] そりゃ確かにそうだろうとも。主よ、どうかわしらみんなに哀れみを！

[ノーラ出て行く。浮浪者は上着のぼろを繕い始め、小声で「われ深き淵より」(聖書詩篇第百三十章の冒頭の句)を唱える。……]

TRAMP [*trembling*]. *I meant no harm, your honour; and won't you leave me easy to be saying a little prayer*

for your soul? (p. 41)

浮浪者［ぶるぶる震えて］わしは悪気で言ったわけじゃないんだよ、旦那さん。だから、どうかわしのことには構わないで、お前さんの魂にお祈りをあげさせて貰えないかね？

浮浪者は、時には、死に対する恐怖を解消する手段として、「死んだ人間は何も害を与えやしない」('A man that's dead can do no hurt.') (p. 39) ―と、このように死の物体化、或いは、客体化を試みはするものの、その試みはあくまでも意識的な範囲に留まり、死に対する感情的な恐怖を解消するまでには到らない。ダンの―「お前さん、こわがることはないよ、死んだ人間は何も害を与えやしないからな」('Don't be afeard, stranger; a man that's dead can do no hurt.') (p. 41) ―という言葉によって、浮浪者の意識的に死を物体化しようとする試みは物の見事に揶揄されている。

浮浪者は死に対してのみならず、自然の持つ不可思議さへの自らの畏怖感をも客観的に認識することを試みている——

TRAMP. It was no lie, lady of the house ... I was passing below on a dark night the like of this night, and the sheep were lying under the ditch and every one of them coughing, and choking, like an old man, with the great rain and the fog ... Then I heard a thing talking — queer talk, you wouldn't believe at all, and you out of your dreams, — and 'Merciful God,' says I, 'if I begin hearing the like of that voice out of the thick mist, I'm destroyed surely.' Then I run, and I run, and I run, till I was below in Rathvanna. I got drunk that night, I got drunk in the morning, and drunk the day after, — I was coming from the races beyond — and the third day they found Darcy ... Then I knew it was himself I was after hearing, and I wasn't afeard any more. (p. 39)

浮浪者　嘘じゃないんだよ、おかみさん

……わしは今晩みたいな闇の晩に下の谷を通りかかったんだが、羊どもが土手下で横たわっていて、ともかく大雨は降るし、霧は深いし、どいつもこいつも、年寄りみたいに、咳をしたり息を詰まらせたりしているんだ……その時、何かの話し声が聞こえて――夢でも見ているのでなきゃ、とても信じられんような奇妙な話し声なんだけど――それで、わしは思ったね、「ああ哀れみ深い神様、深い霧の中からこんな声が聞こえるようじゃ、わしももうおしまいだ」と。それからわしは駆けて、駆けて、駆けまくって、とうとう下の方のラスヴァナまでたどり着いたよ。わしはその晩は酔っぱらい、明くる朝も酔っぱらい、そのまた次の日も酔っぱらっていた――というのも、わしはあっちの方の競馬へ行った帰りがけだったもんでね――そして三日目にダーシィが

見つけ出されたってわけさ……それで、わしが聞いたのはあの男の声だったと分かって、もうこわがりもしなかったよ。

自然の持つ不可思議さへの彼の客観的認識の試みも、結局は、自己の死に対する恐怖感を緩和させるためである。自然に対する彼の畏怖感は、その根柢において常に、想定された彼自身の死とつながっていると言える。現実世界における不可思議や神秘は、人知によって解明されれば、不可思議でも神秘でもなくなる。要するに、それは未だ人知の及ばぬ対象のことである。しかし、死後の世界はあくまでも想像の域を脱し得ないから、主観的には個人にとって自己の死に対する恐怖感は尽きることがない。従って浮浪者が、自然の不可思議さや死への客観的認識を試みることによって、いかに自己の死に対する恐怖の解消を図っても、それは徒労というに近い。とは

いえ、浮浪者自身は、客観的認識によって自己の恐怖感を完全に消去し得るとは決して考えていない。彼にとってその試みはむしろ生きるための方便にすぎない。基本的には彼は自然の不可思議さや神秘性、及び、その強大な力をそのまま率直に受け入れる人生態度を有している。神秘的にして不可思議な自然現象をも、彼は主観的には事実として受けとめている、と言ってもよい。自然の抑圧的な力に対して対立的・反抗的であるノーラとは異なり、浮浪者はそれを従順に受け入れ、その一方では生を鼓舞する自然面への傾倒をも示して自らの生存の調和を得ようとする。浮浪者のこのような生活態度は自然及び自然現象への素朴な反応によるものであり、これが自然に則した生活ということになろう。言い換えれば、彼は自然を、人間の「生活の源」('source of livelihood')でもあり、同時に「恐るべき敵となり得るもの」('a potentially terrible enemy')(18)でもあることを等しく認識している。

ところが、浮浪者は陰うつで抑圧的な自然とその不可思議な現象を恐れてはいないことを意図的に強調する——

TRAMP [*speaking mournfully*]. Is it myself, lady of the house, that does be walking round in the long nights, and crossing the hills when the fog is on them, the time a little stick would seem as big as your arm, and a rabbit as big as a bay horse, and a stack of turf as big as a towering church in the city of Dublin? If myself was easily afeard, I'm telling you, it's long ago I'd have been locked into the Richmond Asylum, or maybe have run up into the back hills with nothing on me but an old shirt, and been eaten with crows the like of Patch Darcy — the Lord have mercy on him — in the year that's gone. (p. 37)

浮浪者［嘆かわしげに言う］おかみさん、このわしがこわがりだって？　わしが長い夜道を歩き回って、霧のかかった山を越える時なんぞ、小さな棒切れが

お前さんの腕ほどにも大きく見え、兎が栗毛の馬ほどにも大きく、そして、積み上げた泥炭の山がダブリンの都市（まち）にそびえ立つ教会ほどにも大きく見えるんだよ。もしわしがそれほどこわがりなら、間違いなく、もうとっくにリッチモンド精神病院に閉じ込められているか、それとも古ぼけたシャツ一枚着たきりで裏山に駆け上がって、鳥の餌食にでもなっていることだろうさ——去年亡くなったパッチ・ダーシィみたいにね——主よ、あの男の霊を哀れんでやって下せえ。

浮浪者は、自らが自然に抵抗し得る強さを、或いは、自然の不可思議さを理解する能力を有していると言わんばかりに主張しているが、これは自己の生活が自然の懐に抱かれたものであるという彼の自負によるものであろう。しかし実際は、その言葉とは裏腹に、彼の心

の底にはこのような自然現象への強い恐れがあると思える。恐れをもってこのような自然現象を受けとめることこそが、むしろ、自然への素朴な対し方であり、浮浪者のように素朴な感情で自然に対応する人間が、もし陰うつで抑圧的な自然に対して何の恐れも抱かないとすれば、それは嘘になる。というのも、元々主観的なものとしてある感情、特に素朴な感情にとって、自然の力、及び、その不可思議さや神秘は、そのまま現実として何の抵抗もなく受け入れられ得るからである。前記の浮浪者の台詞は単なる強がり以外の何物でもないと言えよう。彼自身、実は、自らが自然の破壊力に対抗し得るなどとはいささかも信じてはおらず、ただひたすらそれを畏怖している。これが自然の中で存続し得る途でもある。では、浮浪者が恐怖の果ての精神的破綻もきたさずに生存し得るのは何故か。「彼には詩人の敏感さや鋭い実際的な精神力も、現実的な世俗性も共にそなわっている」('He

has both a poet's sensitivity, a sharp practical mind, and a realistic earthiness; ...' (19)) からであろうか。一般的にはそう説明することもできるが、それよりもむしろ、生を鼓舞する自然面に対しても彼は同じく素朴に対応し得るからであると言う方が当を得ていよう。これによって彼は精神的に調和を保っている。とはいえ、生を鼓舞する自然面は必ずしも客観的な現実であるとは限らない。それは浮浪者の願望が投影されたもの、彼の想像力によって意味を付加されたものでもある。

TRAMP [going over to NORA]. We'll be going now, lady of the house— the rain is falling but the air is kind, and maybe it'll be a grand morning by the grace of God. (p.55)

浮浪者［ノーラの傍に行き］さあ出かけようかね、おかみさん—雨は降っているが、空気は穏やかだし、それに恐らく明日の朝は、神様のお恵みで、よい天気になるだろうさ。

ここには生を育む自然面、或いは、生を育むと彼が思いなそうとしている自然面の一端が示されている。自然現象そのものよりも、それに対する浮浪者の心の在り方に重点が置かれていると言った方がよい。彼によれば恐らく、自然現象が人間の生に対して対立的であろうが無かろうが、自然に則した生活、即ち、楽天的な態度で自然に依存する生活こそが人間にふさわしいものであるということになろう。

TRAMP. *You'll not be getting your death with myself, lady of the house, and I knowing all the ways a man can put food in his mouth. . . . We'll be going now, I'm telling you, and the time you'll be feeling the cold and the frost, and the great rain, and the sun again, and the south wind blowing in the glens, you'll not be sitting up on a wet ditch the way you're after sitting in this place, making yourself old with looking on each day and it passing*

you by. You'll be saying one time, 'It's a grand evening by the grace of God,' and another time, 'It's a wild night, God help us, but it'll pass surely.' You'll be saying—

(p. 57)

浮浪者　わしと一緒なら、'死ぬなんてことはないよ、おかみさん。わしはこれでも、食べていくことぐらいの手はいくらでも心得ているからね。……さあ、もう出かけようかい。これからは、寒さがこようが、霜が下りようが、大雨が降ろうが、陽がまた昇ろうが、南風が谷間を吹こうが、お前さんは濡れた土手の上に坐り込んで、丁度これまでここでずっと坐り込んでいたみたいに、一日一日と日が経って行くのを眺め暮して老い込むようなこともあるまい。お前さんは、時には、「神様のお恵みで、今晩はよい天気だね」とか、また時には、「ひどく荒れる夜だね、どうか神様の御加護を。でも、きっとすぐ

におさまるだろうよ」とか言ってるだろうさ。また時には——

自然への適合、自然との密着は、人間存在の変化の相——特に、老と死——に対する不安を減少させることになるとでも言えようか？　浮浪者の考えでは多分そういうことになると思える。自然の変化のままに生きることによって、無為の生活のもたらす孤独感を免れることができる、と彼は考えているようであるが、彼女の孤独感は元々人間存在の有限性に根ざしたものであるから、それは、有限なるが故により激しく生を燃焼させんとする欲求との緊張関係において調和を保持するものであることを知らねばならない。人間存在の有限性に基づく孤独感は、自然への没入によって簡単に解消され得るものではない。もし浮浪者がそのように考えているとすれば、それは余りにも安易な解決法の提示と言わざるを得ない。恐らく浮浪者は、ノーラの感じ取っ

ているような種類の孤独感を持ち合わせてはいないのであろう。それは、彼の生活環境には生を抑圧する度合いが少ないからというよりは、彼には生への積極的な要求が全く欠けていることに原因している。この意味で浮浪者には、ノーラに見られるが如き生存条件とそれからの解放志向（或いは、願望）との間の緊張は顕著ではない。浮浪者の存在はノーラの一願望が具象化されたものであり、更に敷衍すれば、「アイルランド人の生活の中のロマンティックな要素を具現したもの」（'*the personification of a romantic elemet in Irish life*'）[20]とも言える。このことが多分に彼をして内的葛藤を欠く類型的人物たらしめていると思える。確かに「彼は、ノーラにとって自己発見のための手段となる」（'*The tramp is ... a means for Nora to find herself.*'）[21]存在であり、この意味では「不吉な谷間と外の世界とをつなぐ」（'*... the Tramp is a link between the sinister glen and the world outside; ...*'）[22]存在ではあるが、彼はダンやマイケルほどに

は「陳腐な人物像」('stock figures'[23])ではないにしても、結局のところ、「これら三人の男性は彼女の引立て役にすぎない」('The three men are no more than her foils, ...'[24])と言えよう。従って、「浮浪者や鋳掛屋は、〈現実の中の壮麗で野性的なもの〉に対するシングの願いを具体化、或いは、象徴化しているように思える」('Tramps and tinkers seem to embody, or symbolize, Synge's desire for "what is superb and wild in reality" ...')からといって「浮浪者はこの劇の中心人物である」('The Tramp is the central figure of the play.'[25])とは言い難い。

既述したように、ノーラは浮浪者の想像力豊かな「上手なお喋り」を唯一の頼りとして放浪の旅に出る決心をするが、それは余儀なくしてなされた決心であり、「彼らは喜んで雨の中へ、夜の中へと出て行く」('They will gladly go out into the rain, and into the night ...'[26])のではない。だが、「彼女は夢想に殊更ふけることなどできない」('... she cannot lose herself in deliberate fantasy.'[27])存在であるとはいえ、彼の次の台詞に示され

る自然の中の生の躍動の様は間違いなく彼女の心を惹きつけるものであろう。

TRAMP [ at the door ]. Come along with me now, lady of the house, and it's not my blather you'll be hearing only, but you'll be hearing the herons crying out over the black lakes, and you'll be hearing the grouse, and the owls with them, and the larks and the big thrushes when the days are warm, and it's not from the like of them you'll be hearing a talk of getting old like Peggy Cavanagh, and losing the hair off you, and the light of your eyes, but it's fine songs you'll be hearing when the sun goes up, and there'll be no old fellow wheezing the like of a sick sheep close to your ear. ( p. 57 )

浮浪者［戸口で］さあ、わしと一緒にくるがいいさ、おかみさん。これからはお前さんが耳にするのは、わしの下らないお喋りばかりじゃないよ。黒い湖の上を鳴き渡る鷺の声も聞こえるだろうし、雷鳥や梟の声も、それに暖かい

日には雲雀や大鵜の声も聞こえることだろうさ。そんな鳥どもから聞けるのは、ペギイ・カヴァナのように老い込んで、髪の毛が抜け、眼の光が鈍くなる話なんかじゃないよ。陽が昇る頃には、すてきな唄が聞こえてきて、もうお前さんの耳もとで、病んだ羊みたいに、息をぜいぜいさせている年寄りなんていやしないだろうさ。

ここに示されている自然の魅力、或いは、「この世の驚異と美しさ」は、「実体そのものとしてのそれよりも、むしろ不可避で、恐らくは差し迫ってもいるであろう死を伴う灰色の世界の真只中で、想像され切望されたものとしてのそれである。」('Not the wonder and beauty of the world as a thing in itself, but as imagined and longed for in the midst of a world of greyness that is fraught with inevitable and, it may be, imminent death!')(28) 即ち、浮浪者の感情と願望が紛入された自然の魅力である。

ノーラと浮浪者が同じ範疇に属するとすれば、ダン・バークとマイケル・ダーラはそれとは別個の同一範疇に入ることになる。ダンとマイケルはノーラや浮浪者とは対照的に描かれており、この二人には生の発散・生の躍動は見られない。ましてや生の激しい燃焼への希求などは微塵もない。従って彼らは、生命への強い欲求を持たないという点でノーラとは、そして生を豊かならしめる想像力に欠けているという点で浮浪者とは別種の人物である。ドナ・ガーステンバーガー(Donna Gerstenberger)の表現を借用して言えば、ノーラや浮浪者の人生が「〈在る〉或いは〈成る〉人生」('the life of *being* or *becoming*')であるのに対し、ダンやマイケルの人生は「〈持つ〉人生」('the life of *having*')ということになる。そして、この「〈在る〉或いは〈成る〉人生」こそ、「生存の自然のリズム」('the natural rhythm of existence')に即応するものである。これは、人間存在の根本相は変化であるということと同じである。(29)

ダンにとっては物質的安定が生活の基本であり、人生の諸事はすべてここに端を発し、ここに向けられている。彼はその意識面においては自己の存在への不安や孤独感とは全く無縁であるが、人間として生存する以上、自らは意識しなくとも、その潜在意識においては自己の存在への不安や孤独感を内包しているはずである。しかし彼にあっては、それらは物質的安定によっていとも容易に解消され得るものである。マイケルの場合もダンと何ら異なるところがない。マイケルはノーラの内的葛藤を理解できるような存在では到底なく、彼女の苦悩をよそに物質的・金銭的な現実面にのみ関心を寄せている——

MICHAEL [considering]. *That's true, Nora, and maybe it's no fool you were, for there's good grazing on it, if it is a lonesome place, and I'm thinking it's a good sum he's left behind.* (p. 49)

マイケル［よく考えて］それもそうだね、

ノーラ。お前さんも馬鹿じゃなかったわけだ。だって、ここは寂しいところじゃあるが、いい牧場はあるし、それに旦那はかなりの金を残したようだから。

MICHAEL [*moving over three of the piles*]. *That's three pounds we have now, Nora Burke.* (p.51)

マイケル［三つの山に積み重ねた金を向こうに押しやって］ほら、これで三ポンドだよ、ノーラ・バーク。

MICHAEL. *That's five pounds and ten notes, a good sum surely!* ... (p.51)

マイケル　これで五ポンドとお札が十枚だ、こりゃ大した金額だ！……

ダン同様に人間存在の孤独についての深い認識を持たないマイケルは、生活の物質的な面、特に金銭的な面によって人間の営為のすべて

を律することができると思い込んでいる。これは物に囚われた精神状態、即ち、精神の硬化を意味する。このような人物は人間存在を変化の相において認識することはまずあり得ない。かかる人物形象には、「人生を或る種の予断された型にはめこもうとしたり、また何らかの硬化した、拘束的な方策——道徳的なものであれ、社会的なものであれ、宗教的なものであれ——を世の中に押しつけようとしたりする類のものはすべてこれを非とするシング」('...Synge...condemning all that which would attempt to fix life in some kind of preconceived pattern or to impose any rigid, restrictive scheme — moral, social, religious — upon the world.'(30))の人生態度の一端が現われていると言えよう。

精神的硬化と肉体的硬化とは相伴い、そして精神的硬化が自由な思考を困難ならしめるように、肉体的硬化は自由な外的動作を困難ならしめる。

TRAMP <[*looks up at him for a moment*]>. *If it's a poor tailor I am, I'm thinking it's a poor herd does be running back and forward after a little handful of ewes the way I seen yourself running this day, young fellow, and you coming from the fair.* (p. 47)

浮浪者 <[しばしマイケルを見上げて]> わしは繕い物が下手かも知れんが、お前さんもぶきっちょな羊飼いだと見えるね。お若いの、わしは今日、お前さんが市(いち)から帰りがけに走り回ってるとこを見かけたが、わずかあれっぱかしの牝羊の後を追って、うろうろ行ったり来たりしてるとはね。

MICHAEL. *It's no lie he's telling, I was destroyed surely... They were that wilful they were running off into one man's bit of oats, and another man's bit of hay, and tumbling into the red bogs till it's more like a pack of old goats than sheep they were ... Mountain ewes is a queer breed, Nora Burke, and I'm not used to*

them at all. (p.47)

マイケル　この人の言ってることは嘘じゃない、俺はほんとに参っちまったよ……あいつら全く勝手気儘な奴で、誰かの烏麦畑に飛び込んだり、また別の誰かの干し草の中に紛れ込んだりするかと思えば、赤茶けた沼に転げ落ちたりして、羊というよりは、年くった山羊の群そっくりだ……山地の羊ってのはおかしな生き物だよ、ノーラ・バーク、それに俺はまるっきりあいつらに慣れちゃいないからね。

このマイケルとは正反対の人物としてパッチ・ダーシィへの言及がなされているが、そこに示されるのは、自然に則した生活とそれがもたらす自然への対応の能力である。精力的な体力、柔軟な動作、直覚的な鋭さがそれである。

NORA [*settling the tea things*]. *There's no one can drive a mountain ewe but the men do be reared in the Glen Malure, I've heard them say, and above by Rathvanna, and the Glen Imaal, men the like of Patch Darcy, God spare his soul, who would walk through five hundred sheep and miss one of them, and he not reckoning them at all.* (p. 47)

ノーラ［茶の道具を置き直して］わたしの聞いてる話じゃ、山地の羊を扱いこなせるのは、グレン・マルーアとか、上の方のラスヴァナのあたりとか、グレン・イマールとかで育った男でなきゃ、あのパッチ・ダーシィのような――どうか神様、あの人の魂に御加護を――ああいう男でなきゃ、できっこないそうだよ。あの人は五百匹の羊を見回って、その一匹が欠けていても分かったそうだよ、勘定なんか全然しなくてもさ。

TRAMP [ plaintively ]. That was a great man, young fellow, a great man I'm telling you. There was never a lamb from his own ewes he wouldn't know before it was marked, and he'd run from this to the city of Dublin, and never catch for his breath. ( p. 47 )

浮浪者［悲しげに］あれは偉物だったよ、お若いの、ほんとに偉物だったよ。あの男は、印なんかついていなくても、他人(ひと)の子羊と自分の牝羊をちゃんと見分けたんだから。それに、ここからダブリンの都市(まち)まで駆けて行っても、息切れ一つしなかったんだから。

だが、パッチ・ダーシィへの言及は彼の一面への盲目的な讃美に終ってはいない。自由奔放な生活に当然伴う苛酷な現実面にも眼が向けられている。即ち、「生を選択することは死ぬ道を選択することである」('The choice of life is a choice of the way to die.')(31)ということにもなろうか。「この男が」抑圧的な自然のもとで、

最後には「頭がおかしくなって」('...the man went queer in his head ...')、「狂い死んだ」('mad dying')(p.47)ことも述べられている。これによって、シングは単に一面的に偏することなく、物事の二面を見極めていたことが分かる。勿論、ドナ・ガーステンバーガーのように、このパッチ・ダーシィの狂気を次の如く正当化して——

...Synge intends to suggest that his madness came from excess, largeness, courage, daring— a madness to be opposed to the meanness and smallness of the "sane" world which believes "a bit of a farm" and a good price for lambs (32) make up the sum of existence.

……パッチ・ダーシィの狂気は桁外れ、器の大きさ、剛胆さ、大胆さから来たものであることを——「わずかばかりの農地」があって子羊をよい値で賣るだけで生活はすべて満たされる、と信じ込んでいるような「正気の」世界の卑小さと狭量さ

に対立するのが狂気であるということ
を――シングは提示しようとしている。

と、このように社会生活次元での、或いは、生活現象面での説明をすることもできようが、この場合にしても、自由奔放な生が現実において遭遇せねばならぬ自然の厳しさと、それに対抗する人間存在自体の微力さ・矮小さ、即ち、人間存在の根元的な生存条件――変化の相と有限性――をも同時に認識することによって、パッチ・ダーシィの生活、狂気、死は、有限なる生の激しい燃焼として、より深い意味を持つことになる。

精神的・肉体的硬化は生の躍動とは無縁であり、従って、自由にして強烈な生への欲求に欠ける。それは情緒の枯渇、感情の欠落でもある。この意味でマイケルにもダンにも豊かな人間性は見られない。「彼らのどちらもノーラの孤独を理解せず、彼らは無感覚であり、同じく冷淡である。」('Neither Dan nor

Michael understands Nora's loneliness; they are insensitive and equally cold.'(33)) 硬化した状態は自然の理にもとるもの、即ち、人間の生の法則に反するものとして死の状態にも等しい。ダンはまさしくその一例として示されている——

NORA [looking uneasily at the body]. Maybe cold would be no sign of death with the like of him, for he was always cold, every day since I knew him, — and every night, stranger — ...

ノーラ［不安そうに死体を眺めて］多分こんな人にとっては、冷たくっても、それが死んでるどんな証拠にもなるまいよ。この人はいつも冷たい人だったものね、わたしがこの人と知り合ってからはいつの日だって、——それに夜だっていつもそうさ、お前さん——……

ノーラにとって、「ダン・バークは現世においても死後と同様に冷たい存在であるから、

百姓家での、彼との生活といえるようなものは全く何もなかった」('There has been no life in the farmhouse with Dan Burke, who is as cold in this world as he will be in death; . . .'(34)) と言えよう。仮装された死こそ、実は、彼には最もふさわしい、うってつけの状態なのである。しかも、その仮装された死、即ち、硬直化した無為の生は、皮肉なことに、ダン自身によっても図らずも滑稽化されている——

DAN. . . . I'm destroyed with the drouth, and let you bring me a drop quickly before herself will come back. (p. 43)

ダン ……俺は喉が渇いて参っちまいそうなんだから、女房の奴が戻ってこないうちに、さっさと俺に一杯もってきてくれ。

DAN. How would I be dead, and I as dry as a baked bone, stranger? (p. 43)

ダン どうして俺が死んでるんだい、お

前さん、焼いた骨みたいに喉をからからにさせているというのに？

DAN. ...it's not long now I'll be letting on, for I've a cramp in my back, and my hip's asleep on me, and there's been the devil's own fly itching my nose....It's near dead I was wanting to sneeze,...(p.43)

ダン ……俺はもう、そんなに長々と死んだ真似なんかしていられるかい。背中はひきつるし、尻はしびれてきやがるし、それに蠅の野郎めが俺の鼻をむずむずさせやがるし……。俺はくしゃみがしたくて死にそうだったぞ……

これらの台詞の背後には作者シングの皮肉な眼が感じられるが、同じく幕切れのダンとマイケルとの会話の背後にもこの種の皮肉が見られる。殊に、「彼らがウイスキーを一杯やりながら自ら慰めている」('...the husband and lover consoling themselves over a glass of whisky.'(35)) 場面では、当然のことながら、両者にはともに、生

と死との間の内的葛藤や緊張の片鱗さえも見られず、そこには作者の痛烈な皮肉がこめられている。人間存在の変化の相と有限性、及び、それらに由来する孤独感を認識せぬ彼らは、恐らく「ただじっと坐して長い一生を、平穏無事な一生を、それも健康そのもので、ウイスキーを少々味わって打ち過ごすだけとなる」('Those ... are left to sit down to a long life and a quiet life, and good health with it, and to a little taste of the stuff.' (36))だろう。この幕切れにおいては、精神の硬化した存在の持つ日常的な卑俗さが暴露され、合わせて生に対する感覚の麻痺が示されている。しかし、それは断定的な極め付け方ではなく、おかしみをこめた描写となっている。ここに、物事を狭く限定して見ることを避けようとするシングの態度が如実にうかがえる。

DAN. *Sit down now and take a little taste of the stuff, Michael Dara, there's a great drouth on me, and the night is young.*

MICHAEL [coming back to the table]. And it's very dry I am surely, with the fear of death you put on me, and I after driving mountain ewes since the turn of the day.

DAN. [throwing away his stick]. I was thinking to strike you, Michael Dara, but you're a quiet man, God help you, and I don't mind you at all. [He pours out two glasses of whiskey, and gives one to MICHAEL.]

DAN. Your good health, Michael Dara.

MICHAEL. God reward you, Daniel Burke, and may you have a long life and a quiet life, and good health with it.

[They drink.] (pp. 57 and 59)

ダン　まあ腰でも下ろして、ウイスキーでも少しやっていきな、マイケル・ダーラ。俺はひどく喉が渇いてしようがない、それにまだ宵の口だ。

マイケル［卓の方へ戻って］俺だってすごく喉が渇いてるよ、お前さんに殺されやしないかとびくびくしていたし、昼からはずっと山の牝羊どもを追っかけ回していたんだからね。

ダン［杖をほうり出して］俺はお前をぶんなぐってやろうと思ってたんだが、マイケル・ダーラ、お前はかわいそうにおとなしい男だから、勘弁してやるよ。［彼はウイスキーを二杯注ぎ、一つをマイケルに渡す］

ダン　お前の健康を祝ってやるよ、マイケル・ダーラ。

マイケル　神様がお前さんにお恵みを垂れて下さるように、ダニエル・バーク。どうかお前さんも長生きして、平穏無事に暮し、その上、達者でいなさるように。［二人は乾杯する］

〔註〕

(1) J. M. Synge : Collected Works III, Plays I, ed. Ann Saddlemyer (1968), p. 33.

以下、同書からの引用は本文中にて頁数のみを記す。

(2) Nicholas Grene : Synge : A Critical Study of the Plays (The Macmillan Press Ltd., London & Basingstoke, 1975), p. 86.

(3) Jean Alexander : "Synge's Play of Choice : The Shadow of the Glen," in S. B. Bushrui (ed.) : Sunshine and the Moon's Delight : A Centenary Tribute to John Millington Synge 1871-1909, p. 26.

(4) Herbert A. Kenny : Literary Dublin : A History (Taplinger Publishing Co., Inc., New York, and Gill & Macmillan Ltd., Dublin, 1974), p. 192.

(5) Maurice Bourgeois : John Millington Synge and the Irish Theatre (1913 ; Benjamin Blom, Inc., New York, reiss. 1965), p. 148.

(6) Alan Price : Synge and Anglo-Irish Drama, p. 119.

(7) Daniel Corkery : Synge and Anglo-Irish Literature, p. 84.

(8) P. P. Howe : J. M. Synge : A Critical Study (1912; Haskell

House Publishers Ltd., New York, rpt. 1968 ), p. 195.

(9) Introductions to T. R. Henn (ed.): The Plays and Poems of J. M. Synge (1963; Methuen & Co. Ltd., London, rpt. 1968), p. 33.

(10) Ibid.

(11) Una Ellis-Fermor: The Irish Dramatic Movement (Methuen & Co. Ltd., London, 1939), p. 168.

(12) Collected Works II, Prose, p. 209.

(13) F. L. Lucas: The Drama of Chekhov, Synge, Yeats, and Pirandello (Cassell & Co. Ltd., London, 1963), p. 177.

(14) Nicholas Grene: op. cit., p. 81.

(15) Ibid.

(16) Jean Alexander: "Synge's Play of Choice: The Shadow of the Glen," in S. B. Bushrui (ed.): op. cit., p. 30.

(17) Allardyce Nicoll: World Drama: From Aeschylus to Anouilh (George G. Harrap & Co. Ltd., London, 1949), p. 693.

(18) Nicholas Grene: op. cit., p. 86.

(19) Introductions to T. R. Henn (ed.): op. cit., p. 31.

(20) David H. Greene and Edward M. Stephens: J. M. Synge 1871-1909 (The Macmillan Co., New York, 1959), p. 91.

(21) Robin Skelton : The Writings of J. M. Synge ( Thames and Hudson Ltd., London, 1971 ), p. 58.

(22) Introductions to T. R. Henn ( ed. ) : op. cit., p. 31.

(23) Robin Skelton : op. cit., p. 57.

(24) Ibid.

(25) Introductions to T. R. Henn ( ed. ) : op. cit., p. 31.

(26) Jean Alexander : " Synge's Play of Choice : The Shadow of the Glen, " in S. B. Bushrui ( ed. ) : op. cit., p. 28.

(27) Robin Skelton : op. cit., p. 62.

(28) Daniel Corkery : op. cit., p. 75.

(29) Donna Gerstenberger : John Millington Synge ( Twayne Publishers, Inc., New York, 1964 ), p. 41.

(30) Ibid.

(31) Jean Alexander : " Synge's Play of Choice : The Shadow of the Glen, " in S. B. Bushrui ( ed. ) : op. cit., p. 26.

(32) Donna Gerstenberger : op. cit., p. 39.

(33) James Francis Kilroy : Dominant Themes and Ironic Techniques in the Works of J. M. Synge ( 1965; University Microfilms, Inc., Ann Arbor, Michigan, 1969 ), p. 75.

(34) Donna Gerstenberger : op. cit., pp. 40 - 41.

(35) David H. Greene and Edward M. Stephens : op. cit., p. 154.

(36) P. P. Howe : op. cit., p. 51.

# Ⅲ

## 『海へ騎りゆく人々』
## ——実在としての死——

一概に死といっても、現実次元での死と観念面での死とがあり、しかもそのそれぞれの持つ意味・内容は決して一様ではない。だが、どのような形態の、どのような意味・内容を持つ死であれ、物理的・客観的には死が動きの停止・存在の消失であることには変りがなく、そのことに対する不安と恐怖もまた共通の人間感情である。死に対する不安と恐怖は主観的感情——感情は元来主観的なものとしてあるという意味合いにおいて——であるから、それらを逃れる試みは主観的には可能であっても、客観的事実としての死そのものを免れるすべはない。

『谷間の陰』におけると同様、『海へ騎りゆく人々』(*Riders to the Sea*, written 1902-3, performed 1904)においても死の陰うつな雰囲気が濃厚

にかもし出されており、死への不安と恐怖が人物の行動や劇の行動（劇的行為）を支配している。『谷間の陰』の場合、その劇的行為と直接関係するのは、仮装された死、または、想定された死であり、現実に起こるものとしてはパッチ・ダーシィ（Patch Darcy）の狂死についての言及があるにはあるが、これは劇的行為の展開とは直接には関係なく、劇の背景としてある自然の苛酷さを示す一例に留まっている。この作品の劇的行為を展開せしめるのはあくまでも仮装の死と想定上の死であるが、言うまでもなく仮装の死も想定上の死もともに現実の死そのものではなく、観念的にとらえられた死である。たとえ観念的にとらえられたものであれ、死に対する不安と恐怖を伴うのが常である。だが、実際面での生活や人間の存在自体を圧迫する点においては、それは現実における死の比ではない。観念上の死に対しては観念的な操作による対応が可能であるが、現実の死はそのような対応を拒

否する。人間が生命の存続を願う限り、存在の無化を意味する現実の死が持つその重みは絶大である。このように、『谷間の陰』において示される死は、『海へ騎りゆく人々』に現われる死とはかなり質的な差異があることを知らねばならない。

『谷間の陰』における死は、既述したように、仮装された死と想定上の死であり、前者は現実的な視点から滑稽化され、後者の方は、自然に即した自由な生への願望によってその不安と恐怖の解消が図られている。これがため、「『谷間の陰』は暗黒に対する恐怖の厄払いである」('The Shadow of the Glen is an exorcism of dread of the dark.'[1])という意見も出てくる。ということは、この戯曲においては、一方では死が揶揄され、他方では生への願望に死と拮抗し得る力が与えられているということである。更に言い換えるならば、人間存在の根元的な生存条件としての有限性とそれからの解放志向との間の緊張関係において、総体的

にはむしろ後者、即ち、生命へのあくことなき欲求に比重がかけられている。そしてここに人間存在と生存の意味が見い出されようとしている。これに対して、『海へ騎りゆく人々』に現われる死とは一体どのような性格のものであろうか。

『海へ騎りゆく人々』においても、『谷間の陰』と同様に、その幕開きから死に対する不安と恐怖が示されているが、この戯曲における自然は、ただ陰うつな雰囲気をかもすだけに留まらず、絶えず不吉な死の影を投げかけており、「『海へ騎りゆく人々』ほど凄まじく痛ましい劇は、これまでに上演されたためしはまずあるまい」('... a more gruesome and harrowing play than Riders to the Sea has seldom, if ever, been staged before.'(2))と言えるほどである。そしてここには、『谷間の陰』のノーラ・バーク(NORA BURKE)や浮浪者(A TRAMP)に見られるが如き自由な生への志向は皆無である。というより、生存条件とそれからの解放志向との

間の関係、即ち、死と生への願望との間の関係は、『谷間の陰』の場合よりももっと根元的な形でとらえられ、且つ、示されている。ここにおいては、自由な生は願望の対象としては贅沢なものとも言うべく、生存条件からの解放志向は、より自由で躍動的な生に向けてではなく、存在することそれ自体に向けられている。

人間は生の終着点である死へと向かって絶えず変化しているということ、これがここで言う人間の根元的な生存条件であるが、現存せる人間の今ある生はこの条件との緊張関係において、即ち、死への方向に対する抵抗において維持されている。だが、このようにして維持されている生もまた、それに様々な要素が加わって固定化されると、日常的な生存条件として人間存在を抑圧する働きをなす。そこで人間は更にそのような生からの解放を志向することになる。この例が『谷間の陰』のノーラ・バークの場合である。ところが、

『海へ騎りゆく人々』においては、「死は日常生活の一部である」('...death is a part of the daily life.'[3])とも言え、その人物は根元的な生存条件である死との対決に終始し、固定化された生の確立は見られない。絶えず襲いくる現実としての死は、人間存在に〈生と死〉を観念的に受けとめる余裕さえ与えず、従って、死に対する不安と恐怖も、存在の確実な消滅への直接の感情的反応、或いは、肉体としての存在の有無への関心に尽きる。

まず幕開きでのキャスリーン(CATHLEEN)の台詞からうかがえるのは、老いたる母親モーリャ(MAURYA)の、容易に寝付かれないほどに疲れ切った様子である——「母さんは横になってるわ、かわいそうに。多分なかなか寝付かれないんだろうね。」('She's lying down, god help her, and maybe sleeping, if she's able.'[4])(p.5) 恐らくそれは肉体的疲労のせいではなく、何かの心労によるものであろうと察せられる。そしてこの台詞に引き続いて妹の「ノーラがその有

掛けの下から取り出す」「包み」('NORA ... takes a bundle from under her shawl.')(p.5)は、「ドネゴールで溺れ死んだ男の身につけていたシャツと無地の靴下である。」('It's a shirt and a plain stocking were got off a drowned man in Donegal.')(p.5) ここで、モーリャの精神的疲弊が「溺れ死んだ男」、即ち、現実次元での死そのものに原因していることが分かる。しかも、すぐさま、その死は彼女の息子マイケル(Michael)の死であることが暗示され、立ち所に海＝死という関係が成り立つ。この絶大な力を持つ海、即、死が一時(かとき)の休みもなく登場人物の前に立ちはだかっている。言うなれば、生身の人間が、海、或いは、死に対してなす挑戦は、初めから勝負の決まった戦いも同然であり、せいぜいが、人間はどこまでそれに対抗、或いは、抵抗し得るかに尽きる。だから、海、即ち、死に対する人間の抵抗の結果だけに焦点を合わせれば、「この劇においては自然が主人公、主役であるから、当然勝利者である」('In this play

nature is the protagonist, the main actor and inevitably victorious.'[5]) という解釈も成り立ち、この劇は最初から既に結果の明白な運命劇にすぎないとも言えよう。レイモンド・ウィリアムズ (Raymond Williams) の次の説明も恐らくこの線に沿ったものであろう——「この劇は限られた平面上を進むが、それは人間と海との間の葛藤の不可避性、及び、人間の敗北の不可避性である。」('It moves on a limited plane: the inevitability of the conflict between men and the sea, and the inevitability of the men's defeat.'[6]) しかし、この劇においては自然そのものは行為者ではなく、それは人間に対していかに強力な影響力を持とうとも、あくまでも生存条件としてあり、問題の中心はむしろ、死に対するモーリャの感情的反応、及び、その起伏にあることを知らねばならない。

海、即ち、死の影が終始この劇を被いつくし、どの人物の台詞も海と死の話題から決してそれることがない。そして、当然のことな

がら、死を想起せしめ予測せしめる語句が不吉感を伴って頻繁に出てくる。しかも、この作品において特徴的に現われるのは、死への不安感と不吉感を効果的に高める〈色〉と〈数〉の象徴的な使用である。

アイルランドの多くの民話や神話において白、黒、灰色が凶事や死と結びついている(7)ということに殊更通じていなくとも、これらの色が死を連想させるものとして不吉さをより鮮明ならしめていることはその文脈からも容易に察しがつく。海は「白い岩の辺りで」('by the white rocks')(p.5)「ひどく荒れて」('middling bad')(p.7)あり、まず「白」と「ひどく荒れて」いる様とが結びついて、自然、即ち、海の持つ不気味さと、それが人間に及ぼす強い圧力を、更には死そのものをも想起せしめる。従って、次に「白い板」('the white boards')(p.9)という語句が出てくると、それはその後の説明を待つまでもなく、即座に「棺」('the coffin')(p.9)の材料を連想させる。そしてその「白い

板」は、最初は、海で行方不明になったマイケルの棺を造るために準備されているが、次にはモーリャが自らの死を予見して、その板で自分のための棺を造って貰うことにする。しかし実際には、家族の中でただ一人生き残っている男手であるバートリ（BARTLEY）が溺死して、「白い岩に大きな波が打ち寄せては砕けるところへ打ち上げられた」（'... he was washed out where there is a great surf on the white rocks.'）（p. 23）時、彼の棺を造るための「白い板」となる。このように「白」は最初は死の不吉さを予想させ、そして最後には死そのものを象徴する色として定着している。

黒は、周知の通り、一般的にも不吉な色として認められているが、この色もまたその文脈によって死の不吉さを与えられている。バートリが「牝馬に乗って浜へ下りて行く」（'... ride down on the mare, ...'）（p. 9）ために「手綱」（'halter'）（p. 9）代りに使用せんとする「綱」（'the rope'）（p. 9）は「足の黒い豚がかじっていた」

('... the pig with the black feet was eating it.')(p.9)ものであり、命綱の切れるイメージさえ喚起する。しかも、モーリャはバートリに向かって—「ねえ、お前、もし明日の朝か、あさっての朝か、今週のいつかの朝にでも、マイケルが打ち上げられれば、この家では綱がいるんだよ……」('It will be wanting in this place, I'm telling you, if Michael is washed up tomorrow morning, or the next morning, or any morning in the week, ...')(p.9)—と言い、その理由として次のように付け加える—「だって、神様のお恵みで、わしらはあの子のために深い墓をこしらえてやることになるんだから。」('... for it's a deep grave we'll make him by the grace of God.')(p.9) これによって「黒」ははっきりと死を印象づけ、同じく死を予想させる「白」と共にバートリの不吉な未来を予測せしめる。そして、恐らくはマイケルに間違いあるまいと思える溺死体が「北の方の黒い崖」('the black cliffs of the north')(p.15)の近くで見つけられたこと、彼の遺品とおぼしきものが入っている

「包み」を結わえた「紐の結び目がいやに黒くなっている」('...there's a black knot on it...')(p.15)ことが明かされ、しかも、「海の上すれすれにいつも飛び回っている黒い婆あ鳥のほかに、マイケルのために嘆き悲しんでやる者がいない」('...no one to keen him but the black hags that do be flying on the sea.')(p.17)というふうに、彼の死を悼むものとして「黒い婆あ鳥」が持ち出される。ここにおいて「黒」もまた、「白」と同様に、予測された死から確証された死へとその不吉で陰うつな色合いを深め、この劇の死の雰囲気を強める際立った効果を果たしている。その上、バートリにまといつく死の予感としての「黒」は、マイケルの死の確証としての「黒」と連結し、バートリ自身の死の確実性をいやが上にも高める。

不吉な「黒」の影を投げかけられた「バートリが、ゴールウェイの市(いち)に馬を連れて行く」('...Bartley going...with the horses to the Galway fair.')(p.5)ために「桟橋」('the pier')(p.11)へと向か

う時、彼は――「俺は赤い牝馬に乗って出かけ、灰色の小馬の方は後から付いて来させよう……」('I'll ride down on the red mare, and the grey pony'll run behind me....')(p. 11)――と言い、「赤」と「灰色」との鮮やかな対照が示されている。「灰色」もやはり、陰うつな暗い色として不吉さを漂わせ、ここでは死につながるものでもあることは想像に難くないが、「赤」の方は色彩感覚としては明るさ、華やかさをも示すから、この色については単純に死の不吉さを現わすとは断定し難い。「赤い牝馬」という表現は都合三度出てくるのに比し、「灰色の小馬」という言葉は六回繰り返し用いられている。この点からして、「灰色」が強調されていることが、即ち、「灰色」が「赤」を圧倒していることが分かる。しかも、モーリャが――「灰色の小馬にマイケルが乗っていたんだよ――立派な衣服を身につけて、足には新しい靴をはいて」('... there was Michael upon it – with fine clothes on him, and new shoes on his feet.')(p. 19)――と言

うが如く、「灰色の小馬」の上に「立派な衣服を身につけた」マイケルの幻を見たとすれば、「恐らくマイケルが一生のうちで一度も手にしたことがなかったであろうような、その『立派な衣服』は、彼が幽霊であることを示すにふさわしきものであり」('The 'fine clothes', such clothes as Michael perhaps never possessed in his life, are the appropriate signs of his ghostliness.')[8]、この「灰色の小馬」はまさしくバートリの死神ということになる。そして案にたがわず、「灰色の小馬がバートリを海へ蹴落す」('The grey pony knocked him over into the sea, ...')(p.23)結果となり、彼は溺死する。このようにマイケル及びバートリの死が必然的な経過であることを示すかの如くに「白」「黒」「灰色」の三色がこぞって死の雰囲気を強めている。

ところで、不吉な「灰色の小馬」を後に伴った「赤い牝馬」は何を意味することになるのか。「灰色」、即ち、死の色に圧倒された「赤」は、ドナ・ガーステンバーガー(Donna

gerstenberger）の言うように、「血の色、犠牲の色である」（'Red is the color of blood, the color of sacrifice; ...'）[9]と解釈され得るが、この解釈による「赤」も結局は死に通じるものである。しかし、「白」「黒」「灰色」が死の雰囲気そのものを示しているのとは違って、「血の色」である「赤」は死を表わすとも言えると同時に、また「生を表わす」（'... the color "red" signifies life, ...'）[10]とも言えるから、「赤」はむしろくたぶべき存在としての生、または、はかなき生とその悲哀を示していると言えよう。とはいえ、「この色が体力と活力に属する」（'... one colour belongs to strength and virility, ...'）[11]というような割り切り方をすることは、余りにも極端な一面的解釈にすぎるであろう。

パッチ（Patch）の溺死体をくるんだ「赤い帆布」（'a red sail'）（p. 21）は、死自体を象徴する「血の色、犠牲の色」と解してもよいが、「血の色、犠牲の色」としての「赤」は、死の不可避性、或いは、死の実現という点から

すれば、確かに死に近い意味を、或いは、死そのものを表わし得ても、死を未然のものとして「血」に生命の源を、そして「犠牲」に生の残光を見るならば、その色は残り幾ばくも無き生の、或いは、追い詰められた生の最後の発散を意味することもできる。「赤」が象徴し得るこのきわどい意味合いへの理解に欠けると、「赤い牝馬」と「赤いスカートを頭にかぶった」「老婆たち」('...old women ... with red petticoats over their heads.')(p.21)の解釈が一面的な単調さに終るか、または、成り立ち難くなる。この二例における「赤」はく滅亡すべく運命づけられたはかない生命の残光、或いは、あがき>を示すものと解する方がよい。そうすれば、「赤い牝馬」と「灰色の小馬」の場合の「赤」と「灰色」の関係は、く生を圧倒する死>という対置になるだろう。だが、「血の色、犠牲の色」としての「赤」に、たとえ死そのものとまではいかないにしても、過度に死の意味をこめて理解すれば、「赤」

と「灰色」の関係はせいぜいが〈予測された死を促進させる実体としての死〉ということになり、単純化すれば、「赤」を圧倒する「灰色」は〈死を圧倒する死〉という極めて曖昧、且つ、奇妙な意味に、或いは、〈死の積み重ねによる不吉さの強化〉というイメージ効果としても全くくどいものに——しかも、感覚的効果として非常に鮮明な「赤」と「灰色」との対照を完全に無視したものに——なりかねない。ここはやはり「赤」と「灰色」の関係に〈生と死の葛藤〉を見るべきであろう。「赤いスカートを頭にかぶった」「老婆たち」の「泣唱」('keening')(p.23)('the keen')(p.27)にしても、それは死者を前にしての慣習的なものであるとはいえ、単に死の雰囲気を強めるためだけのものではない。そこには、死に接しての生者の率直な感情の現われがあり、このうめきにも似た感情は、死に対する生の精一杯の抵抗を示しているとも言える。これこそ「赤」が象徴するものであると考えるなら、

ここにも生と死の葛藤が見られよう。このように、〈亡ぶべき生命のあがきとその悲哀〉を示す色として「赤」をとらえるならば、即ち、この色に〈死に対する生のはかない抵抗と、そこに投入された生者の悲哀の感情の印〉を見て取るならば、「赤は生を象徴するが、この場では死と切っても切れずに結びついている」('Red symbolizes life, but it is inextricably bound to death in this scene.'[12])などと特例的な説明をしなくとも、「赤い牝馬」についても「赤いスカート」についても、更には「赤い帆布」についてもその「赤」に統一した意味を与え得るのではないだろうか。端的に言って、この劇における「赤」は、いかに死の要素と死の影を濃厚に内包していようとも、そこには願いとしての生がこめられていることも見のがしてはならない。この点で、ドナ・ガーステンバーガーの言う、「赤」は「悲しみの色」('the color of grief'[13])であるという説明も的はずれではないと思える。「悲しみ」は人間の基

本的感情であり、それは生への志向なくして生じはしない。勿論、この劇においては、生は躍動的なもの、或いは、積極的な意欲に満ちたものではなく、ここに示されているのは最低限度の生存への願望、即ち、生存することそれ自体への本能的欲求にすぎず、いかにも生の厳しさとはかなさを感じさせるが、それだけに素朴な意味合いでの生の喜びと悲哀が一層強くにじみ出ている。

前述の「白」「黒」「灰色」「赤」とは全く意味の異なった色として「緑」がある。都合三箇所において出てくる「緑の岬」('the green head')(pp. 7, 11 and 19)がそれである。「緑の岬」は「一本帆柱の漁船が東から間切り進んでくる」('... the hooker's tacking from the east.')(p. 7)場所であり、そこは生の確認地点、即ち、生を実感し得る世界への入口とも言え、この意味合いにおいて「緑」はまさしく生の印となる。「緑」は「白」「黒」「灰色」の中に混って実に束の間の輝きにも等しく、「緑の

岬」は淡く、はかないイメージとして通り過ぎる。それは生を強烈に印象づける持続性を持たない。瞬時にして過ぎゆく生のはかなさを示すかのようであると言えようか、それとも、越えざるを得ない生と死の境界線のようであると言えようか――「今、バートリは牝馬に乗って緑の岬を越えるところよ、灰色の小馬を後に従えて。」('...he's riding the mare now over the green head, and the grey pony behind him.')(p. 19)

死の予感と死それ自体が〈色〉の併用によって象徴的に示され、そのことがこの劇に一定の雰囲気を与えているように、〈数〉の使用によってもその雰囲気は強められている。ロビン・スケルトン(Robin Skelton)の――「この劇においては数の使用もまた重要な意味がある」('The use of number is also significant in this play.')(14)――という説明はこの点を指している。そしてその〈数〉というのは〈九の数〉のことである。バートリは、海で行方不明になって未だに死体のあがらないマイケルについて次のよ

うに言う——

BARTLEY. How would it be washed up, and we after looking each day for nine days, and a strong wind blowing a while back from the west and south? (p. 9)

バートリ　俺たちは九日間も毎日探したんだし、それにちょっと前から強い風が西南から吹いているし、死体の打ち上がるはずもないじゃないか？

「九日間」はマイケルの死の確実性、死体発見の不可能性と結びつき、〈九の数〉は絶対性を示す数として用いられていることが分かる。このことは同じくロビン・スケルトンの——「九の数は神話研究者には周知の数である。それは三重の三位一体であり、それが故に完全な数である」('The number nine is one familiar to all students of mythology. It is a triple trinity and therefore a perfect number.')[15] ——という説明によっても確証を得ることができる。従って、バートリが馬

市(いち)へ出かける際に――「俺は二日か三日で戻ってくるよ、事によって風が荒れでもすれば、四日かかるかも知れんが」('... you'll see me coming again in two days, or in three days, or maybe in four days if the wind is bad.')(p. 11)――と言う時、「二」と「三」と「四」の合計であるく九の数>が、彼にまつわる死の不吉さに確実性を与える。というより、彼の死は絶対的なものとされ、彼が戻る時は恐らく死体となってであろうことをその数は予測せしめる。それにしても、「九日間」という日数を挙げてマイケルの死を確定的なものとしたバートリ自身が、自らは気付かずに、合計が九となる「二」「三」「四」の数字を並べて自分の死をも決定的にしているのは何という人生の皮肉であろうか。(なお、既に触れたように、バートリの乗る「赤い牝馬」という表現が三度、彼が引き連れて行く「灰色の小馬」の表現が六度、都合その頻度数は九となり、見方によっては生を圧倒する死の図式の完成を意味していると受け

取れないこともないが、頻度数の九までが強烈な印象として読者や観客の記憶に留まることもまずあるまいから、そこまで問題にするのは多少うがちすぎの嫌いがあると言えよう。)

モーリャにしても勿論、ただ一人生き残っている息子バートリの死を何としてでも食い止めたいという強い気持があるけれども、そのような願いも自然の摂理の前には全く無力であることを彼女は充分に承知している。そこでその願望とは逆に彼女は死の絶対性を認めざるを得ない——

MAURYA [*in a low voice, but clearly*]. ... *Bartley will be lost now, and let you call in Eamon and make me a good coffin out of the white boards, for I won't live after them. I've had a husband, and a husband's father, and six sons in this house — six fine men, though it was a hard birth I had with every one of them and they coming to the world — and some of them were found and some of them were not found, but they're gone now*

*the lot of them....* (p. 21)

モーリャ［低い声だが、はっきりと］……今度はバートリも死ぬだろう。エイモンを呼んできて、わしのために白い板で立派な棺をこしらえて貰っておくれ。わしももう長くはなかろうからね。この家では、わしの連れ合いもいたし、舅もいたし、六人の息子もいた——六人とも立派な男だった、この世に生まれてきた時にはどの子も難産だったけど——それで、遺体の見つかったものもあり、見つからなかったものもあるが、今はもうみんないなくなってしまったよ……。

彼女は現実認識としては既にバートリを死者の列に加えている。彼女の夫の死、彼女の舅の死、六人の息子（バートリも含めて）の死、それに自らもその近いことを自覚している彼女自身の死、ここに示されているのは九人の

死である。〈九の数〉の持つ絶対性が、単にバートリ個人の死の確実性だけでなく、人間存在一般の生から死へと到る確実にして必然的な過程をも示している。このように死を人間存在の当然の帰結としてとらえることによって彼女は死の悲しみから無意識的に逃れようとしている。九人の死の中に包含されたバートリの死（近いと予想されるモーリャ自身の死にもこのことは当てはまるだろう）は、パッチについての彼女の回想の中で〈九の数〉によって更に決定的にされている——

MAURYA [*continues without hearing anything*]. ... *There was Patch after was drowned out of a curagh that turned over. I was sitting here with Bartley, and he a baby, lying on my two knees, and I seen two women, and three women, and four women coming in, and they crossing themselves, and not saying a word.* ... (p. 21)

モーリャ［何も耳に入らずに話し続ける］……それから、パッチは小舟がひっく

り返って溺れ死んでしまった。わしは、まだ赤ん坊だったバートリを両膝の上にかかえて、ここに坐っていた。すると、女の人が二人、三人、四人と入って来て、十字を切り、一言も口をきかなかった。------

この描写からすれば、バートリの海での死は運命的なもので、彼は「赤ん坊」の時から既に絶対的な死の掌中にあるかの如くである。この台詞においてもまた、彼女は心ならずも、〈九の数〉によってバートリの死を再度確実化していると言えよう。だが、死に対する抵抗の不可能さを現実認識しながらも、彼女は生へのはかない期待にすがりつこうとする——

MAURYA. *There does be a power of young men floating round in the sea, and what way would they know if it was Michael they had, or another man like him, for when a man is nine days in the sea, and the wind*

*blowing, it's hard set his own mother would be to say what man was in it.* (p. 23)

モーリャ　海には若い男が沢山浮かんでいるから、引き上げられた男がマイケルだか、それともあの子に似た別の男だか、どうして分かるものかね？　だって、九日間も海につかっていて、風が吹いていたんじゃ、その男の人のおふくろだって、それが誰だか決めかねるよ。

先に引用したバートリの台詞において「九日間」がマイケルの確定的な死を示しているように、このモーリャの台詞においてもそれは客観的には当然マイケルの死の確実性と結びつき、問題の溺死体がマイケルのものであることをなおも決定的にしているにもかかわらず、彼女の意識面では彼の死の事実を拒否しようとする心の動きが見られる。彼女の主観的な心情とこの台詞が示す客観的な意味との

間には大きなずれのあることが知れよう。ここにもまた人間存在の錯綜した内面のアイロニックな表出がうかがえるが、同時に生に対する人間の感情的・本能的な執着の強さも見て取れる。「マイケルの溺れ死んだ日」('... *the day Michael was drowned ...*')から「九日間というもの母さんは泣いたり、嘆いたりして、家じゅうに随分と悲しみをまき散らした」('...*nine days herself is after crying, and keening, and making great sorrow in the house.*')(p.25)ということは、死に対するモーリャの悲しみの激しさ、即ち、感情の激発とその燃焼を示している。「九日間」という言葉によって彼女の生の燃焼の完了とその死の絶対性を知ることができる。従って、「母さんは今ではもう落ち着いて安らかな気分となり」('*She's quiet now and easy; ...*')(p.25)、後は自らの死を待つのみとなる。

「白」「黒」「灰色」「赤」「緑」等の〈色〉と〈九の数〉によって象徴的に示されているように、この劇においては常に生と死が生(なま)の

形で提示されている。或いは、絶対的な死とはかない生とが対置されていると言った方が当を得ているかも知れない。そこで、以下において、モーリャを中心にして、この劇における〈生対死〉の葛藤を探ってみることにする。

この劇の行動は現実としての死をめぐって展開され、幕開きにおけるマイケルの死への予測から、最後の男手であるバートリの溺死に到るまで、その行動はすべて生と死との葛藤に集約されている。この葛藤の起因となるのが海の存在であり、この海が『海へ騎りゆく人々』においては人間の主要な生存条件として存在しているわけである。そして、ここで示される生活は、海の重圧にひしがれた生活であり、登場人物はすべて海に結びつけられ、その結び目は決して解かれることがない。この意味で、海の存在は劇の行動への積極的な参加者として認められる。その反面、登場人物の海への反応は、海が絶大なものとして

あるだけに、むしろ受動的なものとなっている。この点からすれば、海と登場人物との葛藤、即ち、不変・永遠なる存在と見なされ得る自然と有限なる人間の生との葛藤は、最初から勝負の決まった闘争のようなものであり、人為ではいかんともなし難いこの現実の対象——海——を前にして、「アイルランド西部の沖合の島」('An Island off the West of Ireland')(p.3)——アラン諸島、その中でも特にイニシュマーン島(Inishmaan)——の農漁民は、ただそれを絶対的な生存条件として受けとめることしかできない。そこで彼らの悲劇は、不動のもの・抗い得ないものとして彼らの生活に入り込み、且つ、当然の如く彼らの生活感情を支配している。そこには虚飾抜きの〈生と死〉の問題しか存在し得ず、この点からして、「この劇は単純ではあるが、その単純さにおいて壮大である」('It is simple, but grand in its simplicity.')(16)とも言え、そして、この〈死対生〉のテーマが、舅・夫・六人の息子を海で失くすモーリ

ャの心の中で、〈生存条件とそれからの解放志向との間の葛藤〉として現われている。生存条件とそれからの解放志向、アラン・プライス（*Alan Price*）流に言えば、死を意味する現実と生に対する夢、この相対する両者間の緊張が劇の行動を展開させて行く。生存条件と解放志向との間の葛藤からくるこの緊張を無視したのでは、『海へ騎りゆく人々』の劇としての行動性を見逃すことになる。レイモンド・ウィリアムズはこの劇を「叙述的悲劇」（'a descriptive tragedy'）[17]と評しているが、それは、海と登場人物の役割を次のように——

*In Riders to the Sea the people are simply victims; the acceptance is not whole, but rather a weary resignation.*[18] *Miss Ellis-Fermor's judgment, that the sea is the only character in the play, is important.*[19] *What follows is that only the sea is active.*

『海へ騎りゆく人々』においては、その登場人物は単に犠牲者たるにすぎない。

> 受容の念は、完全なものではなくて、むしろ、うんざりする諦念といったものである。海がこの劇の唯一の人物であるというエリス・ファーモー女史の判断は重要である。結局、海だけが能動的であるということになる。

と規定するところから自ずと導き出される否定的な意味合いでの呼称である。確かに、この劇の世界は、アラン・プライスの言うように、「宇宙における人間の位置についてのシングのイメージ」('Synge's image of Man's place in the universe'[20])であることには疑いの余地がないにしても、だからといって、レイモンド・ウィリアムズのように、この劇を単に「叙述的悲劇」にすぎないというのでは、この劇に葛藤の展開を認めていないことになり、また実際、彼によると、「そこには人間の生活といえるものは一つとしてなく、人間の葛藤と経験は、自然の持つ危険の重圧によっても、

また同じく、自然の光景の圧力によっても消されている」('...nothing human lives there; human conflict and experience are obliterated, alike by the weight of the natural dangers and by the pressure of the natural view.'(21)) ということになり、皮肉な問い方をすれば、くでは、意志のある生きた人間は存在しないのか？〉と反問せざるを得ない。登場人物は自然——海——に対して受身の立場にあり、それに向かって能動的に働きかけることは殆びもつかないとはいえ、「気をもまねばならぬ家族がモーリャにある限り、彼女の生は闘争である」('Maurya's life is a struggle as long as she has any family to worry about.'(22)) ことを知るならば、モーリャの心の中における、海（即ち、死）と彼女のそれからの解放志向（即ち、生）との間の内的葛藤を見逃すことは許されまい。彼女の心の葛藤を軽視したのでは、この劇の行動及びその基盤となるシングの現実認識に対する理解の手掛りを見失うことになる。しかし、モーリャの内的葛藤を除いて、ここには、対

象に創造的に働きかけるという意味での生活はなく、過去と未来との永遠の発展的な闘争の世界もない。また、ドナ・ガーステンバーガーの言うように、「ここには、個人の必要とするものと社会の拘束的な要求との間の葛藤は全然ない。」('... there is none of the conflict here between the needs of the individual and the restrictive demands of society, ...')(23) こういった事情が、モリス・ブルジュワ(Maurice Bourgeois)をして「劇の行動は進展しているとはまず言えない」('... the action ... can hardly be said to be progressive.')(24) と述べさせ、コーニーリアス・ワイアント(Cornelius Weygandt)をして「この劇は一つの調べ、挽歌調で書かれている」('... it is written on one note, the note of the dirge, ...')(25) と、そしてF. L. ルーカス(F. L. Lucas)をして「『海へ騎りゆく人々』は、実際、劇作品というよりはむしろ詩であろう……。この作品は劇というよりもむしろ挽歌のように思える……」('Riders to the Sea may indeed be more of a poem than a play .... It may seem less drama

than dirge ...'[26]) と解説させ、フランク・オコナ (Frank O'Connor) をして「『海へ騎りゆく人々』は、どんな劇構成も有していないと言ってもいいほど全くむき出しの作品である」('Riders to the Sea is so bare that it may almost be said to have no dramatic structure.'[27]) と速断せしめ、ダニエル・コーカリ (Daniel Corkery) をして「劇はどこにあるのか？　人間でない海を主人公とし、この老婆がそれと戦っていると想定するのでなければ、劇はどこにも存在しない」('Where is the drama? Nowhere, if we do not conceive of the sea as the inhuman protagonist with which this old woman... is striving.'[28]) と疑問を提出せしめ、かくの如く前記の各評者をして一様にこの劇の行動や劇構成の有無に否定的な態度を取らしめたのであろうし、更には、レイモンド・ウィリアムズをしてモーリャの内的葛藤を全く問題とさせず、「うんざりする諦念」という言葉で簡単に彼女の心の状態を方付けさせたのであろう。また、デニス・ドナフー (Denis Donoghue) も、舞台上

演を想定しながら、次の如く——

At any stage, the taking by Maurya of a positive course of action is impossible because the scales are too heavily weighted against her (a human conflict is one thing, but conflict between an old woman and the Sea is another). For this reason, action is frustrated, purpose cannot even be formulated. The play ends in Maurya's Acceptance, (29) rather than in any positive perception.

どんな舞台においても、モーリャが積極的な行動方針を取ることは不可能である。というのも、重心が余りにも彼女とは反対方向にかかりすぎているからである(人間の葛藤は、老婆と海との間の葛藤とは別物である)。これがため、行動は挫折し、意図は系統立ってさえいない。この劇は、結局は、どんな積極的な認識よりもむしろモーリャの〈受容〉に終る。

と、このように、レイモンド・ウィリアムズ

と同じく、モーリャの内的葛藤よりもその外的葛藤の方に眼を向けている。だが、ドナ・ガーステンバーガーにあっては、この劇には個人と社会的生存条件との間の葛藤が見られないという指摘がなされてはいるものの、それでもって直ちにレイモンド・ウィリアムズやデニス・ドナヴァーのような断定は下されてはいない。彼は――「モーリャとバートリとの間の闘争は確かに静的なものではなく、それはもっと大きな闘争――その一家と海との戦い――の縮図として表わされている」('The struggle between Maurya and Bartley is certainly not a static thing, and it becomes a microcosmic expression of the larger struggle — the contest between the cottage and the sea.'(30))――と述べて、少なくとも生と死との間の葛藤は動的なものであることを認めている。葛藤が動的であるということは、劇としての行動の展開が存在するということである。(勿論、「モーリャとバートリとの間の闘争」を人間存在にとって不可欠な生と死との間の葛藤の端的な表われ

としてとらえ、それを劇的行為の展開の要因とするよりは、生と死に対するモーリャ自身の封じ込められた内的葛藤の激しさに注目し、それに焦点を合わせる方が劇的行為の展開を探る上においても、また、原初的な意味での生の様相の認識のためにも妥当ではあるけれども、少なくともドナ・ガーステンバーガーは人物に内在する生への志向を、たとえその外的な表出がいかに僅少であろうとも、見逃してはいないことが知れよう。）また、デイヴィド・R・クラーク（David R. Clark）はこの劇の行動を——

*Is the play too passive in suffering? The action of* Riders to the Sea *might be paraphrased: To persevere, against overwhelming odds, in the face of constant and ultimate defeat, in the attempt to protect and preserve and foster the family.* (31)

この劇において苦痛は余りにも受動的にすぎるか？『海へ騎りゆく人々』の

行動は次のように解釈できよう——圧倒的な強者と対抗して、絶えざる窮極的な敗北を物ともせず、家族を守護し保護し養育せんとして忍耐すること。

と規定しているが、この種の忍耐は、意識的なものであれ無意識的なものであれ、生への強い志向なくしては保ち得ない。「苦痛」に耐えることは、外的にはいかに「受動的」に見えようとも、生命志向の内的な激しさを伴わずして、即ち、現実的には生活の目標を持たずして成り立つものではない。「忍耐すること」は、生命欲・生命維持の点において、決して「受動的」なる言葉で被いつくせるものではない。「受動的」という判断は、「苦痛」に耐える際の人間の内的な行動性の持つエネルギーを軽視、或いは、無視した結果であろう。劇の行動についての前記のデイヴィド・R・クラークの規定は、この内的行為の強さを感知した上でのものと思われるが、そ

の意識的な把握が十分ではないと見え、結果的には次のように外的行為に拘泥する曖昧さを残している――「もしモーリャとその劇には受動的な苦痛が余りにも強く、能動的な意志が不足しているならば――それはシングが苦痛の行為、耐え忍ぶという行為を選んだからである。」('*If there is too much passive suffering, not enough positive will in Maurya and her play — that is because Synge chose an action which is suffering, the action of enduring.*'(32))

これらの点に関して、デイヴィド・H・グリーン(*David H. Greene*)の次の見解は実に示唆に富んでいる――

*Some critics have complained that the play lacks dramatic action and embodies an attitude of passive acceptance of death, foreign to modern sensibilities. But to Synge it was a direct translation of a life that had come to its own hard terms with the realities it faced, even if those terms seemed incomprehensible to an audience for whom life and death had other meanings.*(33)

くこの劇は劇的な行動を欠いており、現代人の感情とは無縁な、死を従順に受け入れる態度を形象化している>と不満を述べている批評家たちもいる。だが、シングにとってこの劇は、直面する現実との関係が厳しいものとなっている生活を直接移し取ったものであった。たとえこの関係が、生と死に他の意味を見い出している観客にとって不可解に思えたとしても。

モーリャを含めた島民たちの生活は余りにも素朴な生存条件に基づいており、それがため、複雑な人間社会(即ち、文明社会や都会生活)における葛藤から見れば、特定の意志や目的意識の対立・葛藤を通じての発展的方向というものがなく、従って、この意味での劇的行為の展開は望めそうに思えないが、ここには「最も基本的な種類の闘争——生存のための闘争」('the most elemental kind of struggle — that

for existence'[34]）が、即ち、〈存在する喜びと死との葛藤〉という人間の本来的な姿が示されているのである。だから、シングは、生のはかなさという悲しい物語を語ることによって、人間存在の日常的な現実相の他に、更に（そして、より重奏的に）普遍化された現実相をも示していることが分かる。生と死に対するモーリャの態度、それは彼女の体験からくるものであり、その体験は人間存在の根元的な生存条件と密接につながっている。ここに作者シングは偽りのない人間感情を見い出し、そしてそれはまた彼の現実認識とも連なっている。彼女にとって、最後の働き手であるバートリを失うことは、破壊されつつある生活への最終的な打撃、即ち、生活それ自体の禁止を意味するものである。彼の船出に際して彼女の言う——「たとえお前が百匹の馬を持っていたとしても、また、千匹の馬を持っていたとしても、息子がたった一人しかいない場合、その一人の息子に比べて千匹の馬の値段

も何になるかね？」('If it was a hundred horses, or a thousand horses you had itself, what is the price of a thousand horses against a son where there is one son only?')(p.9.)——この言葉は、彼を海——死——から逃れさせようとする彼女の意志の現われであり、彼女の切なる願望の吐露である。アラン・プライスのように、ここに社会的な意味を見い出して——

...it is a prayer for a true sense of values, a refusal to weigh one human life in the same scales as commercial gain, and a protest against conditions of life which compel men to risk their lives constantly in order to gain a bare subsistence.(35)

------この叫びは、真の価値観を求めての祈りであり、営利的な利得に類する秤で一個の人間生命を計ることへの拒絶であり、辛うじて暮しを立てるために絶えず自らの生命を危険にさらさねばならない生活条件に対する抗議である。

と、このように説明することも、シングの他の劇における創作態度と相俟って、この劇から引き出し得る解釈ではあるが、この彼女の願いはむしろ原始的な人間感情に留まっているものであって、社会的な意味での拡がりを持つものではなく、またそれを殊更意識したものでは決してない。彼女にとっては、生存そのものこそが理窟抜きで人間の第一義であり、とりわけ、自然の理としての生と死の循環——生から若さと老を経て死に到る過程——に反するような死は認め難く、従って、そのような死に対する彼女の強い抵抗感が痛恨をこめて打ち出されている——

MAURYA [*taking a stick* NORA *gives her*]. *In the big world the old people do be leaving things after them for their sons and children, but in this place it is the young men do be leaving things behind for them that do be old.* [*She goes out slowly.*] (p. 13)

モーリャ［ノーラの渡す杖を受け取って］
広い世間では年寄りが息子や子供たちに形見を残して行くもんだけど、ここじゃ、若い者の方が年取った者に形見を残して行くんだよ。［彼女はゆっくりと出て行く］

モーリャは現実体験に基づく生活感情によってバートリの死を予知し、それを阻もうとして様々な抵抗の姿勢を示すが、他方、彼にとっての現実の必要事は、海に出かけねばならないことである。現実における彼のその行動を食い止めようとする彼女の願いもまた、あくまで現実的な視点から離れない——

MAURYA. *It's hard set we'll be surely the day you're drown'd with the rest. What way will I live and the girls with me, and I an old woman looking for the grave?* (p. 11)
モーリャ　お前もほかの息子たちと同じように溺れ死にでもした日には、わし

らはひどく困ることになろう。わしは年老いてお墓を目の当りに見てるんだから、わしと娘たちとはこれからどうして暮して行けようか？

だが、死に対する彼女の現実次元での抵抗もこれまでで、バートリがもはや彼女の淡い期待の外なる存在となる時、彼女は——

MAURYA [crying out as he is in the door<way>]. He's gone now, God spare us, and we'll not see him again. He's gone now, and when the black night is falling I'll have no son left me in the world. (p. 11)

モーリャ［彼がまだ戸口にいるのに大声で叫ぶ］あの子はとうとう行ってしまった、神様どうぞわしらをお助け下さい、わしらはもう二度とあの子には逢えないだろう。あの子はもう行ってしまった。暗い夜のとばりが下りる頃には、わしにはこの世に一人の息子もい

ないことだろう。

と、未だ来ぬ現実—バートリの死—を心にしかと受け止める。バートリの出立後、その溺死体が運び込まれるまでのモーリャは、過去の現実—身内の者の死—をバートリの死の予告の如くに語り、結果はその予告通りとなる。ここにおける彼女の嘆きは、単にバートリやマイケル及び海の犠牲となった身内の者に対するだけのものではなく、島の人たち、更には、人間の滅びゆく姿への嘆きとなっている。即ち、我々人間は「すべて海—死—へ騎りゆく人々」('...all riders to the sea, which is death:')(36)であり、「老いたるモーリャは母としての悲嘆の普遍的象徴となっている。」('...old Maurya ...becomes a universal symbol of maternal grief.')(37) 即ち、「モーリャは母なるすべての女性、女たるすべての母親となる」('...Maurya becomes all women who would be mothers, all mothers who would be women, ...')(38)とも、或いは、「海によってであれ、病

気によってであれ、暴力によってであれ、事故によってであれ、その息子をなくしたあらゆる母親である」('She is every mother who has lost her sons, whether by the sea or by sickness or by violence or by accident.'[39])とも言える。最後の息子を亡くした彼女の心には、個々の問題を越えての普遍的な死の姿のみが残り、「今度こそみんな一緒になってしまったんだから、これでもうお仕舞いだよ」('They're all together this time, and the end is come.')(pp. 25 and 27)という、舅・夫・六人の息子の死を統合した彼女のこの言葉は、個人的な死を敷衍して、それが島民、或いは、人間一般の生と死の様相に通じることを示している。彼女のその姿を指して、「自然そのものと直面する漁師の女房モーリャは、その卑小性を超越して女王の荘厳さと崇高さに達することができる」('... Maurya, the fisherwife ... who faces nature itself, can rise above her littleness to the solemnity and grandeur of a queen; ...'[40])と言えようか。ロビン・スケルトンもこの点について同様の指摘

をしている——

*The island of Riders to the Sea is Ireland, but more than Ireland. Its predicaments are those of the Irish peasant, but also those of all men subject to the tyranny of forces they do not understand.* (41)

『海へ騎りゆく人々』の島はアイルランドではあるが、アイルランド以上のものでもある。その苦境はアイルランド農民の苦境ではあるが、人知の及ばぬ暴圧的な力に屈服するすべての人間の苦境でもある。

かくして、現実は、或いは、人間の営為は過去から現在へ、そして現在から未来へと繰り返されるのである。かくの如き絶えざる死の繰り返しの中で彼ら島民が生を希求し、挫折し、そして諦念に到る過程には、シングの宿命観のようなものが現われている、と解することもできよう。そしてシングのかかる見地

は、「芸術はすべて合作である」('All art is a collaboration; ...')[42]という彼の信条通り、アラン島での彼の見聞によって裏付けられている。その一例として挙げれば、『アラン島』(The Aran Islands)において彼は一少女について次の如く記している——

> At one moment she is a simple peasant, at another she seems to be looking out at the world with a sense of prehistoric disillusion and to sum up in the expression of her grey-blue eyes the whole external despondency of the clouds and sea.[43]
>
> その少女は或る時は単なる百姓女であるが、時には有史前の幻滅感をもって世界を眺め、その灰色がかった青い眼の表情の中に雲や海の望みなき外部の姿をすべて集約しているようである。

だが、逆の見方をすれば、彼ら島民は、生きている限り、かなわぬ死との葛藤の中でも決

して生への欲望と願望を捨て去ることがない、という強靭な人間性に対するシングの素朴な楽天観をそこに見て取ることも可能であろう。何故なら、彼らは悲痛な環境にあっても生活することを忘れないし、また、生命に対する情熱をすっかり失うこともないからである。このことは、例えば、キャスリーンの次の台詞にもよく表わされている—「海へ出かけて行くのが若い男の生活なんだもの、年取った婆さんが一つことをくどくど繰り返したって、誰が聞くものかね？」('It's the life of a young man to be going on the sea, and who would listen to an old woman with one thing and she saying it over?')(p. 11) この「キャスリーンの言葉は、人生が耐えられるものであり楽しいものでもあるようにとなおも希望を抱いている島の人たちの見解を、具体的に表現している」('Cathleen's words embody the outlook of those islanders who still have the hope that life may be bearable, even enjoyable; ...')(44) ことは疑えない。「海は」、一方においては「苦痛と死を

もたらす」('...the sea... brings also suffering and death.')が、他方においては「暮しを提供し、すばらしい資質を発展させるのに役立つ」('...the sea, which offers a livelihood, and helps to develop admirable qualities, ...')[45]という点において、「それは通常、生の象徴であり、万物の生ずる大いなる子宮のイメージである」('...the sea is usually a symbol of life, the great womb image from which all things came.')[46]ことを知るならば、島民の持つこのような楽天性も至極当然のことであろう。とはいえ、シングにあっては、個々の人生はいつかは必ず終結するという意味合いで、人間存在を本質的には悲劇的なものとしてとらえていることはいかにしても否定し難い。

モーリャが最後に到達する諦念についても、それは、周囲の現実との単なる妥協であるとして済ますことのできる問題ではない。

MAURYA. ... Michael has a clean burial in the far north, by the grace of the Almighty God. 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.* (p. 27)

モーリャ ……マイケルは、全能の神様のお恵みで、はるか北の方で清らかに埋葬して貰った。バートリは、その白い板で立派な棺を造って貰い、きっと深い墓をこしらえて貰うだろう……。それ以上にわしらは何を求めることができよう？ ……誰だって、いつまでも生きていることはできないんだから、わしらは満足せねばなるまいよ。

幕切れにおけるモーリャのこの諦めは実に聴く者の心を寒からしめるような種類のものである。島民たちの世界では「清らかな埋葬以外にどんな安全もなく」(*'...there is no safety except a clean burial.'*)[47]、「この人生において、憩いと慰安を得る道は、いとしき者の死によって、

また、苦悩に耐える力をすべて消耗し尽すことによってのみ開ける」('...in this life the only way to get rest and comfort is through the death of loved ones, through the exhaustion of all capacity for suffering.'[48]) と言える。だが、モーリャの態度は、単なる神の摂理への従順や運命に対する諦念といったものではなくて、死と向き合った厳しい現実への忍従であることを知らねばならない。彼女の先の台詞の表面的な意味とは別に、その裏には運命的なものへの恨みつらみがこめられていると思える。この情念は、言うなれば、抑圧された激しい生命意欲の一変種である。従って、モーリャが終幕において「平静な黙従、謙譲、哀憐の新たな状態」('a new state of calm acquiescence, humility and compassion'[49]) に到ると言い切るにはいささか抵抗を感ぜざるを得ない。

生に対する情熱の燃え尽きた後のモーリャの現実相(それとも、実際は生への執着、情念のくすぶりが未だ消えずに残っているとも

見なせる現実相）―そこには彼女の人間としての悲しくも悲劇的な詩情が漂い、他の者には知るよしもない内面的な厳しいアイロニーを見ることができる。そして、幕の下りるまで続く島の人たちの「泣唱」、それは単に死を悲しむ諦めの念といったようなものではなく、抑えられた情熱―その緊張―を破った発作にも近い。このことは、『アラン島』よりの次の引用によっても確認できよう―

*This grief of the keen is no personal complaint for the death of one woman over eighty years, but seems to contain the whole passionate rage that lurks somewhere in every native of the island. In this cry of pain the inner consciousness of the people seems to lay itself bare for an instant, and to reveal the mood of beings who feel their isolation in the face of a universe that wars on them with winds and seas. They are usually silent, but in the presence of death all outward show of indifference or patience is forgotten, and they shriek with pitiable despair*

(50)

*before the horror of the fate to which they all are doomed.*

この泣唱の悲しみは、八十を越えた一人の女の死に対する個人的な嘆きではなく、この島のあらゆる住民たちの心のどこかに潜んでいる激情をすべて有しているようである。この悲痛な叫びの中に、人々の内なる意識がしばしむき出しにされ、そして、その意識は、風と波でもって戦いを挑んでくる宇宙に直面して自らの孤立を感ずる人たちの気持を表わしているようである。彼らは平生は黙しているが、死の前では、無頓着とも忍耐とも見える外見はすべて忘れ去られ、彼らすべての定められた運命の恐ろしさの前で哀れな絶望をもって泣き叫ぶ。

ここには死に対するキリスト教的な態度は全然見い出されない。ここにあるのは、まさに、死を現実的に把握した異教的な感情の現われである。ソーラの――「全能の神様は一人残ら

ず息子を取り上げて母さんを困らせるようなことはなさるまい、と若い牧師さんが言ったじゃないの？」('Didn't the young priest say the Almighty God won't leave her destitute with no son living?')(p.21)——という台詞に対して、モーリャが「低い声だが、はっきりと」('in a low voice, but clearly')——「あの人なんかに海のことが分かるもんかね……」('It's little the like of him knows of the sea....')(p.21)——と応ずるこの言葉からもうかがい知れるように、島の人たち、特にモーリャにとって、「組織化された宗教の慰めは何の役にも立たない」('...the comforts of organized religion are of no avail.')(51)ことは明白である。それほどに、「宇宙の真只中で破壊をむさぼり求める海は余りにも強力であるがため、宗教は解毒剤としての役を果たさない」('...the sea, the hunger for destruction at the heart of the universe, is too powerful for the antidotes of religion.')(52)と言えよう。

バートリの死によって生活の破壊が決定的なものとなった時、モーリャの生と死との内

的葛藤の緊張は溶け、生に対する彼女の願望は消え去り、後はただ現実—生存条件—をあるがままに受け入れるだけとなる—

MAURYA [raising her head and speaking as if she did not see the people around her]. They're all gone now, and there isn't anything more the sea can do to me .... I'll have no call now to be up crying and praying when the wind breaks from the south, and you can hear the surf is in the east, and the surf is in the west, making a great stir with the two noises, and they hitting one on the other. I'll have no call now to be going down and getting Holy Water in the dark nights after Samhain, and I won't care what way the sea is when the other women will be keening.... It isn't that I haven't prayed for you, Bartley, to the Almighty God. It isn't that I haven't said prayers in the dark night till you wouldn't know what I'd be saying; but it's a great rest I'll have now, and it's time surely. It's a great rest I'll have now, and great sleeping in the long

nights after Samhain, if it's only a bit of wet flour we do have to eat, and maybe a fish that would be stinking. [She kneels down again, crossing herself, and saying prayers under her breath.] (pp. 23 and 25)

モーリャ［頭をもたげて、まわりの人が眼に入らないかのように語る］もう、みんなこの世を去ってしまった。だから、海はわしにこれ以上どうすることもできまい。……風が南から起こり、東に西に寄せ波の音が聞こえ、それが互いに打ち合って、両方の騒がしい音で大きな響きを立てる時も、わしは、もう、起きて泣いたり祈ったりする必要はないだろう。サーウィン祭の後の暗い夜にお水を取りに出かける必要も、わしにはもうないだろうし、ほかの女たちが泣き唱えている時でも、わしは海がどんなになっていようと構やしない。……わしはお前のために全能の神様にお祈りしなかったわけじゃないん

だよ、バートリ。わしは、暗い夜に、自分が何を言ってるのか分からなくなるほどにお祈りを唱えなかったわけじゃないんだよ。でも、これからはわしもゆっくり休めるだろうし、確かにもうその時だよ。これからはわしもゆっくり休めるだろうし、サーウィン祭の後の夜長にもよく眠れることだろうよ。たとえわしらの食べ物がほんの少しの湿った小麦粉と、腐った臭いのする臭だけであってもね。[彼女は再びひざまずいて十字を切り、小声でお祈りを唱える]

だが、この彼女の言葉には、死に対する従順な敬虔さよりもむしろ、人間存在の現実相を認識した上での精一杯の抵抗の感情が、神や自然の摂理、或いは、運命に向けて示されているのを見逃すことはできない。

端的に言って、「泣唱」がこの劇のすべて

を語っている、と言っても過言ではないだろう。「シングにとって、葬式の泣唱は特に印象的であり、そしてそれは島の人たちの苦痛と、現実に直面する人類の苦痛を共に象徴していた。」('*Synge found the funeral keen particularly impressive and symbolic of the pain both of the islanders and of humanity confronted with actuality:*'(53)) 「泣唱」は確かに死者への哀悼であり、「島民たちの哀悼の儀式性は、それが周期的なものであって孤立したものではないことを、即ち、モーリャの喪失に対する個別的な悲しみではなくて、彼らの死者すべてに対する総体的な悲嘆であることを示している」('*The ritual quality of their mourning indicates that it is recurrent, not isolated, a general lament for all their dead, not a particular grief for Maurya's loss.*'(54)) が、それと同時に、「泣唱」は死に対する生者の本能的・感情的な抵抗、或いは、反抗の表現でもある。絶えず迫りくる死の持つ絶対性はモーリャにとって疑う余地のない現実相であり、しかも彼女はその現実

相から遊離した形で生への期待に自己埋没することなく、死の実現の確実性を厳然たる事実として真正面から受け止めている。このことが彼女の、死からの解放志向を押しつぶし、彼女に抜け道のない絶望感をもたらす。かくして、行き場を失った生への欲望は、他方では「泣唱」として発散されることになる。それ故、圧縮された生命欲の一端をモーリャ及び島の人たちの「泣唱」に見い出すことはあながち不当ではあるまい。

人間存在にとって自然は計り知れないほど強力である。それに対して人間が死に物ぐるいの葛藤を演じても、所詮は力尽きた形に終る。人間の織り成す想像、或いは、幻想の世界は、通常、生存条件——この劇においては海（即ち、死）——による束縛からの脱却、或いは、逃避のための対象としての働きをなすはずであるが、モーリャにあってはその世界さえも死の影によって圧倒され、従って、幻想にすがって生きることはその生活体験からし

ても彼女には極めて困難である。何故なら、幻想に依存する生活を許さない素朴な事実——生と死の関係——を彼女は生活感情として受け止めているからである。キャスリーンとノーラの場合は、マイケルの死の確認やバートリの生命についての不安と危惧の中で、意識的にも無意識的にも、現実の直視を避けようとする傾向が幕開きから顕著に認められ、そのような彼女たちの生への志向も結果的には死の現実の前にあえなく崩れ去るが、この彼女たちも恐らくは、度重なる経験によっていつの日か幻想の空しさを感知する時、モーリャの心情を理解するに到ることであろう。但し、キャスリーンは、意識的に問題を回避しようとはしているものの、死が絶えず身近にあり、結局は避けられないものであるということを多少とも感じ始めており、この点では、ノーラよりも一歩モーリャに近い存在であると言える。モーリャの心の中における、海——死——を避けようとする願いと、何人(なにがと)たりともそれ

を逃れることができないという恐れとの間の内的葛藤は、キャスリーンやノーラにおいても、彼女たちの願望や期待が現実にさえぎられ挫折する度に、より彼女たちに近しいものとなるであろう。彼女たちもモーリャと同じ過程をたどり、遂にはモーリャの体験がそのまま彼女ら娘たちのものとなって、〈生と死〉の内的葛藤が繰り返されることになろう。即ち、モーリャなる存在は、次の如く、人間の典型的な様相を示している——

*She represents not only all the Aran Islanders but also all humanity. She is an image of humanity facing a hostile universe, and through her Synge hints, as he does in other ways, that life is essentially tragic and the final reality is death, and that through the acceptance of this fact, along with compassion for doomed humanity, charity and peace may come.* (55)

彼女は、アラン島のすべての島民たちだけでなく、全人類をも表わしている。彼

女は、敵対する宇宙に向かう人類の姿であり、シングは、他の場合と同様に、彼女によって、人生は本質的に悲劇的であり、窮極の現実は死であるということを、しかも、この事実を受け入れることによって、死ぬべき運命にある人間に対する同情と共に、慈愛と平安がやってくるであろうことを示唆している。

モーリャによって代表されるアラン島の農漁民たちの生活は、現実次元での絶えざる死と密接なつながりを持つものであり、虚飾に満ちた人為的社会において一般的な観念は、彼らの現実相—実在としての死—の前には全く無力なものと化す。即ち、その原始的な生活においては、かかる観念による逃避は一切通用しない。彼ら農漁民の現実生活は苛酷極まりない悲痛な生存条件のもとにあり、その人生における喜びは、人間の生存それ自体への素朴な喜びである。この事情が、自然の情

況と即応した彼らの豊かな「民族的想像力」の土台をなし、そしてこの劇においてはそれは登場人物―特にモーリャ―の豊かな表現力として現われている。この「民族的想像力」に満ちた原始的な生活にシングは詩を見い出し、喜びを感じたのである。文明世界の欺瞞的な俗事を嫌い、原始的な自然の生活を求める彼の気持は、『アラン島』の中での―

*It gave me a moment of exquisite satisfaction to find myself moving away from civilisation in this rude canvas canoe of a model that has served primitive races since men first went on the sea.* (56)

人間が初めて海に出かけて以来、原始的な民族の役に立ってきた型の、この粗末な布のカヌーに乗って、自分が文明から離れて行くのを知ると、それは私にこの上もない満足の一時(ひとどき)を与えた。

という、この言葉に見られるように、彼の人

生における喜びと通じるものであり、更にシングは――「この物質文明のためにこの島の家庭の神聖さは汚された」('...the civilisation for which the homes of the island were to be desecrated.')(57) ――と断定し、また――「島で信じられている野性的な神話と女性の不思議な美しさとの間に何かつながりがありそうに思えた」('...it seemed that there was a possible link between the wild mythology that is accepted on the islands and the strange beauty of the women.')(58) ――と、島の「野性的な神話」と女性の「不思議な美しさ」との間に関係を感じ取ろうとしている。彼のこの態度は、「民族的想像力」の豊かな原始的生活の中に、身心ともに「自然の理想」('a natural ideal')(59)に適う人間の姿を見るまでに到り、シングにとって、島の女性たちに見られる美は「極立って精神的な表情を有して」('with the singularly spiritual expression')(60) あり、物質的な文明に汚されない精神的なものとして認識されている。即ち、人間性喪失の文明に反逆して、原始的生活に「古い社会

の純良さの片鱗」('a touch of the refinement of old societies'[61])を見つけ出した彼は、自らの戯曲にもこの態度を持していることは言うまでもない。彼がその「覚え書き」の中で—「私の劇及び地誌的な著作において、私は人間性とこの不思議な外的世界を与えようとしてきた」('In my plays and topographical books I have tried to give humanity and this mysterious external world.'[62])—と言う時、「人間性」も「この不思議な外的世界」も、共に、彼がアラン島で見い出したような種類のものを意味しているのである。シングが、彼ら島民の話す言葉の音楽性に魅力を感じ、そこに詩を認めたということは、確かに一つの事実ではあろうが、劇の詩的な要素も、その背後にある生活を伴ってこそ、その存在価値を示すものであるから、アラン島のすべてに彼の創作家としての共鳴があったと考えるのが至当である。素朴な人間性を毒する文明や抽象的な真実よりも、原始的な情熱や具体的な現実の方が神聖であるとする態度が、

そのまま、舞台における、いわゆる彼の「喜び」とつながっているということは、シングが文明による人間性の堕落を見て、それに替る健全な人間像を自ら舞台に示し得たという彼の自負からくるものである。では、シングに言わせれば、モーリャによって代表される生活が我々に喜びを与え得るというのであろうか。然り。文明社会に一般的な喜びではなくして、偽りのない人間性の激しさにおいて、また、「本質的に悲劇的な」存在と認められる人間の悲劇性において、モーリャの姿は美となり喜びとなるのである。逃れ得ない不幸な現実、更に、「窮極の現実」である死そのものが、美であり喜びであるというのでは勿論ない。それに対処する島の農漁民たちの原始的な人間性、単純にして素朴な生活という面にシングの眼は向けられている。だから、同じ不幸な現実でも——その窮極の死でさえも——文明社会における場合と原始的なこの島とでは意味が違ってくる。観念の遊戯をしない、

また、抽象的な真実によって現実の逃避を試みようとはしない島の人たちであるが故に、不幸は彼らの生活感情において〈生対死〉という形で激しさを加える。文明社会ではこんなふうに単純化することはできない。文明化された複雑な社会における人間感情は複雑に反応するからである。この意味で、「『海へ騎りゆく人々』においては人物は単純素朴であり、どの人物も単一な感情的態度によって支配されている」('*In Riders to the Sea the characters are simple, each dominated by a single emotional attitude.*'(63))と言うことができよう。アラン島においては、激情・忍耐・死を通じての安息が、不幸に対する彼ら島民の感情面の起伏である。この感情の起伏が生存条件に対する原始的な人間性の率直な反応であってみれば、シングの言う人間性なるものが原始的な人間感情—偽りのない人間感情—の表現を意味していることが分かる。ここにおいて初めて、モーリャの諦念も理解できるわけである。

ところで、シングは『アラン島』において

—

*The maternal feeling is so powerful on these islands that it gives a life of torment to the women. Their sons grow up to be banished as soon as they are of age, or to live here in continual danger on the sea; their daughters go away also, or are worn out in their youth with bearing children they grow up to harass them in their own turn a little later.* (64)

アラン島では母親の感情は非常に強いので、そのため女性は苦痛の一生を与えられる。その息子たちは、成長して丁年に達すると、すぐに島から出て行かねばならぬことになるか、或いは、海上での絶えざる危険にさらされてこの島で生活することになる。娘の方もまた出て行ってしまうか、或いは、成長してやがて次には自分たちを苦しめることになる子供を育てて、その青春時代のうちに疲れ果

ててしまう。

と、このように述べているけれども、それは決して、人生はこのようなものであるという単なる現状肯定を示したものでもなければ、また、それを問題意識的に提示したものでもない。彼の現実認識は、そういった事実の背後にある原始的な、或いは、素朴な生活への感情的共感として意味を有している。感情的共感としての現実認識——これこそシングの現実認識であり、旧来の生活を繰り返し続ける農漁民たちの中に汚れのない原始性を見い出し、彼ら「島民の不思議なほど美しい生活」('the curiously picturesque life of the islanders')(65)を見て取った彼の態度は、実にその感情的共感に基づいているのである。社会的、或いは、政治的な貧困と抑圧のために著しく原始的な状態に取り残された彼らの姿に、シングは悲劇的にして「壮麗な」('superb')(66)人間性を見い出し、生の「喜び」('joy')(67)を感じ取ったとい

うことは何と皮肉なことであろうか。シングをW.B.イェイツ(W.B. Yeats)やグレゴリイ夫人(Lady Augusta Gregory)と対照して——

> Yeats and Lady Gregory were interested in the Celtic twilight, and he was interested in flesh-and-blood people — "a particular time and locality and the life that is in it."(68)
>
> イェイツとグレゴリイ夫人はケルトの薄明に関心を寄せたが、彼シングは現に生きている人々——「特定の時代と場所及びそこでの生活」——に関心を示した。

と一応は言い得ても、これではシングの関心の在り方が余りにも漠然ととらえられていて、一体、人間のどのような面、或いは、どのような生活に彼の関心が向けられていたのかは判然としない。ロビン・スケルトンの言うように——

> Synge, while on Aran, noted only those aspects of the

*island life which fed his own imagination and supported his views. Though well equipped to comment upon the many prehistoric remains, he only touched on them in passing, and while he referred to the hardness of the islanders' life he did so rather with the admiration of the romantic than with the concern of the sociologist.* (69)

シングは、アラン滞在中、島の生活のうちで彼自身の想像力を養い彼の見解を支える面のみに注目した。彼は多くの有史前の遺物を立派に論評し得たけれども、ついでにそれらに触れたまでのことであり、そして島民の生活の厳しさに言及する場合でも、社会学者の関心よりはむしろ浪漫主義者の讃美をもって言及した。

シングの求めた人間性とは、あくまで、「民族的想像力」と結びついた農漁民たちの原始性のことであって、「彼の唯一の関心は、彼がアラン島の住民たちの背後に感ずる精神と伝統に向けられていた」('...*his sole concern was*

for the spirit and tradition which he felt behind its inhabitants.'[70])

とはいえ、彼のその関心は貧困と圧迫のもとに辛うじて命をつないでいる彼らの現実生活の低い原始状態に対する生活的関心ではない。このアイルランド農漁民の生活的低さはイギリス権力の苛酷なアイルランド植民政策によるものである、と規定する立場からすれば、シングの場合は実に対蹠的な位置にある。ここに彼の社会的な姿勢のほどをうかがい知ることができようし、また、「シングは、本来、政治的な思考をなすには適していなかったようである」('Synge seemed by nature unfitted to think a political thought, ...'[71]) と言われるゆえんもある。このような点からして、「彼はアランに出かけ、塩魚と卵を常食として島の生活の一部となった」('He went to Aran and became a part of its life, living upon salt fish and eggs, ...'[72]) とは到底言い切れまい。むしろ、「原始的な島や田園生活を見ての彼の興奮は、部外者としての彼の立場によって高められている。」('... his excitement

*at viewing primitive island or country life is heightened by his position as an outsider : ...'*[73]) しかし、この「彼の立場」は、「偏見なき眼で日常生活を見る都会人」('*...a man of the city who views routine existence with an unjaundiced eye.*'[74])のそれであると肯定的にとらえるだけでは不十分である。否定的な意味合いにおいても彼は「部外者としての立場」を持していたと言える。アラン島の島民たちの「民族的想像力」への感情的共感とは、一種の好奇と憧憬のことであり、結局、彼には、異なる生活基盤の上に立つ人々への生活的関心と理解は見られず、実際には、アラン島での彼は、自らに対して時に感じている「無宿人」('*a waif*'[75])として終始留まっていたと言えよう。

[註]

(1) Jean Alexander : "Synge's Play of Choice : The Shadow of the Glen," in S. B. Bushrui (ed.) : Sunshine and the Moon's Delight : A Centenary Tribute to John Millington Synge 1871 - 1909, p. 28.

(2) Robert Hogan and Michael J. O'Neill (ed.) : Joseph Holloway's Abbey Theatre : A Selection from His Unpublished Journal Impressions of a Dublin Playgoer (Southern Illinois University Press, Carbondale & Edwardsville, 1967), p. 35.

(3) Donna Gerstenberger : John Millington Synge, p. 28.

(4) J. M. Synge : Collected Works III, Plays I, p. 5.
以下、同書からの引用は本文中にて頁数のみを記す。

(5) Una Ellis-Fermor : The Irish Dramatic Movement, p. 169.

(6) Raymond Williams : Drama from Ibsen to Brecht (Chatto & Windus Ltd., London, 1968), p. 133.

(7) See Donna Gerstenberger : op. cit., pp. 48 - 49, and Robin Skelton : The Writings of J. M. Synge, p. 48.

(8) Nicholas Grene : Synge : A Critical Study of the Plays, p. 46.

(9) Donna Gerstenberger : op. cit., p. 48.

(10) Thomas E. Sanders : The Discovery of Drama (Scott,

Foresman & Co., Glenview, Illinois, 1968 ), p. 506.

(11) Introductions to T. R. Henn (ed.): The Plays and Poems of J. M. Synge, p. 39.

(12) Thomas E. Sanders : op. cit., p. 513.

(13) Donna Gerstenberger : op. cit., p. 48.

(14) Robin Skelton : op. cit., p. 44.

(15) Ibid.

(16) Allardyce Nicoll : British Drama : A Historical Survey from the Beginnings to the Present Time ( George G. Harrap & Co. Ltd., London, 1925 ), p. 412.

(17) Raymond Williams : Drama from Ibsen to Eliot ( Chatto & Windus Ltd., London, 1952 ), p. 159.

(18) See Una Ellis-Fermor : op. cit., p. 169.

(19) Raymond Williams : Drama from Ibsen to Eliot, p. 160.

(20) Alan Price : Synge and Anglo-Irish Drama, p. 181.

(21) Raymond Williams : Drama from Ibsen to Eliot, p. 160.

(22) John Rees Moore : "Synge's Deirdre and the Sorrows of Mortality," in S. B. Bushrui (ed.): op. cit., p. 91.

(23) Donna Gerstenberger : op. cit., p. 44.

(24) Maurice Bourgeois : John Millington Synge and the Irish

Theatre, p. 161.

(25) Cornelius Weygandt : Irish Plays and Playwrights ( 1913; Kennikat Press, Inc., Port Washington, New York, reiss. 1966 ), p. 178.

(26) F. L. Lucas : The Drama of Chekhov, Synge, Yeats, and Pirandello, p. 185.

(27) Frank O'Connor : "Synge," in Lennox Robinson (ed.) : The Irish Theatre ( 1939; Haskell House Publishers Ltd., New york, rpt. 1971 ), p. 43.

(28) Daniel Corkery : Synge and Anglo-Irish Literature, p. 140.

(29) Denis Donoghue : "Synge : Riders to the Sea : A Study," University Review, I, 5 ( Summer 1955 ), p. 57. Quoted in David R. Clark : "Synge's "Perpetual 'Last Day'" : Remarks on Riders to the Sea," in S. B. Bushrui (ed.) : op. cit., p. 47.

(30) Donna Gerstenberger : op. cit., pp. 53 - 54.

(31) David R. Clark : "Synge's "Perpetual 'Last Day'" : Remarks on Riders to the Sea," in S. B. Bushrui (ed.) : op. cit., p. 45.

(32) Ibid., p. 50.

(33) David H. Greene and Edward M. Stephens : J. M. Synge 1871 - 1909, p. 120.

(34) Donna Gerstenberger : op. cit., p. 45.

(35) Alan Price : op. cit., p. 183.

(36) Ibid., p. 187.

(37) Elizabeth Coxhead : J. M. Synge and Lady Gregory (Longmans, Green & Co., London, 1962), p. 15.

(38) Thomas E. Sanders : op. cit., p. 497.

(39) Ernest Reynolds : Modern English Drama : A Survey of the Theatre from 1900 (1949; Greenwood Press, Publishers, Williamhouse-Regency Inc., Westport, Connecticut, rpt. 1974), p. 94.

(40) J. L. Styan : The Dark Comedy (Cambridge University Press, Cambridge, 1962), p. 36.

(41) Robin Skelton : op. cit., p. 52.

(42) Collected Works IV, Plays II, p. 53.

(43) Collected Works II, Prose, p. 114.

(44) Alan Price : op. cit., p. 184.

(45) Ibid., p. 83.

(46) Thomas E. Sanders : op. cit., p. 514.

(47) Frank O'Connor : The Backward Look : A Survey of Irish Literature (Macmillan & Co. Ltd., London, 1967), p. 187.

(48) Alan Price : op. cit., p. 189.

(49) Ibid., p. 191.

(50) Collected Works II, Prose, p. 75.

(51) Alan Price : op. cit., p. 188.

(52) Ibid.

(53) Ibid., p. 83.

(54) Thomas F. Van Laan : The Idiom of Drama (Cornell University Press, Ithaca, New York, 1970), p. 278.

(55) Alan Price : op. cit., p. 191.

(56) Collected Works II, Prose, p. 57.

(57) Ibid., p. 89.

(58) Ibid., p. 54.

(59) Ibid., p. 66.

(60) Ibid., p. 54.

(61) Ibid., p. 66.

(62) Ibid., p. 351.

(63) Robin Skelton : op. cit., p. 56.

(64) Collected Works II, Prose, p. 108.

(65) Dawson Byrne : The Story of Ireland's National Theatre : The Abbey Theatre, Dublin (1929; Haskell House Publishers Ltd.,

New York, rpt. 1971 ), p. 75.

(66) Collected Works IV, Plays II, p. 54.

(67) Ibid.

(68) David H. Greene and Edward M. Stephens : op. cit., p. 121.

(69) Robin Skelton : J. M. Synge and His World (The Viking Press, Inc., New York, 1971 ), p. 55.

(70) Ernest A. Boyd : Ireland's Literary Renaissance ( 1916; Allen Figgis, Dublin, rpt. 1968 ), p. 334.

(71) W. B. Yeats : "J. M. Synge and the Ireland of His Time," ( 1910 ), in W. B. Yeats : Essays and Introductions (Macmillan & Co. Ltd., London, 1961 ), p. 319.

(72) W. B. Yeats : "Preface to the First Edition of The Well of the Saints," ( 1905 ), in Ibid., p. 299.

(73) James Francis Kilroy : Dominant Themes and Ironic Techniques in the Works of J. M. Synge, p. 167.

(74) Ibid.

(75) Collected Works II, Prose, p. 113.

# 劇作家J.M.シング研究

## ―生存条件と解放志向との間の緊張と調和―

## II

枡田良一

# Ⅳ

## 『聖者の泉』

### ――人間存在の調和志向としての想像力――

想像は、固有なものとしてそれ独自で存在するものではない。それは依拠する基盤なしには存在し得ない。その基盤とは生存条件のことである。従って、生存条件を等閑視したのでは、想像の意味も、その果たす役割も、決して明白になりはしない。想像が人間存在にとってどのような意味を持ち、どのような役割を果たすにしろ、それは生存条件への反応、時には反撥の所産であることは否定できまい。人間は現実的には生存条件を完全に免れて生存することなどできはしない。生存条件を無視した生活は、一般に言うところの現実遊離の生活であり、このような生活は生存条件、或いは、現実によって手痛いしっぺ返しを受けることになる。同様に、生存条件の把握の仕方いかんによっては、生存条件への

対応から生まれる想像もまた、生存条件から痛烈な反撃を蒙らざるを得ない。

想像が生存条件からの解放志向として働くということは疑いもない事実ではあるけれども、それは必ずしも人生を豊かならしめるとは限らない。想像が現実のいかなる把握の上に成り立ち、現実といかなる関係を持つかによって、その意味も大きく分岐する。人間はその現実生活においては生存条件によって限定され、更には、抑圧されるが故に、他方において、何物にもとらわれない自由な想像の世界を創り出す。この世界にあっては、人間は恣意のままにその生存条件を免れることができる。想像の世界は願望の世界でもあるから、それは、現実に基づきながら現実を乗り越えようとする試行の現われである。現実に基づきながら現実を乗り越えるとは言っても、現実を回避して想像の世界に埋没するか、或いは、現実との直面を回避することなしにそれと対応するような想像の世界を創り出し、

両者の緊張関係において現実の中により豊かで喜びに満ちた生の証を見い出そうとするか、このいずれであるかによって想像の世界の持つ意味は、或いは、現実への対処とその超克の意味は全く異なったものとなる。端的に言って、想像が生存条件（或いは、現実）を隠蔽するものとして働くか、或いは、開示するものとして働くかということである。

以上の点をふまえながら、『聖者の泉』（*The Well of the Saints*, written 1902-4, performed 1905）における生存条件（或いは、現実）と、それに基づく想像力及び想像の世界との関係を探ってみよう。現実生活において人間存在を支配するのはその生存条件であり、その中でも根元的なものとしてあるのは人間存在の変化の相と有限性である。そして、その他の諸々の生存条件への人間の対処もすべてここに端を発していると言えよう。人間を語るに際して、一般に、〈生対死〉の問題がしばしば俎上にのぼせられるのもこれがためである。生の持

っ変化の相、そして死に終る生の有限性――これらは人間存在に必然的に伴うものであり、現実的にはこれらを逃れる術はない。従って、人間は、意識するとしないにかかわらず、絶えず自己の存在の消滅への不安と恐怖につきまとわれる。しかし、人間は死への不安と恐怖に包み込まれたままで生を持続させることはできない。これらの不安と恐怖を払拭することは不可能にしても、少なくともそれらを緩和し、たとえ部分的にしろ、それらを排除する何らかの方策を講じなければ、生は耐え難いものとなる。そこで、一方では、それらを免れることのできる観念世界が創り上げられ、それによって不安と恐怖の解消が図られる。そして他方では、生の限りあることを知るが故にそれを充実させ謳歌しようとする意図が働く。そのためにも個人は自らの生存に何らかの意味を見つけ、更には、生きるに価する意味を意識的にも付与せねばならない。

マーティン・ドール（MARTN DOUL）は「日焼け

した盲目の乞食」('a weather-beaten, blind beggar')であり、彼の妻のメアリ・ドール(MARY DOUL)も同じく、「盲目の、五十近い、日焼けした醜い女」('a weather-beaten, ugly woman, blind also, nearly fifty')(p. 69)[1]である。傍目には、二人とも、現実の厳しさに打ちひしがれ、人生に疲れ果てた廃残の身をさらしているかに見える。しかも、盲目なるがために、彼らには視覚的な楽しみを享受することが、即ち、視覚を通しての現実把握によって生の喜びと豊かさを獲得することが不可能である。しかし、一方では、視覚を通しての現実認識によって想像力が限定され阻止されることがないので、彼らの願望はその意のままに想像の世界において視覚化され形象化され得る。

メアリ・ドールは自らを「白くて美しい肌」('a white beautiful skin')(p. 71)の持主と見なし、自らが「非常な器量よし」('so fine-looking')(p. 73)で、「眼の見えない美女」('the beautiful dark woman')(p. 73)であるとも、「西の国の評判女」('the wonder

of the western world')(p.87)であるとも信じ込んでいる。というより、そう信じ込もうとしている。彼女は、自らの願望によって創り上げた想像の世界に自己を没入させているのである。その世界は彼女の現実相とは大きなずれのある幻想の世界ではあるが、彼女はその幻想との一体感によって現実的には自己充足している。盲目であることの不利な生存条件をそのまま不利なものとして留めておくことはせずに、彼女はそれを逆用して自らの生に豊かさを付加しようとしている。これは、想像力による現実の補足・補強を意味し、生存条件によって限定された現実生活の枠の拡大化を示す。また、かなわぬ状態への変身願望を、盲目であるが故に部分的に可能ならしめているのである。とはいえ、この変身は、現実の自己と幻想の世界での自己像との一体化によって達成されたものであるから、否定的に見るならば、実像と虚像とのすり替えであるとも、また、自己欺瞞による妄想の所産であるとも

言える。しかし、想像力によって彼女が自己の生に耐え、それを維持する力を得ているとすれば、生命維持の立場からして、彼女の幻想を一概に無用な妄想として片付けるわけにはいかない。快適な生、充実した生を願う限り、人間はその線に沿うような生存条件への対応の仕方を案出し、それに応じた動きをするのも至極当然のことである。

マーティン・ドールにも自分たちの容姿を美化し理想化する心理的作用は働いているけれども、彼は、メアリ・ドールとは異なり、創り出された幻想にひたりきってはいない。「東部七州一の美男・美女」('*the finest man, and the finest woman, of the seven counties of the east*')(p.73)という彼の言葉は、確かに、彼が自分たちに対して抱いている願望の現われであり、彼は観念的にはその願望を幾分事実視してとらえてはいるが、願望と事実を完全に同一化してそこに自己を没却させることには飽き足りない。むしろ彼は、自らが創り上げた幻想を現

実的に確認することを欲する。このことを、アラン・プライス（*Alan Price*）のように――「マティンは、通常は夢と自らの運命に満足しているが、時には疑惑に悩まされ、この疑惑を振り払うために視力を望む」（'*Martin..., though normally satisfied with the dream and with his lot, is occasionally harassed by doubt; and to banish this he desires sight:*'）(2)――と説明してもあながち間違いとは言えないにしても、これではやや表面的な解説の域を出ない。マーティン・ドールの自己確認への願望は、彼の容易に満ち足りぬ精神、生の豊かさや美しさへの限りなき欲求、常につきまとう存在への疑念と不安等のしからしむるところである、と言った方がよい。メアリ・ドールのように幻想への没入によって生の満足を得ようとするのも人間の性向の一つの面ではあるが、マーティン・ドールのように幻想の世界に安住できずに常にその現実的な確証を得ようとするのも人間の性向のもう一つの面である。但し、変化が人間の根本相であって

みれば、幻想への全的な依存によって自己の存在を固定化しようとするメアリ・ドールよりも、幻想に満足しきれずに絶えずその確証を求めるマーティン・ドール――その動性――の方が人間存在の本来性に即している、と言えるのではないだろうか。

マーティン・ドールが自らと妻のメアリ・ドールに対して抱いている幻想は、実際は、彼にとってはあくまでも幻想の枠内のものでしかなく、従って、彼はそれについて常に半信半疑の体でいるというのが実状である。メアリ・ドールは自己に不都合な噂に対しては一顧だにせず断固とした否定的態度を取るが、彼の方は彼女の美しさを願望として求めてはいても、その美しさが事実であるかどうかについてはかなりの疑惑を抱いている。彼女が「ひどい醜女」('*a fright*')(p.73)であるかも知れないことも彼は十分に考慮している。そして彼女に向かっても直接、彼は――「俺は時々考えるんだが、お前がどれほど別嬪なんだか、

俺たちにゃよく分かりゃしない。ひょっとしたら、お前は別嬪ではないんじゃないかと思ったりするんだ……」('*I do be thinking odd times we don't know sightly what way you have your splendour, or asking myself, maybe, if you have it at all, ...*')(p.71)——と、心に抱くその疑問を投げかけている。だが、幻想への疑念は、反面では、幻想を事実として確認したいという彼の強烈な願望とも連なっている——

MARTIN DOUL [*a little plaintively*]. *I do be thinking in the long nights it'd be a grand thing if we could see ourselves for one hour, or a minute itself, the way we'd know surely we were the finest man, and the finest woman, of the seven counties of the east...* (p.73)

マーティン・ドール [少々哀れっぽく]
長い夜など、俺は考えることがあるんだ、一時間でも一分間でも自分たちの姿が見えたら素敵だろうになあ、と。俺たちは東部七州一の美男・美女なん

だとはっきり知れればなあ……

このような自己確認への願望は、幻想への完全な自己埋没に由来しているものでは決してない。彼は、「お水」('the holy water')によって眼が見えるようになるのを知るに及び、「それじゃ、今日、俺たちは自分らの姿が見えるようになるんだ。ああ、有難いことだ、間違いなく本当なんだろうな？」('And we'll be seeing ourselves this day. Oh, glory be to God, is it true surely?')(p.81)——とか、「俺は今日、あいつの顔を見るのがたまらなく待ち遠しいや」('...I'm destroyed this day waiting to look upon her face.')(p.87)——と、想像の中の美化された自己像の事実確認に期待を寄せはするが、それは、自ら創り上げた幻想に彼がただただ酔いしれているからではない。現実世界の美的、または、快適と想定される面へのあこがれ、及び、その確認への欲求が彼には大きいからである。盲目であると否とを問わず、彼には美的なものや躍動的な

生への激しい志向があると理解され得る（勿論、盲目であるが故にその志向がなお一層強まってはいるにしても）——

MARTIN DOUL ... [*He shakes the can.*] *There's a small sup only. Well, isn't it a great wonder the little trifling thing would bring seeing to the blind, and be showing us the big women and the young girls, and all the fine things is walking the world.* [*He feels for* MARY DOUL *and gives her the can.*] (p. 85)

マーティン・ドール ……[罐を振る] ほんのちょっぴりしか入ってないぞ。いやあ、全く不思議なことだわい、これっぽっちのもので盲の眼が治り、立派な女や若い娘やこの世の中の美しいものがみんな見えるようになるとはなあ。[彼は手探りでメアリ・ドールを捜して罐を渡す]

マーティン・ドールの場合、盲目という自

らの肉体的不備のため、そのような肉体的条件からの解放を願うのは当然だとしても、彼の解放志向はただそれだけに留まるものではない。人間は、一方では現状からの脱却、即ち、変化を望みながらも、他方では、生命の衰退、或いは、窮極的には死へと到る人間存在の変化に対する不安と恐怖を、意識するとしないにかかわらず、有しているから、かかる意味での変化に対する不安と恐怖を緩和し解消するための対象を求めるのが常である。その一つとして、美的なるものや生命あふれる若さへのあこがれがある。これら美的なるものや生命あふれる若さも、現実的には人間存在を初めとする森羅万象の変化の過程の一局面にすぎず、実際にはそれ自体のうちに既に衰退の様相を内包しているものではあるが、これらが希求の対象としてとらえられる時は、観念的に固定化された美や若さが想定されているのである。このような心理作用はただひとりマーティン・ドールに特有のものではな

く、人間一般に通じるものである。この意味で、彼の願望は決して個別的なものでも特異なものでもなく、普遍性を有していると言えよう。

人間は、自己の生存に何らかの意味を見い出し、それを肯定するのでなければ、生き続けることができない。それ故に、人間はいかなる生存条件のもとにあっても、多かれ少なかれ自己正当化の傾向を持つ。この点においては、『聖者の泉』に登場するどの人物も例外ではないが、特にこの傾向を顕著に示しているのはメアリ・ドールである。彼女は、自らについて創り上げた幻想に固執し、観念的には虚像をもって実像と化している。これによって彼女は主観的に自己の存在をより意味あるものとし、ひいてはそのことがまた逆に彼女をして現実の生に耐えるのを容易ならしめている。彼女が自らについて抱く虚像は、彼女にとっては生の唯一の拠り所となるものであり、それ故に決して侵されてはならない

ものである。彼女の自己正当化は生命保持への、或いは、生活維持への欲求の現われであり、それなくしては彼女の生は萎縮したものとなることを、更には、継続するに価しないものとなることを、彼女自身その潜在意識において把握している。それがため、彼女の持つ幻想に対して外部から投げかけられる疑惑や否定には彼女はかたくなまでの拒絶反応を示す。彼女の幻想を否定する者は、彼女にとっては、理窟抜きに敵対者であり、例えば、彼女に言わせれば――「目明きというのは変な連中で、何をやらかすか分かったもんじゃない」(*'...the seeing is a queer lot, and you'd never know the thing they'd do.'*)(p. 75)――ということになり、要するに、「悪者である」(*'bad'*)(pp. 73 and 75)という一語につきる。付言すれば――

MARY DOUL. *...they're a bad lot those that have their sight, and they do have great joy, the time they do be seeing a grand thing, to let on they don't see it at all,*

*and to be telling fools' lies, ...* (p. 73)

メアリ・ドール ……眼の見える連中は悪い奴らだよ。素敵なものを見ても、全然見えない振りをし、馬鹿馬鹿しい嘘っぱちをこいて大いに喜んでるのさ……

かくの如く、彼女の自衛本能は完璧なまでに強固であり、その態度・姿勢は頑迷固陋とも言えるほどである。ここには、主観的にはともあれ、客観的には彼女の自己欺瞞が見て取れることは否めない。即ち、あくまでも自分の信じたいものだけを信じ、信じたくないものには固く心を閉ざす御都合主義がそれである。彼女は、自らに都合のよい幻想を創り上げるのに、「眼の見える連中」の嘘を何の抵抗もなく受け入れている。実際には彼女が嘘を受け入れ事実に反撥していても、それは彼女の生存にとって必須な自己正当化のためであるから、彼女は内面的には何ら自己矛盾を

感じることがない。このような情態は、客観的事実としては確かに滑稽でもあり虚偽とも映るが、彼女の主観的な立場からは真実として通用することもまた疑えない。客観的虚偽と主観的真実との重層した、或いは、錯綜した状態が、より正確には、この両者の一体化した状態がメアリ・ドールの場合である。以以の点からして、ニコラス・グリーン(Nicholas Grene)の――「マーティンの幻想は妄想でもあり、想像的な真実でもある」('Martin's vision is at once delusion, and imaginative truth.')[3]――という説明は、勿論マーティン・ドールについても言えることではあるが、メアリ・ドールの幻想に対してより適合し得るであろう。とはいえ、かかる状態は、彼女に特有のものではないこともまた確かである。それは一般に人間の陥りやすい状態である。この意味で、彼女は人間存在の現実的な姿を代表していると言える。「盲目の」彼女には外的な事象が見えないのと同じく、「眼の見える」村人たちにはマー

ティンやメアリ・ドールの想像の世界が持つ意味は見通せない。言うなれば、「眼の見える連中」も物事の表面のみに眼を奪われている。通念と惰性に冒された彼らの眼には人間存在の根本相、または、その変化の相は見えていない。盲人を開眼させる聖者（THE SAINT）の話を伝えるティミイ（TIMMY）がマーティン・ドールに向かって――「お前は随分といろんな出たらめを信じ込んできたもんだ」（'... you're after believing a power of things weren't as likely at all.'）（p. 79）――と言う時、彼は「目明き」の自信（即ち、実際には、眼が見えるというだけのことからくる全く単純な自信）をもってマーティンやメアリ・ドールの無知と盲信を指摘しているつもりであろうが、もし彼の考え方なり物の見方なりが一面的に偏しておれば、彼自身も「随分といろんな出たらめを信じ込んで」いることになりはしないだろうか。彼自身、日常的な通念や惰性に自己埋没していないとは決して言えないのである。むしろ、彼は固

定した物の見方にとらわれ、それを絶対視している嫌いがある。これは一種の盲目状態でなくして何であろうか。この意味で、彼は、「習慣によって盲目となっている」「この世の中の常人」('...the normal people of this world ... have become blinded by habit ...')[4]の典型的な例と言えよう。

ティミイの言うが如く、マーティン・ドールが「静かな日に空高く飛んでいる灰色の鷹のようにはっきりと物が見える」('...the blind see as clear as the grey hawks do be high up, on a still day, sailing the sky.')(p.81)ようになれば、彼は何を、そしてどんな現実を見ることになろうか。勿論、ティミイによれば、マーティン・ドールは視覚によって人生の喜びの対象を眼にすることになるはずである。しかし、物事が「はっきりと」見える眼には人生の喜びの対象や美しさのみが映るとは限らない。そのような眼は人生の悲しみや苦しさ、それに醜悪さをも同時に見て取るはずである。特に惰性によ

って鈍化していない眼には、即ち、「慣習によって未だ鈍くなっていない、新たに開いたばかりの眼」('...newly opened eyes not yet dulled by custom.'[5])には現実の美や喜びもひとしお強烈に感じ取れようが、現実の醜悪さや悲しみがそれにも増して痛感されよう。鈍化していない眼とは万物、特に人間存在の変化の相を感知、或いは、認知し得る眼のことである。かかる眼による、変化の相の感知、または、認知は、その変化の相に対応し抵抗せんとする欲求や志向を生ぜしめ、そして欲求や志向と変化の相との間の対立は当然緊張関係を持つに到る。このことは、具体的には、人間が自己の存在の意味を追求し、自己確認を願うという形で示される。それは未知なるもの・美しいもの・豊かなものへの希求という形をとることもある。聖者による開眼を目前にしてマーティン・ドールの発する次の台詞には彼自身の自己確認への激しい願望が示されている——「それじゃ、今日、俺たちは自分らの姿

が見えるようになるんだ。ああ、有難いことだ、間違いなく本当なんだろうな？」(既出)この自己確認への願望には、同時に、自己発見への願い、即ち、未知の自己・美しい自己の発見を願う気持がこもっており、言い換えれば、それは自己の存在をより有意義ならしめんとする欲求である。確かに盲目のマーティン及びメアリ・ドールは自己の一面に対して無知ではあるが、彼の方はそのことを或る程度自覚しているが故に、そのような情況からの脱出と自己発見の欲望が彼にはより強く示されている。限定された生からの脱出志向は生の限りなき発散及び燃焼と通じ、生を躍動させ豊かならしめるための刺戟を現実の中に見つけ出そうとする。生あるものや自然の中の美的な、または、活力に満ちた対象が、或いは、それらの与える新鮮さがそれである。彼にとっては、「若い女が笑うのは気持のいいもんじゃないかね？」('Isn't laughing a nice thing the time a woman's young?')(p. 73)——ということにな

り、また、「若い娘が道を歩いてるのを見るのは素敵なもんだ」('...it's a grand thing to see a young girl walking the road.')(p.75)――ということになり、「お水」で「盲の眼が治り、立派な女や若い娘やこの世の中の美しいものがみんな見えるようになる」(既出)のは驚嘆に価することである。若さも美も、共に、人間にとっては生の豊かさと喜びを得んがための、即ち、生の充実を求めんがための刺戟となる対象であり、若さや美へのあこがれ自体が生の謳歌なのである。そしてここには当然、生の一回性と変化の相に対する認識(それを殊更意識するかしないかは別として)のあることは見逃せない。マーティン・ドールの場合、若さと美へのあくことなき希求はその生命欲の強さの現われであり、この強さの点において彼はメアリ・ドールとは異なっている。彼の希求が強く激しいものであるということは、それだけ彼が生命ある人間としての典型的な存在であることを意味している。換言すれば、

有と無、生と死との間の緊張関係、或いは、相矛盾した対立的な二者の間の緊張状態において、彼の人間存在としての調和志向が示されているのである。

盲目をいやされたマーティン・ドールは生活範囲の拡大への喜びを、即ち、生の可能性や豊かさへの喜びを倍化させる。視力を回復した彼にとっては外的な事象はことごとく新鮮さに満ち、それらの新鮮さが彼の生の喜びと直結しても決して不思議ではない。しかし、彼が次のように——

MARTIN DOUL [*ecstatically*]. *Oh, glory be to god, I see now surely. ... I see the walls of the church, and the green bits of ferns in them, and yourself, holy father, and the great width of the sky.* (p. 93)

マーティン・ドール［有頂天になって］ああ、有難いことだ、確かに見える……。教会の石垣が、石垣にぽつぽつ生えてる緑の羊歯が、それに聖人様、あ

なたのお姿が、それから広々とした空
が見える。

と言ったからといって、「教会の石垣」や「緑の羊歯」や「聖人様」や「広々とした空」などが、そのまま、新鮮にして、且つ、生の喜びとなる要素をそれ自体の中に備えているというわけではない。眼に見える対象そのものは、ただ客観的に存在するのみで、それらが新鮮さや喜びとしてとらえられるのは、見る側の感情がそれらの対象によって触発され、そこに自らの感情を投影させるからである。マーティン・ドールは盲目の状態からの自己脱皮と自己解放を願って、自らが抱く幻想――「眼に見える世界は驚嘆と歓喜に満ちている」('... the visible world is full of wonder and delight.')[6]という幻想――の確認を求めているから、それがため現実の視覚的対象が彼の眼には喜びとして映じたのである。むしろ彼にとっては、見える対象そのものよりも、見えるという事実

こそが彼の喜びであると言える――「ああ、有難いことだ、確かに見える……。」（既出）眼が見えるようになった瞬間に彼が「有頂天になって」、そして「喜びに半ば自己を失って」（'half foolish with joy'）（p. 93）現実世界を迎えるのもそれがためである。これはまさしく生の喜びへの道が開けたことへの彼の歓喜の姿である。だが、皮肉なことに、現実の彼の容姿は彼の想像とは全くかけ離れたもので、彼は「太った脚をし、牡羊のような短い首をした」（'... with the fat legs on him, and the little neck like a ram.'）（p. 97）醜男である。メアリ・ドールでさえも彼を目の前にして――「神様のお陰で眼が見えても、こんな風な男が目の前にいるんでは、情けないことだと思うよ」（'I'm thinking it's a poor thing when the Lord God gives you sight, and puts the like of that man in your way.'）（p. 97）――と言う。その彼女自身も、ティミイの言葉を借りれば、「皺だらけのしなびた婆あ」（'a wrinkled wizened hag'）（p. 93）であるが、現実への

容易な適応性を見せる彼女は即座に自己正当化をなす――「たとえわしが、誰彼の言ったようにそんなに美しくはないにしても、わしは髪の毛もふさふさしており、眼も大きく、それに肌も白い――」('If I'm not so fine as some of them said, I have my hair, and my big eyes, and my white skin —') (p. 97)　生に耐え、それを持続させるためには、人間誰しも自己の存在に何らかの意味を見い出さねばならないが、彼女には明らかにその意図が働いている。盲目のマーティン及びメアリ・ドールは世間的には「哀れな二人」('the two poor people') (p. 89) であるにもかかわらず、「彼らは全く悲しげな様子もなく、大声で遠慮会釈なしに喋りたて、冗談好きな連中と冗談をかわし」('... they not mournful at all, but talking out straight with a full voice, and making game with them that likes it.') (p. 89)、要するに、「不運の中にあっても元気一杯でいる」('... the like of you who are brave in a bad time ...') (p. 89) のも、彼らの生命欲の強さの歴然たる現われである

が、前記の、自らの容貌に対するメアリ・ドールの自己正当化もこの生命欲と軌を一にするものである。

メアリ・ドールは、自らについて抱く幻想が現実において幻滅と化しても、すぐさま現実との妥協によって生存の調和を図るが、想定された望ましき生の様相への強い願望を示すマーティン・ドールにとっては若さと美は人生の唯一の目的とも喜びとも言えるものであり、彼が視力の回復によって期待するのは実にその確認にほかならない。視力回復後の彼は、自らが若くも美しくもないことを自認するような言辞は一言も漏らしはしないが、心底では多分にそのことを意識していると思える。彼がメアリ・ドールの醜悪さについて極度の罵倒をなすのも、彼自身、自己の醜悪さについて無知であるがためでも、また、それを完全に無視しているからでも決してない。そのことを感知しているが故に、メアリ・ドールに対する彼の罵倒は一層激しさを加える、

と考えられる。彼にとっては、メアリ・ドールの実像は、彼の幻想の中での彼女の虚像の持つ美しさを体現したものでなければならない。もしそうでなければ、彼は自らの生存の意味と目的を失うことになる。彼は、自らが美しく創り上げた虚像の現実的な確認のためにのみ視力の回復を求めたのであるから、彼自身の実像もメアリ・ドールのそれと共にその虚像と著しく乖離していることになれば、彼の視力の回復も結局は何の用もなさなかったことになる。人間存在の変化の相及び有限性と対応関係にある、生命の限りなき謳歌は、若さと美への希求という形で最も顕著に示される。マーティン・ドールにとって若さと美は生命の発露の頂点を示すものであり、殊に生命の減退過程にある存在にとってはそれらは何物にも替え難いあこがれの対象である。従って、若さと美が生の喜びに通じることはマーティン・ドールならずとも当然のことである。しかも彼の場合、生の喜びだけでなく

自己の生存の意味までがメアリ・ドールの美に（出来得べくはその若さにも）かかっていたので、彼女が「日焼けした醜い女」（既出）であることは、彼にとってはその生存の意味を否定されかねないほどの許し難い事実である。それで彼は、メアリ・ドールを悪し様に非難することによってそのいやし難い幻滅感を補おうとする——

MARTIN DOUL [*breaking out into a passionate cry*]. *Your hair, and your big eyes, is it? ... I'm telling you there isn't a wisp on any grey mare on the ridge of the world isn't finer than the dirty twist on your head. There isn't two eyes in any starving sow, isn't finer than the eyes you were calling blue like the sea.* (p. 97)

マーティン・ドール［急に激して叫ぶ］お前の髪の毛だと、お前の大きな眼だと？……そこら辺の尾根にいる葦毛の牝馬の一つまみの髪の毛だって、お前の頭の汚いよじれた毛よりはよっぽ

ど増しだ、ほんとの話が。どんながつがつした牝豚の二つの目玉だって、お前が海のように青いと言ってるその目ん玉よりはよっぽど綺麗だ。

MARTIN DOUL. *Isn't it yourself is after playing lies on me, ten years, in the day, and in the night, but what is that to you now the Lord God has given eyes to me, the way I see you an old wizendy hag, was never fit to rear a child to me itself.* (p.99)

マーティン・ドール　お前こそ、十年間、昼も夜も、俺に嘘をついてきやがったが、神様が俺の眼を開けて下さったからには、もうごまかしはきかんぞ。お前なんか、皺くちゃ婆あで、俺の子供を産むだけの資格もありゃしないことが分かったぞ。

これらの台詞は、マーティン・ドールの幻滅感からくる憤懣の現われであるが、メアリ・

ドールに対する罵倒は彼の自衛本能の表出であるとも言える。しかし彼は、メアリ・ドールとは違って、現実への安易な順応によって自己正当化を試みはしない。

幻想は、幻想であってこそその意味を有するものであるから、それの現実的な確認志向は、願望としての域に留まっている限りにおいて、幻想としての意味を保持し得ても、幻想の現実化は、良かれ悪しかれ、幻想の持つ意味を奪うことになる。たとえマーティン・ドールが現実の中に幻想の具現を見たとしても、そこにはもはや幻想それ自体の持つ限りなき願いはない。即ち、現実化した幻想はもはや幻想とは言えない。このことは、言い換えれば、幻想の現実的な確認は現実そのものによって痛烈なしっぺ返しを食らうということである。ましてや、マーティン・ドールのように現実の醜悪な面のみを見せつけられる場合はまさにその典型的な例とも言うべく、彼の幻想は現実による反撃を蒙って物の見事

に覆されている。幻想の現実的な確認は、当然の如くに幻滅感をもたらすが、彼の場合、幻想と現実との間の著しき乖離は彼に現実との妥協を容易に許さず、彼はいやが上にも想像の世界のみを生の唯一の拠り所として、現実とは明確な敵対関係を持つに到る。彼は、醜悪な現実と妥協しそれに依存するよりは、視覚によってもたらされる生の喜びを捨ててでも幻想の世界にひたることを求める。現実次元での生の充実が不可能である彼にとっては、自己の生存の意味は想像の世界で見つけるより他に方法がなく、それがため彼はあくまでも醜悪な現実を排除しようとする。メアリ・ドールに対する彼の罵倒もその一つの現われである——

MARTIN DOUL. *go on now to be seeking a lonesome place where the earth can hide you away, go on now, I'm saying, or you'll be having men and women with their knees bled, and they screaming to god for a holy*

*water would darken their sight, for there's no man but would liefer be blind a hundred years, or a thousand itself, than to be looking on your like.* (p. 99)

マーティン・ドール　さあ、さっさと出かけて、どこか寂しいとこを捜し、そこで人目につかぬようすっこんでろ。さあ、とっとと失せろというに。さもなきゃ、男も女もお前を見て、神様のお水で自分たちの眼が見えなくなりますようにと、膝から血の出るまで長々と、金切声で祈りたてるこったろう。誰だって、お前みたいな奴を見ているよりは、百年でも、千年でも眼が見えないでいた方が増しだからな。

マーティン・ドールのこの態度は、客観的には確かに現実逃避の態度であるが、その逃避は決して現実の皮相的な認識によるものではない。彼とメアリ・ドールとの間のいさかいに対して、「初めて眼が見えるようになった

者にはよくあることだが、二人とも喜びで心が乱れてあるのか、それとも、はっきり物が見分けられんのか？」('Are their minds troubled with joy, or is their sight uncertain the way it does often be the day a person is restored?')(p. 99)——と疑問を発する聖者の方がむしろ、人間感情の動きとその現われについて皮相的な見方をしている、と言えよう。

マーティン及びメアリ・ドールが現実の表面にのみ眼を奪われていると見なす聖者の判断は、人間存在に対する彼の一面的な律し方に元々由来している。聖者は人々に現実を超越して神の存在を感知するようにと求め、人間に対する神の「大いなる哀れみ」('great pity')と「慈愛」('love')(p. 101)を、即ち、概念としての神の摂理をあらゆる現実判断の基礎とし、それ以外のものは一切受けつけない。現実への聖者のこのような対し方は、元来、人間の根元的な生存条件——変化の相と有限性——の認識からくるものであり、それらの

条件を超越する観念の世界でもってその根本相自体と対応せしめることにおいて人間存在の調和を図らんとするものである。言い換えれば、観念によって生の不安や恐怖と対抗し、それを解消せんとするものである。この点では、聖者と、自らが創り上げた幻想に依拠するマーティン・ドール（メアリ・ドールも加えてよかろう）とは一脈通ずるものがある。しかし、聖者の意味する神の概念も、マーティン・ドールの個人的な幻想も、共に現実相への反応の結果である点においては共通してはいるものの、前者が現実との衝突・葛藤によっても主観的にはいささかたりとも動ずることがないのに反し、後者は、主観的態度のいかんにかかわらず、現実の反撃の前にはもろくも崩壊する。このことは、実際には前者が現実との真の衝突・葛藤を巧妙にかわしていることを示す。何故なら、神の概念は絶対化されたものであり、それと対立・矛盾する何物をも許容せず、また容赦なく断罪し得る

からである。このような一辺倒の概念には、疑いもなく、内部矛盾が見られるが、その矛盾は主観的にはいともたやすく自己正当化によって統一される。神の概念は元々現実相に立脚して創り上げられたものであるはずであるのに、それは一旦成立すると、その形成過程を無視し、基盤となる現実を独断的に支配する傾向がある。一方、マーティン・ドールの幻想は現実との対応によって形成され、その対応関係においてこそ意味を持つものであるから、現実を無視しては彼の幻想は幻想としての意味を失ってしまう。聖者の抱く神の概念も、マーティン・ドールの幻想も、共に観念世界に属するものではあっても、現実への対応の仕方とそのそれぞれが持つ柔軟性において両者には大きな差異がある。聖者は、マーティン・ドールとメアリ・ドールとの間のいさかいに対して、警告の意味で次の如く言う——

SAINT [coming between them]. May the Lord who has given you sight send a little sense into your heads, the way it won't be on your two selves you'll be looking — on two pitiful sinners of the earth — but on the splendour of the Spirit of God, you'll see an odd time shining out through the big hills, and steep streams falling to the sea. For if it's on the like of that you do be thinking, you'll not be minding the faces of men, but you'll be saying prayers and great praises, till you'll be living the way the great saints do be living, with little but old sacks, and skin covering their bones. . . . (p. 101)

聖者［彼らの中に割って入って］お前たちの眼を見えるようにして下さった主(しゅ)が、お前たちの頭に少しは分別をお与え下さり、お前たちがお前たち二人の互いの姿を——この世の二人の哀れな罪人(つみびと)の姿を——見てばかりいないで、時には、大きな山々や、海へと流れ下る急流を隈なく照らし出す神の御霊の輝き

を見ることができるようにして下さいますように。そのようなことを考えておれば、お前たちも人間の顔のことなぞ気にしなくなって、お祈りを唱え大いに神を讃えるようになり、遂には偉大なる聖者のように古い衣のほかには身にまとうものとてほとんどなく、皮はただ骨を被うばかりの生活をするようになろう。……

聖者によれば、視力を回復したマーティン及びメアリ・ドールは未だに現実の表面しか見えぬ精神的盲目状態にあるということになる。人間存在の変化の相及び有限性との対応関係、或いは、調和関係にある幻想の崩壊を前にして彼らの示す憤懣と恨みつらみの激しい感情の発露を、即ち、幻滅に対する彼らの心理的な動きとその構造を、聖者は理解し得ない。「マーティンが肉体的に盲目であるのと同じく、聖者は、この第一幕においても、精神的

に盲目であることが示されている」('...the saint is shown, even in this first act, to be as morally blind as Martin is physically,...')[7]と言っても差し支えないだろう。マーティンとメアリ・ドールは物事の表面を通してその根本相——変化の相と有限性——を感知しているから、美にあこがれ、醜悪なものに我慢がならないのである。しかも、彼らの幻想は現実を無視するほどに独善的・独断的ではないので、現実との衝突に際しての幻想のもろさをも彼らは充分に承知している。彼ら、特にマーティン・ドールのやみくもな腹立ちもこのためであることを知らねばならない。ティミイが、我にもなく、いみじくも言い得ているように、「二人ともはっきり見えすぎる」('It's too certain their sight is, ...')(p.101)のである。

以上、第一幕におけるマーティン及びメアリ・ドールの抱く幻想と現実との関係を、即ち、現実との衝突による彼らの幻想の崩壊の経緯とその意味するところを探ってきた。第

二幕においては、圧倒的に優勢な現実の情況が提出され、ここでは幻滅後のマーティン・ドールと日常的な現実との対立、もしくは、敵対関係が顕著に示されている。

日常的な現実社会に埋没しているが故に、或いは、「世の中の瑣末事に絶えず没頭していることで卑俗になっている」('...their natures become coarsened by constant immersion in the petty cares of the world.'(8))が故に、そこでの生活に安住し、そこでの秩序と安定を絶対化している村人の一人ティミイは、マーティン・ドールとは決定的に対立する存在である。第二幕においてその最初から端的に示されているように、惰性化した社会では人間存在は矮小化し、人間存在そのものよりも、慣習化した仕事の方が先行する。人間社会本来の姿としては、まず人間が存在し、その必要に応じて仕事が意味を持つはずであるのに、ティミイによって代表される社会では仕事が主で、人間はそれに従属している。このような社会の在り方にテ

ィミイは何の疑いも抱かず、それに絶対的な信頼を寄せている。いわば体制内の存在であるティミイとそこでの異端分子マーティン・ドールとが敵対するのは当然の成り行きである。マーティン・ドールにとっては、人間は自由な生を志向すべき存在であり、仕事はそれを疎外しない限りにおいて意味を持つ。従って、彼は仕事中心の社会ではよそ者、または、部外者となり、それが故になおのこと彼は、現実に安住しそれに汲々とする存在には容易に見て取れぬ社会の抑圧的な面・醜悪な面をも鮮明に感じ取ることができる。彼の見る現実は、総じて、否定的な対象としての現実面であり、彼はそれの持つ陰うつさ・醜悪さを強調的に指摘する。そして、そのような現実との対面によって絶えずそれを意識せざるを得ない情況にあるよりは、むしろその回避を望む——

MARTIN DOUL [*querulously, as he cuts slowly*]. ... it's

a raw, beastly day we do have each day, till I do be thinking it's well for the blind don't be seeing the like of them grey clouds driving on the hill, and don't be looking on people with their noses red, the like of your nose, and their eyes weeping, and watering, the like of your eyes, God help you, Timmy the smith. (p.105)

マーティン・ドール［ゆっくりと枝を切りながら不平たらたらと］ ------毎日毎日、うすら寒い、いやな日ばかりで、盲でいる方が増しだと俺には思えるぐらいだ。山の上を吹き流れるあんな陰気くさい灰色の雲みたいなものも見なくてすむし、それに、やれやれ、お前さんも気の毒なもんだね、鍛冶屋のティミイ、お前さんの鼻みたいな赤い鼻をして、お前さんの眼みたいにしょぼしょぼして目汁の出た眼をしている連中も見なくてすむというもんだ。

ここに示されている現実相は生の沈滞と連な

るものとしてあり、生の躍動と充実を願う彼にはそれはいかにしても容認し難い。このような自然の陰うつな面、及び、それに支配される人間存在の貧相な様は、確かに、生の躍動や充実とは相反する、または、それを抑圧する、否定的な意味合いのものではあるが、同時に、相対的には、生の喜びをより強烈に感ぜしめる働きをなすものでもある。マーティン・ドールにはこの後者の妄を意識的に認める心のゆとりはない。それは彼の生存条件の持つ厳しさのせいであり、この厳しさの故に彼が幻想としての美と豊かさを脇目も振らず単刀直入に求め、ひたすら現実を拒否するのも、あながち無理からぬことである。「彼の周囲には驚嘆や賞讃の対象となるものは何一つとしてなく、人間の醜悪さと自然界の単調さが彼を圧迫し、更に幻滅感を与える」('... *around him there is nothing to wonder at or admire, and the unloveliness of Man and the drabness of the natural world oppress him and disillusion him further*:' )(9) ——と言え

よう。現実に埋没しない彼の眼には現実の否定面ばかりが大きく映り、それが彼に生のみじめさをより強く感じさせるので、彼は自己の生の充実のためにも自らが置かれている現実の情況をなげかざるを得ず、ティミイを相手に次の如く言う——

MARTIN DOUL [very miserably]. It's a hard thing for a man to have his sight, and he living near to the like of you [he cuts a stick, and throws it away], or wed with a wife [cuts a stick], and I do be thinking it should be a hard thing for the Almighty God to be looking on the world bad days, and on men the like of yourself walking around on it, and they slipping each way in the muck. (p. 105)

マーティン・ドール [ひどくみじめに] 眼が見えるというのはつらいもんだ、殊にお前さんのような人間の傍で暮してる段にはな [枝を切り、それをほうり投げる]、女房を持つのもつらいも

んだ［また枝を切り］、俺は思うんだが、全能の神様にとっても、天気の悪い日に世の中を御覧になって、お前さんのような人間どもがそこら辺りを歩き回ってぬかるみの中をあちこちで転んでるざまを御覧になるのはつらいもんだろうて。

自己の現状に対する彼の反撥は、既述したように、彼の幻滅感に由来するものであるが、彼が幻滅と化した自らの幻想の正当化を現実との安易な妥協によって図らないのは、彼の眼が「はっきり見えすぎる」（既出）からである。メアリ・ドールとは違って、盲目時の幻想にも自己埋没しきれなかった彼は、開眼後の現実にも同じく自己埋没しきれないのである。しかも、盲目であった時の自己の幻想が「ひどい嘘八百」（'a power of bad lies'）（p.107）に基づいていたという認識は彼をして、これまた嘘の上に成り立っていると彼が見なす現

実社会の中であくせくとその生をすり減らす連中を指して「アイルランドの大馬鹿野郎ども」('the big fools of Ireland')(p.107)と呼ばしめることになる。

彼の現実認識が彼に自己欺瞞を許さないように、彼の部外者的な眼は日常性に埋没する人間の虚偽・欺瞞を許さない。自らについて抱いていた幻想が虚偽の上に礎かれていたという認識、即ち、幻想に依存していた彼の生は全く無意味なものであったという認識が、彼に日常社会の嘘や欺瞞への手厳しい態度を取らせる。彼は視力が回復した日のその錯綜した気持をモリイ・バーン(MOLLY BYRNE)に次のように述べる——

MARTIN DOUL. *Grand day, is it?* [*Plaintively again, throwing aside his work, and leaning towards her.*] *Or a bad black day when I was roused up and found I was the like of the little children do be listening to the stories of an old woman, and do be*

*dreaming after in the dark night that it's in grand houses of gold they are, with speckled horses to ride and do be waking again, in a short while, and they destroyed with the cold, and the thatch dripping maybe, and the starved ass braying in the yard?* (p. 113)

マーティン・ドール　素敵な日だって？［仕事をほうり出して、彼女の方に身をかがめ、再び悲しげに］ひどくいやな日かも知れんぜ？　あの日に俺は目が覚めて、自分てものが分かったんだ。ちょうど幼い子供が婆さんの話を聞いて、その後で真暗な夜に夢の中で豪華な黄金の家に住み、斑（ぶち）の馬を乗り回したりしていながら、程なくして目が覚めてみると、寒くてたまらず、藁屋根からは雨水がしたたり落ちていることだろうし、庭ではかつえた驢馬の奴が鳴きわめいているというような体たらくさ。

幻滅を味わった日は彼にとって確かに「ひどくいやな日」であるが、彼が世間の嘘に気づき自らが置かれている情況の真相に目覚めた日とあれば、それは、モリイ・バーンの言うが如きただ単に肉体的に眼が見えるようになったというような意味合いにおいてではなくて、彼にとっても疑いなく「一生のうちの素敵な日」('the grand day of my life')(p.97)であったと言える。幻想が現実によって破壊された後でもなお彼が嘘の上に礎かれた幻想から抜けきれないままの状態でいるならば、彼の人生における調和は全く失われてしまうであろう。だが、彼は――「俺はこの世で長の年月をあたら無駄にしてしまった、婆さん相手に恋心を感じたり、恋を語らったりして。俺はその間ずっと鍛冶屋のティミイの嘘でかつがれていたんだ」('... it's long years I'm after losing from the world, feeling love, and talking love, with the old woman, and I fooled the whole while with the lies of Jimmy the smith.')(p.115)――と、虚偽によって創り上げられた幻想にす

がって生きていた自己の滑稽さとその生活の空疎さを自認している。ということは、彼は自己喪失した形で虚偽のとりこになってはいないということであり、そこには既に虚偽からの彼の解放志向がうかがえるということである。従って、生存の調和への新たな方向が当然可能となる。彼の現実生活は、いわゆる俗悪・醜悪にして抑圧的な日常性によって圧倒されてはいるが、そのために彼が萎縮するようなことは決してないところに、生の調和への彼の絶えざる志向が強く示されている。現実の俗悪さ・醜悪さへの彼の痛烈な攻撃もその一端の現われと見なされ得る。

ティミイはマーティン・ドールのことを――「何てひどい奴だ、お前は醜い顔付きをしているが、口の方はその見場の悪さよりももっとひどいや」('god forgive you, if you're an ugly man to be looking at, I'm thinking your tongue's worse than your view.')(p. 109)――と評するが、マーティン・ドールの悪舌は彼の生命意欲の強さ・激しさの

顕現であり、日常性や惰性に自己埋没する存在にとってはそれはまさに存在の基盤そのものまでも揺るがすに足る種類のものである。醜悪な現実面に対しても眼をふさぐことのないマーティン・ドールは、自分の容姿が「醜い」ことにも自己弁解はしないが、しかし、そのような彼の現実直視の眼は同時に他者の醜悪さを見逃すことも決してない。彼に言わせれば、ティミイは「ただれ眼で、でかい鼻をし、まるで路に突っ立ってる古ぼけた案山子そっくり」('...with your bleary eyes, and your big nose, the like of an old scarecrow stuck down upon the road.') (p. 111) の男であり、「たとえ俺がいくら醜くても、お前さんみたいなしょぼくれた奴にはまだお目にかかったこともねえや……」('... if I'm ugly itself I never seen any one the like of you for dreepiness ...') (p. 109) ―と、悪罵の対象たるにすぎない存在である。マーティン・ドールのこの揶揄は結果的にはティミイに自己認識を迫るものとして働く。勿論、ティミイは、真

の意味での自己認識を可能とするほど自己を客観視することも多面的に把握することもできはしないけれども、少なくとも彼は自己の存在への不安感をかき立てられる——

TIMMY. ...it's a queer thing the way yourself and Mary Doul are after setting every person in this place, and up beyond to Rathvanna, talking of nothing, and thinking of nothing, but the way they do be looking in the face. [Going towards forge.] It's the devil's work you're after doing with your talk of fine looks, ... (p. 111)

ティミイ ……妙な話だが、お前とメアリ・ドールのせいで、ここだけではなく、上の方のラスヴァナの連中までがみんな、自分らの顔付きがどうのこうのというようなことばかり話したり考えたりするようになっちまった。[鍛冶場の方へ行く] お前は、綺麗な顔立ちの話なんかして害毒をばらまいてるんだ……

この点からしてマーティン・ドールは、日常性に埋没し安易に自足している存在に対して、その存在自体の自己発見及び自己啓発の契機としての役割をも果たしていると言える、たとえその成果は取るに足りないものであるとしても。

マーティン・ドールによって示される、現実の醜悪さと陰うつさへの批判及び攻撃的姿勢は、生の充実や喜びに通じる美と若さへの彼の志向と表裏一体をなすものであり、彼は現実の中に生を沈滞させる面だけを見ているのではなく、生を喚起させる別の面にも眼を向けている。端的に言って、彼は決して一面的認識に終始しているのではない。

MARTIN DOUL. *It's a power of dirty days, and dark mornings and shabby-looking fellows* [*he makes a gesture over his shoulder*] *we do have to be looking on when we have our sight, god help us, but there's one fine thing*

we have, to be looking on a grand, white, handsome girl, the like of you . . . and every time I set my eyes on you, I do be blessing the saints, and the holy water, and the power of the Lord Almighty in the heavens above. (p. 111)

マーティン・ドール　いやな天気の日も、薄暗い朝も、みじめったらしい連中も［肩越しに身振りで示す］、やれやれ、俺たちの眼が開いてるぶんには、随分と見なけりゃならんわけだが、しかし、お前のように素敵な、色白の、器量よしの娘を見ることもできて、いいこともあるもんだわい……それに、俺はお前を見るたんびに、聖者様と、お水と、天国にいる全能なる主（いゆ）のカに大いに感謝してるんだ。

第二幕のマーティン・ドールは、第一幕での幻想の確認志向より更に一歩進んで、充実した生の獲得へのより積極的な志向を示してい

る。もはや幻想に希望を託すことのできない彼は、いやが応でも他の方法を求めざるを得ない。現実社会の中での希望の具体的な達成こそがそれである。彼は幸いにも、自己喪失をきたすような一面的認識にとらわれてはいないので、醜悪で抑圧的な現実面だけではなく、現実としての美と若さをも感得することができる。しかし、彼がモリイ・バーンを現実次元における美と若さの対象として求める時、盲目の彼が彼女に抱いていた幻想が彼女の実像にも二重写しになっていることは否めない。盲目時の彼がその想像によって美化した彼女の像はまさしく彼の喜びの対象であったことを想起するのもそれがためであり、彼は次の如く言う——

MARTIN DOUL. *If it was a queer time itself, it was great joy and pride I had, the time I'd hear your voice speaking and you passing to Grianan [beginning to speak with plaintive intensity], for it's of many a fine thing*

*your voice would put a poor dark fellow in mind, and the day I'd hear it, it's of little else at all I would be thinking.* (p. 113)

マーティン・ドール　いやな時だったにしろ、俺はお前の話す声や、お前がグリーナンへ行く足音を聞くと、とても嬉しく、得意な気分になったもんだ［悲しさをこめて激しく話し始める］、それというのも、お前の声は哀れな盲にいろんな美しいことを想い起こさせたからな。だから、お前の声を聞いた日には、俺はほかのことは何にも考えなかったよ。

若きモリイ・バーンに生の躍動を感じ取ること自体は特に想像力の助けを必要とするほどのことでもないが、若さと美への彼のあこがれが彼女の像を実物以上に創り上げていることもまた疑いのない事実である。そして彼は、現実の抑圧的な生存条件のもとで躍動的な生

をより意識的に確認しようとする——

MARTIN DOUL [*stands up, comes towards her, but stands at far — right — side of well*]. ...*lying down in a little rickety shed.... Lying down across a sop of straw, and I thinking I was seeing you walk, and hearing the sound of your step on a dry road, and hearing you again, and you laughing and making great talk in a high room with dry timber lining the roof. For it's a fine sound your voice has that time, and it's better I am, I'm thinking, lying down, the way a blind man does be lying, than to be sitting here in the grey light, taking hard words of Timmy the smith.* (pp. 113 and 115)

マーティン・ドール［立ち上がって、彼女の方に行くが、井戸から離れたところ——下手——に立つ］……おんぼろ小屋で横になっていたんだ。……わずかばかりの藁の上で横になって、俺はお前の歩くのが見え、乾いた路にお前の

足音のするのが聞こえてると思った。
すると、今度は、お前の声が聞こえ、
お前が笑ったり、天井の梁に乾いた材
木を用いた大きな部屋で話に打ち興じ
てる声が聞こえてると思った。その時
のお前の声はいい感じだった。俺は、
盲の男が寝ているように寝てる方が、
どんよりした天気にここで起きていて
鍛冶屋のティミイからひどい言葉を浴
びせられているよりは増しだと思うよ。

このような彼の志向は、かって盲目時の彼が現実脱却の対象として幻想の世界を創り上げたように、やはり現実脱却のための対象となる世界の想定と結びついている。かつての彼の幻想は人々の「嘘」の上に礎かれていたがため、それは現実的な確認段階においては無効と化した。そのことを自覚している彼は、同じような幻想を再度創り上げて同じ轍を踏むことを避ける。即ち、ここでの彼の現実脱

却の志向は以前のように幻想へと向かわず、別の現実世界へと向かう。モリイ・バーンの像及び自然に、たとえ彼自身は意識せずして、想像力による意味付けを付加しているとしても、彼がそれらを現実次元での生の対象として求めようとしているところに以前の彼とは違う彼の姿がある。言うなれば、彼は「現実と幸福の両者を共にとらえ、それらを一体として享受しよう」('...to grasp both actuality and happiness and enjoy them as one.'(10))と試みている。しかし、実際には彼の求めているものはあくまでも現実そのものではないところにこれまた、彼が幻想の現実的な確認志向のために却って現実自体によって幻滅感を味わわせられる結果となったのと同様に、彼の希求の現実次元での挫折が予想され得る。ロビン・スケルトン(Robin Skelton)も言うように——

That which had validity in the world of imagination is disruptive in the world of fact. The creation of beauty

*from reality may be admirable, but the seeking of beauty in reality and the hungering after it may be disruptive.* (11)

想像の世界で効力を持ったものも、事実の世界ではもろいものである。現実から美を創造するのは結構なことだとしても、現実において美を追求しそれを渇望することははかない業であろう。

生の充実を現実次元で得ようとするマーティン・ドールは、モリイ・バーンの若さと美に対しては勿論のこと、それとは対蹠的な自己の存在をも、豊かで触発的な自然面と照応させ、願望実現の可能性を強めようとする——

MARTIN DOUL. ... *if it's old I am maybe I've heard tell there are lands beyond in Cahir Iveraghig and the Reeks of Cork with warm sun in them, and fine light in the sky.* [*Bending towards her.*] *And light's a grand thing for a man ever was blind, or a woman, with a fine neck, and a skin on her the like of you, the*

*way we'd have a right to go off this day till we'd have a fine life passing abroad through them towns of the south, and we telling stories, maybe, or singing songs at the fairs.* (p. 115)

マーティン・ドール ……俺が年寄りだとしても、俺の聞いた話では、向こうのイヴァラヘグの高原やコークの山地では暖かい陽があたり、空は明るく晴れてるそうだ。[彼女の方へ身をかがめて] それに明るい陽の光は、盲だった男にとっても、お前のような肌をした、綺麗な首筋の女にとっても、何よりいいもんだ。だから、俺たち二人で今日これから出かけるのが上策だ。南の町をあちこちと渡り歩いて、市(いち)では恐らく話をして聞かせたり、唄を唄ったりして、楽しい生活を送れることだろう。

生は有限であるがため、マーティン・ドール

が人間存在として躍動的な生を願うのは当然のことであり、自然の理に沿うものである。しかし、彼は、自らの願望の実現の可能性を決して絶対視したりはしない。このことは、盲目の彼が、自らについて創り上げた幻想を絶対視してそれにひたりきることができなかったのと同断である。盲目時の彼が自らの幻想に半信半疑であったがためにより熱烈にその確認を願った如く、彼は現実次元での自己の願望の実現に対しても同じく半信半疑の体であり、このことが、彼をして美と若さの対象たるモリイ・バーンをより積極的に求めせしめる。彼は自己の願望が絶対的な正当性を有するなどと過信することなく、「世の中のことはすべておかしいことばかりだ」('...all things is queer in the world.')(p. 115)——という彼の言葉からもうかがい知れるように、彼自身の願望も見方によっては「おかしい」ものであることを自認している。少なくとも彼は、人間の生存条件と願望を相対的関係にあるものと

してとらえているから、絶対化した願望におぼれることはない。彼は、より良く、より豊かで、より充実した生を求めているのであって、そのための対象となるのがモリイ・バーンの美と若さなのである。即ち、彼女は、「老人が取り戻そうと努める活気に満ちた生の象徴」('...a symbol of the full-blooded life that old men seek to recapture—')(12)なのである。従って、彼女の美と若さも、彼にとっては相対的なものとしてある。そして美と若さへの彼の強度の心の傾きも、人間存在に対する彼の現実認識、或いは、彼の自己認識からくるものである。彼は、日常性や惰性にからめとられた眼では物事の本質、または、その本当の姿を見抜くことができないことを指摘し、自己の眼の確かさを主張する—「俺が思うに、実のところ、しばし盲であった者でもなければ、真に物が見える者はまずはいまい。」('I'm thinking by the mercy of God it's few sees anything but them is blind for a space.')(p. 117) ここには、自らの現実認識に

対する彼の自信の程がうかがえる。彼によれば、盲目であった眼は、惰性に陥ることなく、そして何事にもとらわれずに人生の真相を見て取れるということになる。マーティン・ドールには、自己の眼が即ちそのような透徹した眼であるという自負がある。換言すれば、それは「人間の麗しさと移ろいやすさという基本的事実」('*the fundamental facts of human loveliness and mutability*'(13)) を認識する眼、即ち、人間存在を変化の相と有限性においてとらえることのできる眼のことで、そのような眼は人間の生の発露と燃焼に対して敏感に反応する——

MARTIN DOUL. ... [*With excitement.*] *It's few sees the old women rotting for the grave, and it's few sees the like of yourself* [*he bends over her*], *though it's shining you are, like a high lamp, would drag in the ships out of the sea.* (p. 117)

マーティン・ドール ……[興奮して]

年取った女が次第に朽ちていって墓場に近づくのをちゃんと見通す者もまずはいないし、お前のような女を見る眼をそなえた者もまずはいない［彼女の上にかがみ込む］、たとえお前が、海から船をひき寄せる燈台のように、光り輝いていても。

人間存在の変化の相と有限性に対する認識は生の強烈な発露及び燃焼への願望と連なり、同時にまた豊かな想像を生み出す素地ともなる。豊かな想像力を欠く存在、即ち、日常性にとらわれた存在には美と若さの真の会得はかなわず、それに反して、想像力に養われ現実からの脱却志向を伴った眼こそ、美と若さの真価を認識し得るものである——

MARTIN DOUL [*quickly, with low, furious intensity. He puts his hand on her shoulder and shakes her*]. *You'd do right, I'm saying, not to marry a man is after*

looking out a long while on the bad days of the world, for what way would the like of him have fit eyes to look on yourself, when you rise up in the morning and come out of the little door you have above in the lane, the time it'd be a fine thing if a man would be seeing, and losing his sight, the way he'd have your two-eyes facing him, and he going the roads, and shining above him, and he looking in the sky, and springing up from the earth, the time he'd lower his head, in place of the muck that seeing men do meet all roads spread on the world. (p. 117)

マーティン・ドール［低い、激怒した口調で、口早に。彼は彼女の肩に手をかけて、彼女をゆさぶる］いいかい、長い間、世の中の悪い面ばかりを見てきたような男とは結婚しない方がいいよ。だって、あんな男には、お前が朝起きて、向こうの小道脇の小さな戸口から出てくる時、お前の姿を見るだけの眼もそなえちゃいないんだから。ところ

が一方、すばらしいことには、見る眼のある者は、眼も眩んでしまって、道を歩いていても、お前の両の眼が眼の前にちらつくし、空をあおげば、そこにもお前の眼が輝き、うつむけば、目明きの連中がこの世の道という道で出くわす汚物なんかじゃなくて、お前の眼が地面から生え出てくるという具合さ。

マーティン・ドールが美と若さの対象として求めるモリイ・バーンもまた、日常的な現実にかかずらう卑俗な存在であるが、彼は自らの願望、または、想像力によって彼女の像を実際以上に豊かなものとし、彼女の実像には眼を被っている。言うなれば、彼はここにおいてもまた、自らが想定した美と若さをモリイ・バーンの姿に重ね合わせて見ているのである。彼が――「この俺と一緒に来てくれ。というのも、今日、俺はお前の姿を見たんだか

ら。多分、世の中の誰もがまだ見たこともないほどに、お前ってものを本当に見たんだから」('...come along with myself, for I'm seeing you this day, seeing you, maybe, the way no man has seen you in the world.') (p. 117)——と言う時、それはむしろ彼自身の願望の吐露にすぎず、躍動的な生を求める彼のあがきにも等しい表現である。そして彼は、美と若さを自然の快適な面と照応させて、一層豊かで美しいものとして描写する——

MARTIN DOUL. ...Let you come on now, I'm saying, to the lands of Iveragh and the Reeks of Cork, where you won't set down the width of your two feet and not be crushing fine flowers, and making sweet smells in the air.... (p. 117)

マーティン・ドール ……さあ、イヴァラの土地やコークの山地へ行ってみることにしようぜ。あそこはお前の両足をちょっと踏み入れても、美しい花を踏みつぶし、甘い香りが辺り一帯に漂

うほどなんだ------。

しかし、ここには彼の願望の世界が、即ち、日常性脱却のための未知の世界への彼の志向が強く示されている。

日常性と惰性に充足する存在は想像の世界、未知の世界への冒険に対しては怯懦である。ましてや、そのような世界への志向を現実生活において顕著に示す存在は彼らにとっては認識外の存在である。即ち、マーティン・ドールはティミイやモリイ・バーンにとってはその理解の限度を越えた存在である。後者が自らの状態を正常と見なしそれに何らの疑問も感じないとすれば、彼らにとって前者はまさに異常というほかはない。モリイ・バーンによれば、マーティン・ドールは「気が触れて」('... losing his mind.')(p. 117)あり、「ひどい大馬鹿者」('a bigger fool')(p. 119)という以外に呼びようがない。ティミイにとっても同じく、マーティン・ドールは「正気ではなく」

('He's no sense, ...')(p. 119)、「薄汚い馬鹿者」('a raggy-looking fool')(p. 121)ということになる。しかも、モリイ・バーンは――「盲になる連中は気まで狂うもんだ」('...them that loses their sight loses their sense along with it, ...')(p. 119)――と、理解のかなわぬ対象を拒否する姿勢を、ただマーティン・ドールだけに限ることなく、盲人全般にまで敷衍している。ティミイに到っては、「盲ってのは悪い奴らだ、本当に」('...the blind is wicked people, and it's no lie.')(p. 119)――と、全く独断的な断定を下す。日常性と惰性を安住の場とするティミイやモリイ・バーンにはその範疇外のものはすべて不可解であり、また彼らにはそれらを理解しようとする意向も毛頭ない。マーティン・ドールの示す想像の世界、及び、彼の暗示する人間存在の変化の相は、いわゆる現実世界やそこでの安易な通念とは相反目するものである。現実世界においてはマーティン・ドールのような存在は異質であり異端であり、その世界において一般的な生

活の基盤を揺るがす危険性さえ伴う。ティミイとモリイ・バーンは、明確に意識しているわけではないにしても、マーティン・ドールの存在に危険性を感じ取り、それへの拒絶反応を示す。日常的な世界にあっては、事はただマーティン・ドールだけの個人的な問題ではなく、異端はすべて社会的に排除されねばならない。かかる存在は、モリイ・バーンの台詞に示されているが如く、理窟抜きで生理的・本能的な嫌悪感の対象に帰せられる――「わたしは、お前の姿を見たりお前の声を聞いたりするのがたまらなく嫌だね。」('...it's destroyed I am with the sight of you and the sound of your voice.')(p.123)

マーティン・ドール自身の幻想の所産である固定化した美と若さを付与されたモリイ・バーンは、メアリ・ドールに言わせると――「モリイ・バーン、お前の顎の皮がしなびる頃には、お前ほどの皺くちゃ婆あはアイルランド中にだって二人といまいよ……」('When the skin shrinks on your chin, Molly Byrne, there won't be the like of

*you for a shrunk hag in the four quarters of Ireland....'*)
(p. 121)——ということになる。マーティン・ドールは、美と若さへのその希求の強さのために、人間存在としては当然なモリイ・バーンの変化の相を彼自らの幻想によって被いつくしているが、メアリ・ドールはその点を端的に指摘している。ティミイやモリイ・バーンは人間存在の変化の相に対して感覚が鈍化しており、彼らには意識的・無意識的にその直視を避けようとする傾向がある。このようにして表面的な現実にのみとらわれる存在は何事に対しても即物的な対処しかなし得ず、彼らにとっては老は現実次元での老の醜悪さのみを露呈することになろう。メアリ・ドールはそのことを痛烈に暴露するが、彼女の場合は、それが、同時にまた、彼女の常としての自己弁護にも通じている。彼女はティミイとモリイ・バーンに向かって、モリイ・バーンのことを次のように評する——

MARY DOUL. *It's them that's fat and flabby do be wrinkled young, and that whitish yellowy hair she has does be soon turning the like of a handful of thin grass you'd see rotting, where the wet lies, at the north of a sty. [Turning to go out on right.] Ah, isn't it a grand thing for the like of your make to be setting fools mad a short while, and then to be turning a thing will drive off the little children from your feet.* ( p. 121 )

メアリ・ドール　肥えてふにゃふにゃしてる者の方が若くして皺が寄るもんだよ。それに、あの女の白っぽい黄色の髪の毛だってそのうちすぐに、豚小屋の北側のじめじめしたところで枯れかかっているしょぼしょぼの草みたいになってしまうさ。[立ち去ろうとして下手の方を向いて]　ああ、とても結構なことだよ、お前のような類はちょっとの間は馬鹿者どもをのぼせ上がらせても、そのうちには小さな子供までがお前の傍から逃げ出すような代物に

なってしまうさ。

しかし、日常的な現実は、それに隷属する者に対してよりも、それに反撥する者に対しての方がより強烈な反撃を加える。しかも、当然のことながら、後者へのこの反撃には前者が更に加担することになる。この場合、日常次元における前者と後者との間の衝突によって起こる勝負の結果は火を見るよりも明らかである。第一幕においては、マーティン・ドールの抱く幻想がその現実的な確認において幻滅と化したように、ここ第二幕においても、現実次元での彼の願望の実現化の試みは日常性の逆襲によって挫折をきたすことになる。彼は現実、即ち、生存条件と幻想との関係について決して無知ではないから、願望や幻想への完全なる自己埋没によって対立的な日常性に独善的に断を下すこともできない。彼の次の台詞にはその屈折した心情が示されており、更には、日常性と対立する存在への日常

性自体からの苛酷な仕返しが象徴的に表わされている——

MARTIN DOUL [ turns round, sees MARY DOUL, whispers to MOLLY BYRNE with imploring agony ]. Let you not put shame on me, Molly, before herself and the smith. Let you not put shame on me and I after saying fine words to you, and dreaming . . . dreams . . . in the night. [ He hesitates, and looks round the sky. ] Is it a storm of thunder is coming, or the last end of the world? [ He staggers towards MARY DOUL, tripping slightly over tin can. ] The heavens is closing, I'm thinking, with darkness and great trouble passing in the sky. [ He reaches MARY DOUL, and seizes her with both his hands — with a frantic cry. ] Is it the darkness of thunder is coming, Mary Doul? Do you see me clearly with your eyes. (p. 119)

マーティン・ドール [ 振り向いてメアリ・ドールを見、哀願するように苦しげにモリイ・バーンにささやく ] モリイ、あの女と鍛冶屋の前で俺に恥をかかせ

ないでくれ。俺に恥をかかせないでくれ、俺はお前にいい話をしてやったんだから、そして夢を……夢を見ていただけなんだ……夜中に。［ロごもり、空を見渡す］雷雨がやってくるのか、それとも、この世の終りなのか？［メアリ・ドールの方へとよろめき、ブリキの罐に軽くつまずく」　天が闇に閉ざされ、空で大騒動があるらしい。［メアリ・ドールの傍まで行き、両手で彼女につかまって――狂ったような叫び声を上げる］　雷雨がやってくるのか、メアリ・ドール？　お前の眼ではっきりと俺が見えるか。

日常的現実は、それに順応せぬ存在を、即ち、マーティン・ドールのようにそれに疑いを抱きそこからの脱却を志向する存在を異分子として排除する。従って、日常次元での若さと美へのマーティン・ドールの傾倒は全く場違

いなものとして拒絶されるのも不思議ではない。このような状態にあって、彼は、日常次元での現実とは決定的に背反し、結局は日常性を呪うことになり、その次元での人間存在の意味を拒否するに到る。再び盲目となる直前の、彼の眼にする現実相は、この意味での人間の否定的な面、俗悪な面である――「これがこの世で俺の見る最後のものなんだ――女の邪悪さと男のくそ力が。」('And that's the last thing I'm to set my sight on in the life of the world, the villainy of a woman and the bloody strength of a man.')(p. 123)彼にとって現実は生の欲求を抑圧する以外の何物でもない。生への激しい欲望を内包する彼が現実に対して更に強固な敵対的態度を取るのもごく自然なことである。

第三幕においてはマーティン・ドールの孤独感の深まりと、孤独への彼の不安及び恐怖の高まりが顕著に示される。そしてマーティン・ドールの世界は日常世界と決定的な対立を見せ、彼はもはや日常世界に留まることが

できない。そこで彼は、メアリ・ドールと共に、新たな未知の世界を想定し、それを求めて既知の日常性と訣別する。

幻想としての美と若さの現実的な確認志向も、現実次元での美と若さの獲得志向も共に挫折に終ったマーティン・ドールにとって、現実は彼の生を抑圧するものとしての意味しか持ち得ない。盲目の彼が最初に創り上げた幻想が幻滅と化した後、彼は現実次元での美と若さの対象としてモリイ・バーンを求めたが、その時ですら、彼自身の観念によって固定化された美と若さ、即ち、概念としての美と若さが現実の彼女の像に投影されていた。この意味では、彼にとってはモリイ・バーンの実像と見えたものも、実は虚像であったことになる。モリイ・バーンの粉飾された実像、即ち、その虚像を彼女の実体として彼に見せしめたのは、彼の想像力と願望であるが、彼女の実体を彼に覚らしめたのは現実である。というより、現実をその否定的な面において

もとらえている彼の現実認識による、と言った方がよいかも知れぬ。彼は、盲目の折の自己の幻想が嘘の上に成り立っていたことも、日常の現実社会が自由な生の営みを抑圧する仕事社会であることも、また、彼女の虚像を実像と見まがっていたことも充分承知している——

MARTIN DOUL [ gloomily ]. The devil mend Mary Doul for putting lies on me, and letting on she was grand. The devil mend the old saint for letting me see it was lies. [ He sits down near her. ] The devil mend Timmy the smith for killing me with hard work, and keeping me with an empty windy stomach in me, in the day and in the night. Ten thousand devils mend the soul of Molly Byrne [ MARY DOUL nods her head with approval ] and the bad wicked souls is hidden in all the women of the world. . . . (p. 125)

マーティン・ドール [陰うつに] くそったれめ、メアリ・ドールの奴め、俺に

嘘をついて、素敵な女だという振りをしやがって。くそったれめ、あの聖者の奴め、俺の眼を開けてそれが嘘だと分からせやがった。[メアリ・ドールの傍に腰を下ろす] くそったれめ、鍛冶屋のティミイの奴め、死ぬほど俺をこき使やがって、すかすかのすきっ腹にさせときやがった、昼も夜も。くそったれめ、くたばっちまえ、モリイ・バーンの魂なんか[メアリ・ドールは合点してうなずく]、それに世の中の女という女の隠してる性悪な魂なんかもみなくそくらえだ。------

躍動的で豊かな生に、特に女性の美と若さにあこがれ、それらを生の喜びの対象として求め続けてきたマーティン・ドールではあったが、その志向の挫折後はそれらを生の喜びの対象としてとらえるよりは、むしろそれらの背後に隠された醜悪さ・邪悪さを見て取って

いる。それがため、彼はもはや女性に対して幻想を抱くことはできない。彼自身の幻想と願望を破壊せしめた日常的現実に対して自己欺瞞をもって応ずることのできない彼は、即ち、あまりにも眼が「はっきり見えすぎる」（既出）彼は、女性の現実像の否定的な面を直視せざるを得ない。その結果としての彼の女性認識が、「世の中の女という女の隠している性悪な魂」という表現になっている。

生の発露及び生の喜びの対象としての女性の若さと美を志向することによって自己の生存の調和を保っていたマーティン・ドールは、己が生の唯一の拠り所として想定していた女性像が実は虚像にすぎぬことを知るに及んで、女性の実体をただ否定的な対象としてのみとらえることになる。この時、彼は否定的な現実面に身をさらして生存するほかなく、しかも、日常社会において部外者・異端者であるがために孤立している彼は、即ち、「孤立した、社会の除け者」（'the lonely outcast'）(14)である

彼は、想像と願望によってその孤立状態と緊張を保ち、生存の調和を得、強度の孤独感を免れていたのであるから、ただ現実的に身を処するだけの人生は彼に過度の孤独感を与えるのみである。現実次元における人間存在の根元的な生存条件は生の変化の相と有限性であることは既に何度も述べてきたが、現実、特に、その抑圧的な面との対決は、いやが上にも彼に人間存在の根本相を痛感せしめる。現実に対するその客観的認識を自己欺瞞によって歪曲し得ぬ彼にとっては、人間存在の変化の相と有限性の認識からくる孤独感はますます強さを増す。人間は自己の存在が内包する変化の相と有限性を、即ち、自己の存在が最終的には無へと帰着することを知るが故にこそ、孤独に対する不安と恐怖を抱くのである。想像によって抑圧的な生存条件を緩和することもかなわず、なお且つ、現実社会においてすべてから疎外された状態では、人間が自己の生に耐えそれを維持することは極めて

難かしくなる。人間は、自己の生存に意味を見い出し何かに依拠せねば生きてはゆけぬものである。マーティン・ドールの次の台詞はかかる意味での人間存在のもろさ・弱さを示している――「今日からは俺も寂しくなるだろう。たとえ生きてる人間が悪い奴らにしろ、汚い皺くちゃ婆あのメアリ・ドールでも一緒に坐ってくれてる方が、傍に誰もいないよりはまだ増しだった。」('*It's lonesome I'll be from this day, and if living people is a bad lot, yet Mary Doul herself, and a dirty, wrinkled-looking hag, was better maybe to be sitting along with than no one at all.*')(p. 125) 生の豊かさと美への積極的な志向が現実の大いなる抑圧的な力によって挫折した結果、彼の積極性は萎縮し、彼は生の悲哀と自然の陰うつさをただ受動的に受けとめるだけとなる。自然は生を鼓舞する働きもするが、また、生を抑圧する働きもすることは既に述べた通りであるが、その後者、即ち、陰うつさの認識は彼の孤独感を更に深化させ、彼に自己の存在について

の過度の不安と恐怖をもたらす——

MARTIN DOUL. ... *I'll be getting my death now, I'm thinking, sitting alone in the cold air, hearing the night coming, and the blackbirds flying round in the briars crying to themselves, the time you'll hear one cart getting off a long way in the east, and another cart getting off a long way in the west, and a dog barking maybe, and a little wind turning the sticks.* [*He listens and sighs heavily.*] *I'll be destroyed sitting alone and losing my senses this time the way I'm after losing my sight, for it'd make any person afeard to be sitting up hearing the sound of his breath* [*he moves his feet on the stones*], *and the noise of his feet, when it's a power of queer things do be stirring, little sticks breaking, and the grass moving .... I'll be going now, I'm thinking, but I'm not sure what place my sticks in, and I'm destroyed with terror and dread. ...* (pp. 125 and 127)

マーティン・ドール ……もう俺はすぐに死ぬだろうな、寒い外気にさらされ

て独りぼっちで坐り込み、夜のやってくる気配を耳にしたり、黒鳥が茨の中を飛び回って互いに鳴きかわしている声を聞いたりして。かと思うと、一台の荷車が東の方遠くまで行く音や、また別の一台が西の方遠くまで行く音が聞こえ、多分犬の鳴き声や、それにわずかばかりの風が枯枝をゆさぶる音などが聞こえたりして。［耳をそばだて、深いため息をつく］俺は独りぼっちで坐り、眼が見えなくなった上に、今度は気まで触れちまってくたばっちまうことだろう。そりゃ誰だってこわくもなるわな、じっと坐ったままで自分の息の音や［石の上で足を動かす］、自分の足がたてる音を聞いたりしてると。それに、いろんな妙な奴らがうごめき、小枝が折れ、草が揺れ動いたりして……。さあ、もう出かけようかい。だが、俺の杖がどこを探ってるんだか、

俺にはよく分かりゃしない。もうこわいやら恐ろしいやらで俺はくたばっちまいそうだ。……

ここに見られるマーティン・ドールの不安なり恐怖なりは、現実次元での外なる世界の苛酷さを認識した者のそれであるが、想像、或いは、幻想によって得られる生の調和を失った者のそれであると言うこともできる。想像、或いは、幻想の世界を生み出す意欲の喪失は、躍動的な生への強い欲求を捨て去ることと同意である。従って、マーティン・ドールは、若き生への欲望を捨てることを交換条件にして、孤独に伴う恐怖の解消と生の調和を、ただ一時の感情的願いとしてではあるが、神に訴える。それは、人生の方向を見失った者の切羽詰まった哀訴の形で示されている――「もう俺には道が分からなくなってしまった！ああ、慈悲深い神様、どうか今日、俺の道案内をして下され。そうして下さりゃ、俺は朝

も夜もお祈りを捧げ、若い娘の後から聞き耳を立てるようなこともやらないし、死ぬまでどんな悪いこともしやしません――」('My road is lost on me now! Oh, merciful God, set my foot on the path this day, and I'll be saying prayers morning and night, and not straining my ear after young girls, or doing any bad thing till I die—')(p. 127)　生存している限り、そして生存そのものを否定しない限り、何かに頼らねばならない人間の姿を、この台詞は如実に示している。しかも、マーティン・ドールが、己が生の喜びの対象としていた女性の若さへの欲望を否定してまで生存の調和を得ようとするところには、現実次元における生存条件の人間に及ぼす絶大な影響力が現われている。それは生の過程における人間存在のアイロニックな在りようとでも呼べよう。

メアリ・ドールの場合も、開眼によって、自己埋没していた幻想の世界からほうり出され、次いで再度盲目となって、その順応していた現実世界からもはじき出される。彼女は、

マーティン・ドールとは違って、その時々の実情に合わせて身を処する術を心得ているにもかかわらず、一旦現実を見知った眼の持主としては元の幻想の世界へと立ち戻ることもかなわず、しかも彼女にあっては現実の日常世界への従属度もかなり高かっただけに、再度の盲目は彼女を為す術も知らぬ状態へと追い込む——

MARY DOUL [ mournfully ]. *Ah, God help me ... God help me, the blackness wasn't so black at all the other time as it is this time, and it's destroyed I'll be now, and hard set to get my living working alone, when it's few are passing and the winds are cold. ... It's great jokes the people'll be making now, I'm thinking, and they passing me by, pointing their fingers, maybe, and asking what place is himself, the way it's no quiet or decency I'll have from this day till I'm an old woman with long white hair and it twisting from my brow. ...*

( p. 125 )

メアリ・ドール［悲嘆にくれて］ああ、神様、わしはどうすりゃいいんです……わしはどうすりゃいいんです、以前に盲だった時でも、これほど真暗じゃなかった。もうわしはくたばっちまいそうだよ。人通りもほとんどなく、風は冷たいし、独りぼっちで働いて暮しを立てるなんて並大抵のこっちゃない。……これからは連中はみんなわしを大いに物笑いの種にするこったろうな、わしの傍を通る時には、恐らく指でさしたり、旦那はどこだね、と尋ねたりして。だから、もう今日からは、長い白い髪の毛がよじれてわしの額に垂れかかる婆さんになるまで、わしは落ち着いた気分にも程好い気分にもなれないだろう。……

何の疑問もなしに日常性に安住することのできる彼女は、再度盲目となって日常的現実か

ら締め出された後でもなお日常性にかかずらい、日常的現実社会において一般的な、通念による観点を絶えず意識している。このことが、彼女に自己の人生に対する不安と恐怖を惹き起こさせる。しかし、自らの生存を否定し生を中断する途を選ぶのでない限り、即ち、生命維持の欲求が消失しない限り、彼女は自己の生存にそれ相応の意味を見つけねばならない。この事情を指して、「彼女は幻想の慰めを受け入れるけれども、同時に現実に対する理解力を失うことも決してない」('*And although she accepts the comforts of illusion, at the same time she never loses her hold on reality: ...*'[15])と言えるかも知れない。しかも、既に指摘したように、彼女には自己弁護、或いは、自己正当化の傾向が強く、従って彼女は、当然の如く、自己の生存に一定の意味を付与するような対象を見い出そうとする——「たとえわしがそこいらの嘘つき供の言ったような姿ではないにしても、水たまりに映った己れの姿の中にわしを嬉しく有難

い気分にしてくれるものを見つけたよ。」('... if I'm not the way the liars were saying below I seen a thing in them pools put joy and blessing in my heart.')(p.129)
実際には彼女の実像は、恐らく、「六十か、それとも、五十ぐらいに見える哀れな皺くちゃ女」('...a wrinkled poor woman is looking like three scores, maybe, or two scores and a half.')(p.129)と呼ばれるにふさわしいものであろうが、いくら自己弁護、或いは、自己正当化に長じている彼女ではあっても、既に自らの実像を確認した以上は、それを歪曲するほど自己欺瞞に徹することはできない。自己の生存の意味をそれによって引き出す一つの対象が否定されれば、彼女はまた別の依拠する対象を見つけようとする。即ち、アラン・プライスに言わせれば、「一つの夢が崩壊するとすぐに、メアリはまた別の夢を築き始める」('...shortly after one dream has disintegrated, Mary begins to build up another;...')(16)ことになる。生の持続を願う限りは彼女はそうする必要があるし、またそうせざるを得ない。

挫折を繰り返しても、このように次々と自己の存在理由を見い出していくところに、人間存在の生の営みがある。それは、「人間存在を鼓舞して生き続けさせる信念――真実のものであれ虚偽のものであれ――を育成する自然な無意識的自衛心理」('...the natural defence mechanism fostering beliefs (whether true or false) encouraging a human being to go on living.')[17] によるものである、とでも言えようか。メアリ・ドールは、自らの実像を自認しているが故に、次のように意図的に自己の存在に意味を見つけようとする――

MARY DOUL. ...when I seen myself in them pools, I seen my hair would be grey, or white maybe in a short while, and I seen with it that I'd a face would be a great wonder when it'll have soft white hair falling around it, the way when I'm an old woman there won't be the like of me surely in the seven counties of the east. (p. 129)

メアリ・ドール ……わしはそこいらの水たまりに映る自分の姿を見た時、わ

しの髪の毛がもうすぐ白髪まじりになるか、真白になるだろうと気がついた。その上、柔らかい白髪が垂れ下がると、わしはとてもすばらしい顔つきになるだろうってことにも気がついた。だから、わしが年寄りになれば、東部七州にもわしのような婆さんはきっといないだろうさ。

人間は現状に行き詰まった時、将来に期待を寄せ、そこに肯定的な自己の未来像を創り上げ、それでもって現在の生の刺戟とし、また生に耐える手段ともする。メアリ・ドールの場合もその典型的な例であり、時には幻想に自己埋没し、時には日常性に順応し、時には未来に夢を託すというふうにその生きざまは様々な形態を取るにしろ、また、応々にして自己欺瞞を冒し、そして常に自己正当化の傾向を持つにしろ、その底に一貫して流れているのは生命維持の欲求である。

マーティン・ドールは、メアリ・ドールよりもはるかに積極性をもって人生に求めるところが大きかったが故に、彼には挫折による打撃もそれだけ強く、それがため、彼は孤独感の中でただただ生の受動的な享受に甘んずるかに見えるが、自己の生存に意味を見い出そうとする願い、即ち、生命意欲が完全に彼から消失したわけではない。それは押さえ込まれ封じ込められた状態でくすぶっている、と言ってもよかろう。従って、メアリ・ドールが自らの生に対して寄せる期待に彼は敏感な反応を示し、彼女を「利口な考えをする女」('a cute thinking woman')(p.129)として、彼女自身の生への対処の仕方に同感を示す。彼女の言う——「美しい白髪の女は見るも素敵なもんだよ」('...a beautiful white-haired woman is a grand thing to see,...')(p.129)——という言葉は、実は彼女の事実認識によるものではなくて、むしろ彼女の願望の表現であるが、己が生への彼の消えかかっている期待は、この彼女の願望に触

発されて能動性を取り戻す。これもまた、想像力によって自己の生存の調和を得ようとする志向と相通ずるものである。人間は生の持続を望む限りは、「人生を生きる値打のあるものとするような何か」('...something that will make life worth living,...')[18]を、即ち、持続するに価するだけの生の喜びを多少なりとも見い出さねばならない。マーティン・ドールはそのことを再び想起して次のように言う——「俺は考えてたんだが、もし俺にもお前のように少しばかりの慰めがあれば、俺たちは過ぎ去った日とそんなに変らぬ楽しい日が送れるだろうし、それはきっとすばらしいことだろうな。」('...I was thinking if I'd a bit of comfort, the like of yourself, it's not far off we'd be from the good days went before, and that'd be a wonder surely.')(p. 131) しかし、彼としては、孤独感のもたらす不安と恐怖をメアリ・ドールとの共同生活によって免れるためには、自らの存在にも彼女と対等な何らかの意味付けをせねばならない。そうし

なければ、彼の疎外感は治まるものではない――「俺は、お前が白髪まじりの美しい女なのに、俺が貧相な男だと思えば、とてもじゃないがのんびりと落ち着いておれたもんじゃない。」('...I'll never rest easy, thinking you're a grey, beautiful woman, and myself a pitiful show.')(p.131)彼の実像は、メアリ・ドールによって今更言われるまでもなく、確かに醜悪であり、彼が「鼠みたいな眼」('rat's eyes')と「大きな耳」('big ears')と「胸くその悪くなるような顎」('griseldy chin')を備え、「不様な歩きつきの足」('slouching feet')と「ひん曲った首」('hooky neck')と、そして「互いにぶつかり合って黒くあざになった膝」('...two knees is black with knocking one on the other.')(p.131)の持主であることはまず疑いのない事実であろう。彼は、事実を無視して自らの醜悪な実像を否認するようなことはしないが、かといって、ただ受動的に事実を事実として認識するだけでは生の喜びを得ることはできない。そこで彼もまた、メアリ・

ドールと同様に、生の喜びの対象となるものを想定する――「俺はそのうち顎ひげを生やすつもりだ――美しくて、白くて、絹みたいにすべすべして、ふさふさと垂れ下がった顎ひげで、東の不思議の国でだってまたと見られないようなものだ……。ああ、白い顎ひげは年寄りには素敵なもんだ……。」('I'll be letting my beard grow in a short while — a beautiful, long, white, silken, streamy beard, you wouldn't see the like of in the eastern world.... Ah, a white beard's a grand thing on an old man, ...')(p. 131) マーティン・ドールもメアリ・ドールも共に、自分たちの存在に意味を付与することによって生への期待をつなぐ。言うなれば、想像力の助けを得て生の屈託なき発散とその充足を願っている。メアリ・ドールの次の台詞はこのことを端的に示している――「そうだね、全くわしらは大した取り合わせだよ。死ぬまでには随分とお喋りもして、これからもまだわしらは楽しい思いをするだろう。」('Well, we're a great pair, surely, and it's great times

we'll have yet, maybe, and great talking before we die.')(p.131)
ここには、レイモンド・ウィリアムズ(Raymond Williams)の言う「想像の二重性—想像の持つ単なる欺瞞的空想力と、解放者としてのその不断の役割」('...the double nature of the imagination — its capacity for simple deceptive fantasy, and its frequent role as a liberator.')(19)がはっきり認められよう。

溌剌とした生への期待は、勿論、自然の躍動的な面との照応によってより高められる。自然の中に生を抑圧する力を感じ取るか、または鼓舞する力を感じ取るかのいずれであれ、それは自然に対応する個人の心の動きいかんによる。メアリ・ドールが自然の中の生の息吹きに共感を示すのも、実は己が生への期待を確証せんとする意図の現われである。それがため彼女は自然の姿に生の発露とその限りなさを読み取ろうとする—

MARY DOUL. There's the sound of one of them twittering yellow birds do be coming in the spring-time from

beyond the sea, and there'll be a fine warmth now, in the sun, and a sweetness in the air, the way it'll be a grand thing to be sitting here quiet and easy, smelling the things growing up, and budding from the earth.
(p. 131)

メアリ・ドール　春になると海の向こうからやってくる、あのちいちいさえずる黄鳥の声が聞こえるよ。もう陽の光も気持のよい暖かなものとなるだろうし、空気も心地よくなることだろう。だから、ここで静かにのんびりと坐って、地面から芽生えてくるいろんな物のにおいを嗅いでるのも、いいもんだろうね。

マーティン・ドールも彼女の言葉に応じて、「つい先ごろ山で芽を出しかけたハリエニシダのにおいがするよ……」('I'm smelling the furze a while back sprouting on the hills, . . .')(p. 133)――と、自然の中に生の発露を嗅ぎ取り、自己の生命

意欲を喚起している。しかし、彼ら二人にとって、自由なる生への志向がいかようであれ、現実社会の日常性の影響を免れることは極めて困難である。彼らは主観的には現実を回避し得ても、客観的には現実の方で彼らを避けてはくれない。現実に則することを拒めば、当然のことながら、人間は現実に処して行動することができなくなる。この時、現実は人間を立往生させ、困乱状態に落しめ、その結果、人間はただ嘆きあがく以外に取るべき途がなくなる。マーティン・ドールもその例に漏れない——

MARTIN DOUL. *It's hard set I am to know what would be right. And isn't it a poor thing to be blind when you can't run off itself, and you fearing to see?* (p. 133)

マーティン・ドール　どうすればよいのやら、俺にはさっぱり分からねえ。盲ってのは情けないもんだな、逃げるこ

ともできんし、眼が見えるのはこわいし。

眼が見えないということは現実の様相が見えないことであり、まして一度眼が見えた後の盲目状態は、視覚への依存度を強めた後だけに、彼の方向感覚をより鈍化させる。それがため、再度の盲目はマーティン・ドールをして現実でのその身の処し方をなお一層困難ならしめる。だが、視力の再度の回復は日常的な現実、特にその否定面を直視せざるを得ない状態の再来を意味し、このことは、延いては、日常性にすっかり眼を奪われて自己の存在がそれにからめとられることを意味し、それ故に、マーティン・ドールもメアリ・ドールも共に、自由な想像の世界での自己の存在を享受することをはばまれることになる。メアリ・ドールは言う――「わしらの眼が見えるようになれば、白髪まじりの髪の毛だって何の役に立とうか？　毎日毎日、髪の毛が抜け

落ちるのも見えるだろうし、雨で汚くなるのも見えることだろう。」('...what good'll our grey hairs be itself, if we have our sight, the way we'll see them falling each day, and turning dirty in the rain?')(p.135) 新たな想像の世界が、即ち、自己の存在に新たに付与した意味が現実によって壊されるのを彼女は恐れている。彼らが日常的な現実からの脱却志向によって日常性との係わりを回避しようとしても、日常性(社会的慣習や通念)の方で彼らに係わりを強いてくる。

マーティン及びメアリ・ドールの再度の視力の回復は日常次元からすれば「大変な幸運」('a great chance')(p.137)であり、例えばティミイなどは、自らが「優しい心根」('a kind heart')(p.137)の持主であるからして彼ら二人の視力の回復を望んでいるのだと思いなしている。ティミイを初めとする村人たちがそう自認するのは、彼ら村人の主観的な立場からすれば確かにそこには何の嘘偽りもないであろうが、マーティンやメアリ・ドール、殊にマーティ

ン・ドールにとってはそれは一面的認識の押しつけ以外の何物でもあり得ない。マーティン・ドールは――「どうしようってんだい、ティミイ、俺たちをそっとしておいてくれんかな？」('What is it you want, Timmy, that you can't leave us in peace?')(p. 137)――とか、「俺たちの眼を見えるようにして欲しいと頼んじゃいませんよ、神父さん。どうかもうあっちへ行って、俺たちをそっとしておいて下せえ……」('We're not asking our sight, holy father, and let you be walking on and leaving us in our peace ...')(p. 139)――とか、「俺たちをこの道端にうっちゃっといて下せえ」('... leave us this place on the road.')(p. 145)――とか言って、そしてメアリ・ドールもまた――「わしらをこのままにしておいて下され……」('Let us be as we are, ...')(p. 143)――と言って、自分たちと世間との係わりを拒否するが、それは現実社会では決して許されぬことである。現実社会の示す一面的認識は惰性と慣習に基づくもので、それは範疇外の異質な存在に対しては

不寛容である。この狭量さを考慮するならば、村人たちの「優しい心根」からなる好意も、神の「大いなる情け」('great pity')(p. 137)を説く聖者の代行も傲慢さの現われとしか言いようがない。もし聖者の言うように――「わたしが眼を二度なおしてやる者は、死ぬ時までずっと眼が見える」('...those I cure a second time go on seeing till the hour of death.')(p. 139)――ということになれば、マーティン・ドールは一生抑圧的な生活にとらわれの状態となり、自由な想像の世界によって生の喜びを得ることが不可能となる。現実社会の一面的尺度からすれば、それからはずれたマーティン・ドールのような存在は「頭がおかしくなってる」('Are you going mad in your head,...?')(p. 139)と見なされざるを得ない。マーティン・ドールのように個人の世界観が日常社会のそれと対立する場合、後者は通念によって正当化されているので、前者とは比較にならぬほど強力である。従って、前者が排除さるべき異端として現実

社会での敗北者の役を負わされることになるのは当然である。因習や情性等に基づく社会通念がその一面的認識によってすべてを律するのと同様に、「自らの幻想に閉じ込められている」('The Saint is shut up in his own vision, . . .')(20) 聖者、即ち、一元的・絶対的観念の枠内でのみ存在する聖者にとっても局外者はその理解の範囲を越えた存在である——

SAINT [*to the* PEOPLE]. *Is his mind gone that he's no wish to be cured this day, and looking out on the wonders of the world?* (p. 139)

聖者 [人々に向かって] この男は頭がいかれてしまったので、今日眼をなおして貰って世の中の不思議なことを見たいと思わないのだろうか？

SAINT [*severely*]. *I never heard tell of any person wouldn't have great joy to be looking on the earth, and the image of the Lord is thrown upon men.* (p. 139)

聖者［厳しく］この世の中を見るのも、
人間の上に映し出された主（しゅ）の御姿を見
るのも余り喜ばぬ者があろうなどとは、
わたしはそんな話を聞いたこともない。

すべてを神の恵みと慈しみに帰する処世態度は、物事の一面のみに眼を向け他面には眼を被う偏頗なものであることに聖者はいささかも気付いていない。人生を多面的に見ること、即ち、人生それ自体の持つ多様性に眼を向けることは聖者にとっては無縁である。従って

——

*Martin feels threatened by the Saint who will not allow him his own kind of life and happiness, and yet in the monotheistic world in which he lives, there is no authority to turn to for protection save only that which the Saint represents.*(21)

マーティンは、彼独自の人生と幸福を許そうとしない聖者に恐れを感じ、しかも、

彼の住む一神論的世界では、聖者の表わす権威以外に、保護を求めて頼るべきどんな権威もない。

だが、一つの概念に引き寄せて現実を見ることは、御都合主義的な見方であり、そのような見方では現実は決してその真相を現わしはしない。要するに、聖者の感覚は硬化したものであり、それ故、彼の現実への反応もそれに相応したものでしかない。

現実の否定面は否定面として、肯定面は肯定面として受け入れる感受性、即ち、柔軟な感受性によって現実はその全貌を明らかにする。ところが、すべてをただ一つの概念の中に引きずり込んで判断する聖者の現実観は、それもまた一面的認識の一例であるとして済ますことのできる問題ではなく、現実、或いは、人間存在の根本相への認識を欠く点において重大な欠陥を有している。マーティン・ドールの次の台詞はそれへの皮肉であり、批

判であり、また反撥でもある——

MARTIN DOUL [ raising his voice, by degrees ]. That's great sights, holy father.... What was it I seen my first day, but your own bleeding feet and they cut with the stones, and my last day, but the villainy of herself that you're wedding, God forgive you, with Timmy the smith. That was great sights maybe.... And wasn't it great sights seeing the roads when north winds would be driving and the skies would be harsh, and you'd see the horses and the asses and the dogs itself maybe with their heads hanging and they closing their eyes——

(p. 141)

マーティン・ドール［次第に声を高くして］この世は大した見物(みもの)だよ、神父さん……。眼の開いた日に初めて俺の見たものといえば、石で切傷だらけになった、お前さんの血の出た足だった。そして俺が最後に見たものは、やれやれ、お前さんが鍛冶屋のティミイと結

婚させてやろうとしていなさるあの娘の性悪さだった。多分、それも大した見物だったんだろう……。それに、まだ大した見物だったのは、道では北風が吹きまくり、空は険悪で、馬も騾馬も犬までもうな垂れて眼を閉じていた——

マーティン・ドールによる、現実の抑圧的にして陰うつな様相の提示も、聖者にとっては彼自身の現実観への皮肉や批判として通じるはずもない。聖者にはそれは故なき反撥としか映らない。聖者はすぐさま神の恵みを自然の恵みに重ね合わせて自然の豊かさと生の躍動を説き、マーティン・ドールの現実認識に疑問を投げかける——

SAINT [*coming close to* MARTIN DOUL *and putting his hand on his shoulder*]. *Did you never set eyes on the summer and the fine spring in the places where the holy men*

*of Ireland have built up churches to the Lord, that you'd wish to be closed up and seeing no sight of the glittering seas, and the furze is opening above, will soon have the hills shining as if it was fine creels of gold they were, rising to the sky?* (p. 141)

聖者［マーティン・ドールに近づき、彼の肩に手をかけて］お前は、アイルランドの聖人たちが主(しゅ)のために教会を建てた場所での夏も、うららかな春も見たことがないのか？　お前は、盲になって、きらめく海も、また、ハリエニシダが山で芽を吹いて、やがて山々が見事な黄金の大きな籠のように空に向かって光り輝くのも見たいと思わないのか？

しかし、これは結果的にはマーティン・ドールの現実認識に対する聖者の無理解・無知を示すのみで、聖者の現実認識の方がずっと皮相的であることを暴露しているにすぎない。

「自然は非常に重要であるから、シングにとってはその美と神秘に対する賞讃が宗教に取って代っている」('Nature is so important that for Synge, praise of its beauty and mystery have replaced religion.'(22))と言えるように、シングのこの一面が投影された人物形象たるマーティン・ドールも、自然の中の生を鼓舞する面を知らないわけではなく、彼は自然や日常的現実の持つ陰うつで抑圧的な面をも同時に見ているのである。彼は、「心から、そして真に、恐怖にも栄光にも反応し得る」('...able to respond, wholeheartedly and genuinely, to both the horror and the glory:'(23))存在であり、決して「人生の陰うつな面を過度に強調している」('...stress unduly the gloomier aspects of life.'(24))のではない。物事の両面を見て取り、それに反応する彼の感受性は、柔軟にして豊かであると言えよう。しかも、視力あるが故にそれにはばまれて日常性から脱しきれずに現実の皮相的な認識しかできぬ存在に比して、彼は自然や日常的現実の抑圧面を知るが故にこそ、

即ち、人間存在の根元的な生存条件を認識しているが故にこそ、想像力によって自然の中の生の発露と爽快な自然の様相をより強く感得している——

MARTIN DOUL [*fiercely*]. *Isn't it finer sights ourselves had a while since and we sitting dark smelling the sweet beautiful smells do be rising in the warm nights and hearing the swift flying things racing in the air* [SAINT *draws back from him*], *till we'd be looking up in our own minds into a grand sky, and seeing lakes, and broadening rivers, and hills are waiting for the spade and plough.* (p. 141)

マーティン・ドール［激しく］俺たちの方がよっぽどよく物が見えるよ、ちょっと前までは俺たちは眼も見えずに坐っていて、暖い夜などはかぐわしく立ちこめるよいにおいを嗅ぎ、空を何かが素早く飛び交う音を聞いてると［聖者はマーティンから身を退く］、俺た

ちの心の中では広大な空が見渡され、
湖や、広々とした河や、鍬や鋤で耕や
されるのを待ってる丘が見えるんだ。

日常社会においては、鈍化して一辺倒的になった感覚が一般化している時は、豊かで鋭敏な感受性は不都合な異分子として排斥されるのが普通である。従って、このような情況のもとでマーティン・ドールが自己の感受性と想像の世界に固執するならば、たとえそのことが彼にとって「自己の崩壊を防ぎとめる」('...his imagination... prevents his disintegration:'(25)) のに必要不可欠なことであるとしても、日常社会から見れば、それは、彼が「勝手気儘に自ら盲になるのを求めている」('...it's choosing a wilful blindness you are,...')(p.143) ことになり、世間が彼からすべての生活の途を奪う恰好の口実や理由となる。

村人たちの日常生活の場である現実社会は、仕事が主で人間存在が従になっているという

意味合いにおいて仕事社会であるということについては、既に述べた通りであるが、更にこれにもう一つ祈りを加えて、仕事と祈りの社会であると言うこともできる。そして、仕事と祈りが慣習と惰性に堕しているとなれば、日常次元での現実社会は慣習と惰性の社会ということになる。このような日常社会においては正常は常に慣習や惰性の側にあるから、慣習や惰性に甘んずることのできない鋭敏で豊かな感受性は当然異常と見なされることになる。聖者の言うように、マーティン・ドールもその見本と言えようか――「長い間、盲であって、自分の頭の中で変な考え事ばかりしている者は、毎日働いたりお祈りをしたりして暮している我々のような普通の人間とは違っている……。」('Men who are dark a long while and thinking over queer thoughts in their heads, aren't the like of simple men, who do be working every day, and praying, and living like ourselves, ...')(p. 147)

個々の人間存在をすべて一律に規定するこ

とを求める単一な観念や概念、或いは、一辺倒的な日常世界の通念に対してマーティン・ドールは反抗の姿勢を示し、人生の多様性を主張する。仕事と祈りの日常社会に埋没する聖者やティミイ等にとってマーティン・ドールは異常な存在と映るにしても、マーティン・ドールの側からすれば、聖者やティミイ等の生活は、自由な生の営みの法則に反する不自然なものと見なされざるを得ない。「盲目の幻想は可視世界の偽善にまさる」('...*the illusions of blindness are superior to the hypocrisies of the sighted world.*'(26))ということになろうか。マーティン・ドールは聖者に向かって次のように言う——

MARTIN DOUL. ... *Go on now, holy father, for if you're a fine saint itself, it's more sense is in a blind man, and more power maybe than you're thinking at all. Let you walk on now with your worn feet, and your welted knees, and your fasting, holy ways have left you with a big head on you and a thin pitiful arm.* (p. 149)

マーティン・ドール　……さあ、さっさと行っちまいなよ、神父さん。お前さんは立派な聖人にしろ、盲にだってお前さんが思ってるよりは分別もあるし、力だってあるんだ。さあ、歩いてとっとと行っちまいな、弱りきった足を引きずり、傷ついた膝をして、それに断食やら信心深い暮しをしながら――そのお陰でお前さんは頭ばかりでっかくなって、腕は細くみじめったらしくなってるけど。

ここには、マーティン・ドールから見た、聖者の萎縮した、或いは、醜悪な生の様相が指摘されている。躍動的な生を願うマーティン・ドールにとってそれは容認し難いものではあるが、だからといって彼はそのような生を異端視はしない。日常社会での力関係において彼は弱者の側にあるから、たとえ認め難い生活様式ではあってもそれを異常として排斥す

る力を持つ立場には確かにないけれども、彼は物事の一面的認識に埋没してはいないので、対立的な見解をあえて断罪するようなこともしない。だが、少なくとも彼は人生の多様性を主張して、「他と異なる自らの権利を擁護しよう」('... to defend his right to be different.')[27]とする。即ち、彼は自己の生が一面的認識や一辺倒的認識に支配されることを拒む——

MARTIN DOUL. ... if it's a right some of you have to be working and sweating the like of Timmy the smith, and a right some of you have to be fasting and praying and talking holy talk the like of yourself, I'm thinking it's a good right ourselves have to be sitting blind, hearing a soft wind turning round the little leaves of the spring and feeling the sun, ...
(p. 149)

マーティン・ドール ……人によっては、鍛冶屋のティミイのように働いて汗をかくのも結構だし、また人によっては、

お前さんのように断食やお祈りや信仰深い話をするのも結構なことだが、俺たちのように眼も見えないで坐り、微風が春の小さな葉を吹き返す音を聞いて日光にあたってるのも実に結構なことだと思うよ……

ここにはむしろ、自然に即した自由なる生への彼の心の傾きが見られ、「自然の豊かさと対照的な宗教の不毛性という主題が明示されている」（'...the theme of the sterility of religion in contrast to the richness of nature is evident.'(28)）と言えよう。しかし、一面的認識に依拠する社会、即ち、一辺倒的な社会は、それに順応せぬ存在、即ち、そこからはみ出る存在を単に無視するだけに留まらず、危険視して排除する動きをなす。存在の多様性を認めることは、独断的な日常性（慣習と惰性）の存亡に関わることを、そこに従属する存在は本能的に察知するからである。例えば、ロビン・スケルトンが――「鍛

冶屋のティミイは、夢がすべての者――夢を見る者も一たん目覚めればこの中に含まれるが――にとって危険なものであることに気付いている」('He sees that the dream is a dangerous thing to all, including the dreamer if he should once be awoken.')[29] ――と説明しているのもこの点を指摘したものであろう。次のマット・サイモン(MAT SIMON)、聖者、及び、村の人々(PEOPLE)の台詞はそのことを端的に示し、且つ、彼らの考えの狭量さと硬化状態を、そしてそれがための彼らの怯懦さを、更には、日常性に安眠する自己を防衛するための利己的な正当化と残酷さをも合わせ示している――

MAT SIMON. *It'd be an unlucky fearful thing, I'm thinking, to have the like of that man living near us at all. Wouldn't he bring down a curse upon us, holy father, from the heavens of God?*

SAINT [*tying his girdle*]. *God has great mercy, but great wrath for them that sin.*

PEOPLE [ *all together* ]. *Go on now, Martin Doul. Go on from this place. Let you not be bringing great storms or droughts on us maybe from the power of the Lord.* [ *Some of them throw things at him.* ] (p. 149)

マット・サイモン　あのような男をかりにもわしらの近くに住まわせておくなんてことは、縁起でもない恐ろしいことだ、とわしには思えるよ。神父さん、あの男のせいで、神様のいなさる天国からわしらの上にたたりがもたらされやしますまいか？

聖者［腰紐を締めて］神は慈悲深くいらせられるが、罪ある者には厳しい天罰をお下しになろう。

人々［皆して］さあ、行っちまえ、マーティン・ドール。ここから出て行け。お前のせいで、もしかして主の御手からわしらの上に大嵐や旱魃などがもたらされちゃかなわんよ。［何人かの者が彼に物を投げつける］

自由な生に対するマーティン・ドールの意欲は強く、彼は客観的には日常社会から追い出される羽目に陥っていても、主体的にはその社会から自主的に脱け出す態度を持する。そこで彼は、メアリ・ドールと共に、沈滞と陰うつと嘘の充満した既知の世界と訣別し、「南の町」('*the towns of the south*')(p. 149)、即ち、未知の世界の中に豊かで充実した生を求め、出立する。しかし、その行動は「自由を獲得せんがための個人の苦闘」('*the struggle of the individual to achieve freedom*')[30]を示していると言ってもよく、彼らの行く手には新たに現実の厳しさが待っていることもまた否定できない。メアリ・ドールの言うところによると、「南の町」への行程は次の如くである——

MARY DOUL [ *despondingly* ]. . . . *we'd have a right to be gone, if it's a long way itself, where you do have to be walking with a slough of wet on the one side and a*

*slough of wet on the other, and you going a stony path with a north wind blowing behind.* (pp. 149 and 151)

メアリ・ドール［元気なく］……長い道程（みちのり）だろうけど、わしらは行った方がよさそうだね。道中は、こっち側にも泥沼があり、あっち側にも泥沼があったりして、後ろからは北風が吹きつける石だらけの道を行かねばならんそうだよ。

この行程は盲目の二人にとっては恐らく死の危険を冒すものであろう。マーティン・ドールは――「さあ、行こう、俺たちはこれから南の方へ出かけよう……」（*'Come along now and we'll be walking to the south, . . .'*）（p. 151）――と、未来と未知の世界に自由な生への期待を寄せ、「因習社会の精神的く盲目>を排して幻想に生きる」（*'. . . they reject the spiritual "blindness" of conventional society in favor of their illusions.'*）[31]ことによって「内

的な尊厳感と自由感」('an inner feeling of dignity and freedom')[32] を保持しようとするが、彼らを待ち受けているものはティミイの予想するような運命であるかも知れない——

TIMMY. *There's a power of deep rivers with floods in them where you do have to be lepping the stones and you going to the south, so I'm thinking the two of them will be drowned together in a short while, surely.* (p. 151)

ティミイ　南の方へ行く途中には、飛び石を渡って行かねばならんような、水のあふれる深い河が随分と沢山あるから、きっと二人ともすぐに溺れ死んでしまうだろうよ。

このように予測されるマーティン及びメアリ・ドールの辿ってきた経過を、レイモンド・ウィリアムズの言を借りて要約するならば、次の如くである——

The blind beggars, Martin and Mary Doul, are sustained in joy and self-respect by the illusion of their own beauty and comeliness. When their sight is restored by the holy water of the Saint, their revealed ugliness comes near to destroying them. But when their sight fades once more, they achieve a new illusion : of their dignity in old age, the woman with her white hair, the man with his flowing beard. They fly in terror from a renewed offer to restore their sight of the real world; although their neighbours realize that their continued blindness, leading them along "a stony path, with the north wind blowing behind", will mean their death. (33)

盲目の乞食マーティン及びメアリ・ドールは、自らが美しく見目うるわしいという幻想に支えられて喜びと自尊心を保っている。彼らの視力が聖者のお水によって回復するに及び、明らかになった彼らの醜さが危うく彼らを破滅させそうになる。しかし、またもや彼らの視力が衰えると、彼らは新たな幻想を、即ち、女の

方は白髪によって、男の方はなだらかに垂れ下がる顎ひげによって、老年における自分たちの威厳という幻想を己がものとする。彼らは、現実世界を見る自分たちの視力の回復を再度申し出られて、ほうほうの態で逃げ去る。とはいえ、彼ら二人の引き続く盲目は、彼らをして「後ろからは北風が吹きつける石だらけの道」を進ませ、それは二人の死を意味するであろうことをその隣人たちは実感しているけれども。

しかし、だからといって、このような情況を指してただ一方的に、「マーティン・ドールは精神的絶望を伴う、眼が見えるという利点を持つよりもむしろ、欺瞞的幻想を抱いて世間を渡る方を選ぶ」('*He prefers to go through the world with his illusory visions rather than have the advantages of sight accompanied by spiritual despair.*'(34)) と断定することはできない。先に引用した、レイモンド・

ウィリアムズの言う「欺瞞的空想力」と「解放者としての役割」という「想像の二重性」が考慮されねばならない。

慣習と惰性の社会に従順であることは、即ち、外界との安易な一体感に自己埋没することは、人間の感覚の鈍化と思考の硬化（或いは、停止）をもたらすが、その代りに現実次元での日常生活の安泰を保証されることになる。ところが他方、そのような社会からの脱却志向は、豊かな感受性と柔軟な思考に基づく自由な生への途ではあっても、その代価として日常次元での生活の安定を奪われることになる。マーティン・ドールとメアリ・ドールが「自らの運命を選んだ」（'They have chosen their lot, ...'）（p. 151）ということは、或る点では確かに、「彼らは追い払われるのではなく、自分たちから立ち去る」（'Martin and Mary are not driven away; they leave in command of themselves.'）(35)と言い得ても、その反面、自由な意志による選択にはそれだけ厳しい試練が伴わざるを得な

いことを意味している。それにもかかわらず、豊かな想像をもって自由な生を志向し、それと生存条件との間の緊張によって生存の調和を保とうとするところに人間存在の本来的な姿があると言えよう。マーティン及びメアリ・ドールの言動は決して「現実逃避とか邪道として片付けられ得るものではない。」('...cannot be dismissed as escapism or perversity; ...'[36])

ドナ・ガーステンバーガー(Donna Gerstenberger)は『聖者の泉』の結末について、「この劇の最後は嘘を選ぶことで、即ち、現実の代りに幻想を強調することで終っている」('...the play ends with a preference for the lie, an insistence upon illusion in place of reality.'[37])——と説明しているが、この場合の「幻想」の持つ意味を、現実からの脱却志向の対象として在る、或いは、自由な生への願望の対象として在る想像の世界とし、そして「現実」を日常社会での慣習や惰性、或いは、陰うつな自然面と解釈すれば、マーティン及びメアリ・ドールは後者を拒否して

前者への傾きを示しているという意味合いで前記の説明は妥当なようにも思えるが、ドナ・ガーステンバーガーのいう「現実」はそのような一定範囲にのみ限定されたものではなく、もっと広い意味での客観的事実をも包含しているようである。でなければ、「幻想を強調すること」と「嘘を選ぶこと」とを同一の否定的な意味・内容で並置することは矛盾をきたすことになる。というのも、マーティン及びメアリ・ドールの「幻想」を「嘘」と極めつけるからには、「現実」にはむしろ肯定的な意味・内容が付与されているはずである。「幻想」という語も、「嘘」と並置されている以上は、勿論、肯定的に用いられているとは言えない。もし「現実」が客観的事実を網羅するような意味・内容をこめて、即ち、その肯定面も否定面も共に含んで使われているとするならば、マーティン及びメアリ・ドールが「自らの運命を選んだ」ことに対して、く「嘘」や「幻想」か、でなければ、「現実」

か〉というような二者択一的解釈を与えることはかなり無理を生ずる。広義での「現実」の中には、当然、彼らの生を刺戟・鼓舞する面、即ち、彼らにとって肯定的に受け止められ得る面と同時に、彼らの生を抑圧する面、即ち、彼らにとって否定的な意味を持つ面の両方が合わせ含まれている。要するに、あれかこれかの二者択一的判断は、人間存在の生存条件とそれに基づく願望や想像の世界との関係を有機的にとらえていないことの結果である。二者択一的に安易に判断しようとすることが、詰まるところ、「嘘」という否定的な言葉でもっての「幻想」に対する極めつけとなったり、また、内容曖昧なままでの「現実」の肯定的な使用となったりするのである。このような曖昧さがドナ・ガーステンバーガーをして、マーティン及びメアリ・ドールのその運命の選択について、次のように事も無げに言い換えさせているのであろう――「ドール夫婦が最終的になす選択は、幻想と現実と

の間での選択ではなくて、幻想間での選択である。」('...the choice the Douls finally make is not one between illusion and reality, but between illusions.'(38))
そして「幻想間での選択」は「二つの嘘のいずれかを選ぶこと」('...choosing between two lies—'(39))と同意であり、全く否定的な二者間での選択となってり、結局は彼らの生の営みは無意味な徒労そのものにすぎないということになる。ドナ・ガーステンバーガーは自らが用いる「現実」なる概念に唯一の肯定的な意味を与えているようであるが、それにしては余りにも「現実」の意味・内容が曖昧、且つ、不明である。

ロビン・スケルトンはこの劇の結末におけるマーティン及びメアリ・ドールを指して——「彼らは、自分たちの夢を失うよりはむしろ肉体的困苦に甘んじようとする」('They would rather suffer physical privation than lose their dream.'(40))——と説明しているが、この場合にしても、正確には、彼らの生存条件からの解放志向、即ち、豊かな生への願望があえて彼らに身の危

険を冒させるのであると説明するのとはいささか趣を異にしている。ロビン・スケルトンにおいてもやはり、〈肉体か、それとも、心の動きか〉という、或いは、〈肉体よりは精神を〉という二者択一的な問題のとらえ方がなされている。だから、彼が『聖者の泉』に一貫している劇的行為を「理性と感情との間の葛藤」('the conflict between reason and emotion'(41))という形でとらえても、それは〈現実と夢〉、〈肉体と精神〉というような対立的と思える概念を相互の有機的な連関もなしに対置するのと何ら変るところがない。従って、彼には、マーティン及びメアリ・ドールの最終的な行動を単純化して「『聖者の泉』はドール夫婦の勝利に終る」('The Well of the Saints ends in triumph for the Douls.'(42))と言いきることができるのも当然のことである。

二者択一的な問題のとらえ方はモリス・ブルジュワ(Maurice Bourgeois)の場合にもうかがえる——

*. . . whose lifelong sitting at a lonely cross-roads, "hearing the birds and bees humming in every weed of the ditch and the swift flying things racing in the air," has taught them to replace reality by dreams and physical sight by imaginative vision.* (43)

……マーティン及びメアリ・ドールが寂しい四つ辻に一生坐って、「土手の草の中で鳥が鳴き蜂がうなるのを聞き、空を素早く飛び交う物の音を聞いていると」、彼らは現実の代りに夢を、肉体的視力の代りに想像的視覚を持つことを教えられた。

「現実」に代うるに「夢」を以ってし、「肉体的視力」に代うるに「想像的視覚」を以ってするということは、見方によっては、「現実」或いは「肉体的視力」による制約を逃れて「夢」や「想像的視覚」に頼ろうとする彼らの心の傾きのことを指しているかとも思え

るが、恐らくモリス・ブルジュワは、前者と後者との間の緊張関係の中での後者への心の傾きということを意味しているのではなく、二者択一的に彼らに「現実」や「肉体的視力」を排除させ、「夢」や「想像的視覚」を選択させていると思われる。彼のこの説明の限りでは、余りはっきりしたことは言えないにしても、「……の代りに……を持つ」という表現が用いられている点を考慮するならば、「現実」や「肉体的視力」と「夢」や「想像的視覚」との間の有機的な関係に眼が向けられているというよりは、むしろ両者は独立した別個のものとして扱われ、その間での二者択一がなされていると解釈するのが至当であろう。このような二者択一による「現実」や「肉体的視力」の拒否は、現実からの完全な逃避、即ち、現実の隠蔽となり、現実世界、即ち、直接的世界の認識を不可能とする。マーティン及びメアリ・ドールは果たしてそのように現実から遊離しきった存在であろうか。W. B.

イェイツに言わせれば――「『聖者の泉』のこの二人の盲人は夢によってすっかり変貌しているがため、現実よりもむしろ盲目を選ぶ」('...those two blind people of The Well of the Saints are so transformed by the dream that they choose blindness rather than reality.'(44)) ――ということになり、これは現実遊離と全く同意である。もし「二人の盲人」がこのような存在であるなら、彼らは否定的な存在として以外の何の意味も持ち得ないことになる。因に、フランシス・ビックリイ(Francis Bickley)のように、「現実よりも夢を取るアイルランド人の好み」('the Irish preference for the dream before the reality')をもって「『聖者の泉』の主題」('The motive of The Well of the Saints'(45))とすることは、まさにこのような意味合いであり、かかる立場からすれば、この劇はひとえにアイルランド人の性情への批判・諷刺に尽きることになろう。この点に関して、イーミル・ロイ(Emil Roy)のとらえ方は多少微妙な違いを見せている。彼の場合はむしろ、この劇

にアイルランド社会の一面への批判と、作者（盲人夫婦ではなくして）の現実遊離の傾向を読み取っている——

*On the conscious level, the play attacks the cruelty and rigidity of a peasant society absorbing a middle-class work ethic. Unconsciously, the play rejects the direct, visual, daylight experience of life for an indirect, aural, dark set of fantasies.* (46)

意識面では、この劇は、中流階級の職業道徳を吸収している農民社会の残酷さと硬化を攻撃している。無意識には、この劇は、一連の間接的な、聴覚による、暗い空想のために、直接の、視覚による、白昼の生活体験を拒絶している。

ニコラス・グリーンは——「この劇の結末はマーティンの紛れもなき勝利ではない」（'*... the ending of the play is not an unequivocal triumph for Martin.*'）(47)——と述べており、その字義通りの意味ではこ

れは決して的はずれではなく、まさしくその通りであろうが、もしこの説明が劇の結末におけるマーティン・ドールの「勝利」か否かを問題としたものであるならば、疑問を提さざるを得ない。要はマーティン・ドールの「勝利」か否かにあるのではなくて、生存条件からの解放志向の在り方に、即ち、自由で豊かな生への希求とそれを培う想像に人間存在の普遍的な生の営みを見ることにある。だから、ティミイがマーティン及びメアリ・ドールの死を予想して彼らに投げつける最後の台詞（前出）についても、「この乞食夫婦は確実とも言える死を迎えるために出かけるのか、それとも、これは単にティミイの冷淡な捨て台詞、即ち、残酷な放逐にすぎないのか？」（'Do the beggars go out to meet an almost certain death, or is this merely a callous parting shot from Timmy, a brutal dismissal?'）(48)というような問題の出し方をしてはいけない。これでは、「問題全体が曖昧である」（'The whole issue is ambiguous.'）(49)と映るのも当然である。

確かにマーティン・ドールの求める「〈南〉は、……〈存在し得ない〉理想郷の非実体性を多少ともそなえている」('The 'south' ... has something of the insubstantial quality of a 'never-never' land.')(50)には違いないが、だからといって、「問題全体が曖昧である」ということにはならない。想像、或いは、幻想の世界は現実世界との対応において存在するものであるから、非現実的であるのも当然のことであり、また、それ故にこそその存在理由を有することを知らねばならない。ニコラス・グリーンにはこの点の明確な認識が欠けていると思えるが、少なくとも彼は性急な二者択一的判断には陥っていない。このことは、『聖者の泉』についての彼の次の結論的な説明からも十分にうかがい知れよう——

The distinction and originality of <u>The Well of the Saints</u> is that it presents instead of the ordinary dualism of truth and illusion, appearance and reality, a serio-comic view

*of the world which is deeply committed and yet austerely detached.*[51]

『聖者の泉』の特質と独創性は、この劇が真実と幻影、外観と現実という通例の二元論ではなくて、深く係わりながらも厳然と超越した、まじめで滑稽な世界観を提示していることにある。

アラン・フライスは『聖者の泉』（シングの他の作品についても勿論のこと）の理念、或いは、主題を「夢と現実との間の緊張」（'*the tension between dream and actuality*'）[52]においてとらえ、モリス・ブルジュワは「夢対現実という絶えざる敵対関係」（'*perpetual antagonism of Dream versus Reality*'）[53]において、T.R.ヘン（T.R. Henn）は「観念や夢と現実との間の緊張・葛藤」（'*the tensions, the conflicts, between the idea, the dream, and the reality*'）[54]においてとらえている。彼らはいずれも、「夢」と「現実」との間の対立、葛藤、及び、その緊張において『聖者の泉』の主題や理念をと

らえているが、これらの場合も、「夢」と「現実」をそれぞれ独立して存在する別個のものとして取り扱えば、或いは、両者の有機的な関連に注意を向けることなく単に両者間の対立・葛藤・緊張を云々するだけに終るならば、結局は二者択一的な結論に到るであろうし、また、両者の葛藤・緊張の意味も曖昧さの域を出ないであろう。ダニエル・コーカリィ(Daniel Corkery)の言う「二つの世界——現実と理想——の衝突」('the clashing of the two worlds — the real and the ideal —')[55]についても同様のことが言えよう。

人間は現実の生存条件に支配されて存在しているが、そこからの解放志向によって、生の有限性に伴う不安や恐怖を免れようとする。従って、人間にあってはその生存条件からの解放志向は、元々生存条件それ自体の持つ抑制力とは逆の方向に働くものである。両者は結果的に対立関係をなすのではなく、最初から生存条件と対立する方向への志向として現

われるのが解放志向なのである。解放志向は生存条件に基づき、生存条件いかんによってその意味・内容を変えるものである。生存条件を除外しての解放志向の存在は考えられない。もしそのような形での解放志向が想定されるならば、それは人間生活から遊離したものであり、人間生活にとって意味のないものであると言っても過言ではないだろう。人間存在における生存条件と解放志向との間の緊張を、現実と夢との間の緊張という表現で説明する場合にしても、以上のことを念頭に入れて論ずべきである。〈夢〉という概念は応々にして独り立ちして存在するかの如き印象を与えるため、出来得れば〈解放志向〉という言葉を用いる方が誤解を招く惧れがない。同様に、〈現実〉という場合も、その意味する範囲を明確に限定しておかなければ、かなり意味の曖昧なものになり易い。そこで、この場合も、〈現実〉よりは〈人間の生存条件〉と言った方が、対立する二要素の関係を有機

的にとらえた上での両者の葛藤なり緊張なりが問題とされていることがよりはっきりとするであろう。

生存条件からの解放志向は想像、或いは、幻想の世界を創り出し、その世界と生存条件との間の緊張によって人間存在は生存の調和を保つ。言い換えれば、想像力によって人間はその生存条件との均衡した緊張関係を維持し、生の調和と、更には生の豊かさを獲得する。それは同時に、生の有限性に伴う不安と恐怖に耐える途でもある。想像の世界を「幻想」或いは「夢」と呼ぶにしても、その世界は人間の生存条件と密接に結びついたものであることを、即ち、生存条件を抜きにしては存在し得ないものであることを最小限認識する必要がある。しかも、人間存在の根元的な生存条件の認識が、即ち、根本相においての人間存在の把握がなされねばならない。従って、『聖者の泉』について、「この劇は多分に一般観念を伴っている――その観念は幻想の

恵みという単純なものではあるけれど」('This play has more of a general idea, though the idea is simple — the blessing of illusion.'(56)) という場合にしても、もし「幻想の恵み」が絶対化されて用いられているなら、それは誤りである。この劇においては「幻想」は是が非でも「恵み」であるなどとは決して見なされてはいない。人間の生存条件と必然的につながっている「幻想」の持つ、相対的な意味合いでの「恵み」が想定されるべきである。だから、この劇の持つ「観念」は「単純なもの」である、と言い切るのはいささか早計であろう。

〔註〕

(1) J. M. Synge : Collected Works Ⅲ, Plays Ⅰ, p. 69.
以下、同書からの引用は本文中にて頁数のみを記す。

(2) Alan Price : Synge and Anglo-Irish Drama, p. 140.

(3) Nicholas Grene : Synge : A Critical Study of the Plays, p. 130.

(4) Donna Gerstenberger : John Millington Synge, p. 60.

(5) Ibid.

(6) Introductions to T. R. Henn (ed.) : The Plays and Poems of J. M. Synge, p. 51.

(7) Robin Skelton : The Writings of J. M. Synge, p. 96.

(8) Alan Price : op. cit., p. 149.

(9) Ibid., p. 145.

(10) Ibid., p. 148.

(11) Robin Skelton : op. cit., pp. 97 - 98.

(12) Introductions to T. R. Henn (ed.) : op. cit., p. 52.

(13) Alan Price : op. cit., p. 148.

(14) Daniel Corkery : Synge and Anglo-Irish Literature, p. 171.

(15) Ann Saddlemyer : J. M. Synge and Modern Comedy (The

Dolmen Press Ltd., Dublin, 1968 ), p. 22.

(16) Alan Price : op. cit., p. 143.

(17) Ibid.

(18) Ibid., p. 144.

(19) Raymond Williams : Drama from Ibsen to Brecht, p. 133.

(20) Nicholas Grene : op. cit., p. 117.

(21) Ibid., pp. 74 - 75.

(22) James Francis Kilroy : Dominant Themes and Ironic Techniques in the Works of J. M. Synge, p. 167.

(23) Alan Price : op. cit., p. 149.

(24) Ibid., p. 160.

(25) Ibid., p. 152.

(26) Emil Roy : British Drama Since Shaw, p. 60.

(27) Nicholas Grene : op. cit., p. 126.

(28) James Francis Kilroy : op. cit., p. 174.

(29) Robin Skelton : op. cit., p. 99.

(30) Nicholas Grene : op. cit., p. 109.

(31) McGraw - Hill Encyclopedia of World Drama, Vol. 4 ( McGraw - Hill, Inc., New York, 1972 ), p. 264.

(32) Nicholas Grene : op. cit., p. 130.

(33) Raymond Williams : op. cit., pp. 133 - 134.

(34) Allardyce Nicoll : World Drama : From Aeschylus to Anouilh, p. 693.

(35) James Francis Kilroy : op. cit., p. 92.

(36) Nicholas Grene : op. cit., p. 130.

(37) Donna Gerstenberger : op. cit., p. 55.

(38) Ibid., p. 61.

(39) Ibid., pp. 55 - 56.

(40) Robin Skelton : op. cit., p. 100.

(41) Ibid., p. 16.

(42) Ibid., p. 100.

(43) Maurice Bourgeois : John Millington Synge and the Irish Theatre, p. 183.

(44) W. B. Yeats : "Preface to the First Edition of The Well of the Saints," in W. B. Yeats : Essays and Introductions, p. 304.

(45) Francis Bickley : J. M. Synge and the Irish Dramatic Movement ( 1912; Russell & Russell, Inc., New York, reiss. 1968 ), p. 38.

(46) Emil Roy : op. cit., p. 61.

(47) Nicholas Grene : op. cit., p. 126.

(48) Ibid.

(49) Ibid.

(50) Ibid.

(51) Ibid., pp. 130 - 131.

(52) Alan Price : op. cit., p. 139.

(53) Maurice Bourgeois : op. cit., p. 220.

(54) Introductions to T. R. Henn (ed.) : op. cit., p. 51.

(55) Daniel Corkery : op. cit., p. 163.

(56) F. L. Lucas : The Drama of Chekhov, Synge, Yeats, and Pirandello, p. 192.

# V

## 『鋳掛屋の婚礼』

### ――無法と見合う生の
### エネルギーの限りなき発散――

人間存在の、生存条件からの解放志向は、その存在のある限り、留まるところを知らない。人間社会における決まり・約束事は、元来はそれに関与する者の自由な意志に基づくものであり、賛同し得ない者は当然それを免れて然るべきはずであるが、それらの決まり・約束事が社会の法・秩序・慣習として既定の事実と化している場合、それらは必ずしも人間存在の自由な生を促進し保証する役割を果たすとは限らず、むしろ往々にして抑圧的な働きをなし、そこに棲息する人間の意志に関わりなくその存在を束縛する。この時、自由な生を志向する人間存在は、固定した法・秩序・慣習のもとにある社会と対立する。自由で躍動的な生命はかかる人為的制約を排し、

野性的・精力的にして、荒々しいまでの活力を示す。従って、このような活力に満ちた存在はしばしば無法者的存在、いわゆる文明社会からのはみだし者、或いは、社会通念に不適応な存在として現われる。換言すれば、そのような存在は法・秩序・慣習等の社会的生存条件を免れている存在と言える。しかし、人間存在それ自体の持つ変化の相と有限性は人間存在の根本相、即ち、人間の根元的な生存条件としてあり、現実的にこれらを免れる術はない。現実の生は絶えざる変化の過程にあり、窮極的には消滅へと到る一定の限りあるものにして、繰り返しの効かぬ一回限りのものである。この事実、或いは、この事実認識が人間に孤独感と、自己の存在への不安及び恐怖をもたらす。人間が想像の世界や観念の世界を創り上げて、この孤独感や、生の不安と恐怖の緩和並びに解消を図り、生の豊かさを得る方策を講ずるのも、人間存在の根本相を回避することの不可能性からくる人間の

主要な営為の一つには違いないが、精一杯の生の発露と燃焼を渇望し、且つ、それを試みるのも、人間存在の根本相の認識からくるもう一つの主たる営為である。

『鋳掛屋の婚礼』(The Tinker's Wedding, written 1902-6, published 1907, performed 1909)の登場人物には、『谷間の陰』のノーラ・バーク(NORA BURKE)や『海へ騎りゆく人々』の各登場人物、或いは、『聖者の泉』のマーティン及びメアリ・ドール(MARTIN DOUL and MARY DOUL)に見られるが如き、生存条件とそこからの解放志向との間の激しい内的葛藤や緊張は見られない。マイケル・バーン(MICHAEL BYRNE)、メアリ・バーン(MARY BYRNE)、セアラ・ケイシイ(SARAH CASEY)等の一連の人物と牧師(A PRIEST)とはその生活態度において完全に対立しているが、その対立によって両者の生活に多少なりとも変化をきたすような相互の影響関係は全くない。この意味では両者の間には真の葛藤は見られないと言えよう。むしろ前者の示す赤裸々な生

の発揮が作品全体を被い、後者を圧倒している。これは、前者が、人間存在の変化の相と有限性という根元的な生存条件以外のどのような社会的・人為的条件による抑圧をも基本的には免れていることを示している。

この劇には無謀と言えるまでの、生のエネルギーの荒々しい発散が表現されてあり、それはこの劇に騒々しい雰囲気を与えている。この点では、確かに、既述の三篇の劇『谷間の蔭』、『海へ騎りゆく人々』、『聖者の泉』とはいささか趣を異にする。この余りにも騒々しい雰囲気と、相対立する人物間の内的葛藤に基づく劇的行為の展開の不足という点とを、この劇の主題と構成の粗雑さに帰するならば、「芸術家としてのシングの成長の跡が見られるにもかかわらず、『鋳掛屋の婚礼』は仰々しい挿話に留まっている」('In spite of evidence of Synge's development as an artist, The Tinker's Wedding remains an inflated incident: ...')[1] ——と、多少否定の意味をこめて評することもできようが、制

約と束縛の社会的生存条件からの脱却志向の現われとしての、または、人間存在の根本相である変化と有限性に対する潜在的な抵抗の試みとしての、生の限りなき発露・発散とその謳歌をこの劇の主題と見るならば、「この劇がシングの最もく陽気にはしゃいでいる>ものである」('...it is his most 'rollicking'.'[2])ことにこそ実はその真の意味があると言える。従って、例えばダニエル・コーカリィ(Daniel Corkery)のように――「シングがかくも拙劣なものを書いたのは遺憾なことであり、どうしてこんなものがどこかで上演されたりしたのか理解しかねよう」('One is sorry Synge ever wrote so poor a thing, and one fails to understand why it ever should have been staged anywhere.'[3])――と言うのは、余りにも一面的に偏した見方であろう。また、モリス・ブルジュワ(Maurice Bourgeois)の場合にしても、生のエネルギーの限りなき発散をこの劇に認めるならば、「この作品全体が闊達な笑劇として特徴づけられよう」('The whole piece

may be characterized as broad farce.'[4]) ― と規定するだけで十分であるのに、彼はそれだけでは足りず、次のように蛇足めいた補足をしている―

> Still we rather feel inclined to regret that Synge ever penned this immature comedy, which, though it constitutes a notable addition to the ever-amusing literature of rascality and vagabondage, distinctly offends against æsthetic decency and good taste.[5]
>
> それでもやはり、シングがこの未熟な喜劇を書いたことをむしろ悔みたい気がする。それというのも、この喜劇は、尽きることなく面白い無頼と放浪の文学に注目すべき一作を付け加えたことにはなるが、紛れもなく美的品位と良い趣味に反している。

これは、モリス・ブルジュワが、生の荒々しいエネルギーの中に、人間存在に伴う生存条件としての制約と束縛からの解放志向を明確

に読み取っていないことの証拠である。この点で、彼のこの説明も、人間存在の願望としてある、束縛なき荒々しい生の限りなき発散を見落した結果であり、現実次元での秩序と慣習に依存した日常的な生活感覚による反応の域を出るものではない。ドーソン・バーン（Dawson Byrne）の場合も同様であり、彼は次の如く言う——

*The whole thing is farce, and must be accepted as such. In a farce someone must be held up to ridicule; in this case it happened to be a priest, which shows very bad taste on the part of Synge.* (6)

この作品全体が笑劇であるから、すべてそのようなものとして受け取られねばならない。笑劇においては誰かがなぶり物にされねばならず、この場合はそれがたまたま牧師であって、このことはシングのひどい悪趣味を示している。

『鋳掛屋の婚礼』を笑劇として認めることには何の不都合もないとしても、「なぶり物」にされる対象が「たまたま牧師であった」わけではなく、それは作者シングによって意図的になされたものであり、しかも、そのことによってシングは牧師とキリスト教攻撃を狙いとしたのではない。この点と、笑劇の持つ意味とについての十分な理解がなされているならば、牧師の扱われ方を一概に「シングのひどい悪趣味」に帰するようなことはできまい。そうでないと、この劇を笑劇として規定したことの意味が失われてしまう。シングのこの劇についても、間違いなく次のように言えるであろう——

*The drama . . . is one which concerns itself with basic aspects of the human personality in its relationship to the world about it, a more enduring subject matter than that of the contemporary "problems" which Synge obviously felt to the province of the dramas of "Ibsen and the*

Germans."[7]

この戯曲は……人間性の根本相をその周囲の世界との関係において取り扱ったものであり、それは、シングがくイプセンやドイツ人>の戯曲の領域に対して明らかに感じた同時代的く問題>よりも永続的な主題である。

従って、「この劇にはシングらしきものが何一つないから、劇としては失敗作である」('The Tinker's Wedding fails as a play because it has no Synge in it; . . .'[8])などとは決して言えるものではないし、ましてや、「この劇は劇作品としても、文学作品としても、ほとんど考察するに価しない」('. . . the play is scarcely worth considering either as a piece of stagecraft or as a piece of literature.'[9])などと評するのは、シングの持つ内的願望への無知をさらけ出すようなものである。

この劇の行動は、セアラ・ケイシイがこれまで生活を共にしてきたマイケル・バーンと

改めて婚礼を挙げようとするその意図に基づいて展開している。婚礼とは一種の儀式であり、当然それにはそれなりの意味があり、そこには生の確認と生に対する願望がこめられていよう。婚礼によって当事者は自己の存在のより大きな意味付けと生の祝福を獲得せんことを、たとえ必ずしも意識的ではないにしても、願っている。しかし、婚礼という形式が、男女の結びつきを正当化するための唯一の絶対的なものとして社会的に一般化されている場合、即ち、それが男女の結びつきの実質的内容の単なる外的顕現としてではなくて、その形式が内容を規制し、且つ、支配するかの如き様相を呈する時、男女の結びつきの実質と婚礼との関係は本末転倒したものとなる。この時、男女の結びつきは結婚の儀式いかんによってその意味の有無、或いは、軽重を問われるという全く奇態なことが生じる。婚礼は、元来、生の発露と燃焼への祈願や願望の現われとしてあるはずである。婚礼に祈願や

願望以上の過度な実質的内容を付与することは、男女の結びつきの実態を見失うことに通じかねない。言い換えれば、形式が実質的内容を制約し歪曲する弊を招く。ここにも、自由な生への希求や謳歌と社会の決まり・約束事との関係が端的に現われていると言えよう。

マイケル・バーンとの婚礼を望むセアラ・ケイシイの意図がこの劇の行動の展開の端緒であるが、彼女は何故に婚礼を挙げようとするのかをまず最初に探ってみよう。マイケルがセアラに向かって――「お前は長いあいだ俺にくっついて歩き、随分と阿呆どもを産んだあげくに、今度は、俺がちっとも頼みもしねえのに、結婚の話なんか持ち出して、俺に無理強いしようっていうのか」(*'you to be going beside me a great while, and rearing a lot of them, and then to be setting off with your talk of getting married, and your driving me to it, and I not asking it at all.'*)(p.7)[10] ――と言っている如く、彼女の「結婚の話」はマイケルにとって、即ち、鋳掛屋仲間にとってこれほ

ど愚にもつかぬ話はなく、それは彼、或いは、彼らにとって何の意味も持ち得ないものである。鋳掛屋の社会においては、通常、婚礼はその生活とは無縁なものとしてあり、彼らは婚礼が正当なものとして一般化している社会とははっきり一線を画している。セアラも「鋳掛屋の女」('a tinker woman')(p.5)であるから、婚礼を男女の結合における絶対不可欠な儀式と見なす社会からははみ出してあり、たとえ彼女自身は自らの婚礼の実施を意図していても、決してそれを自然で正当なものとして認めているわけではない。彼女が婚礼を希望するのは春という季候のせいであり、そして彼女のその気持は彼女自身にもしかと説明し難い奇妙なものとして受け止められている——「春って変な時季だから、わたしだって時には変な考え事をするんだろう。」('... the spring-time is a queer time, and it's queer thoughts maybe I do think at whiles.')(p.7)　「変な時季」、「変な考え事」には一体どのような意味がこめられているの

であろうか。まず、春は生の息吹き、即ち、生の発露・発散の季節であるという点で自然な感情の昂揚の季節であると言える。感情の高まりは何かを能動的に求める精神的・肉体的行動として現われる。それは、生の発露・発散を志向する感情の激しい揺れと言ってもよい。春は、感情のそのような激しい動揺の起因となるという意味合いで「変な時季」なのである。そして生の発露・発散への志向は、それが衝動的・唐突的に強烈に現われる場合、現象的には「変な考え事」の結果であるかの如き様相を呈するのである。

自由な生を享受し謳歌するセアラにとって、慣習的な一形式にすぎぬ婚礼と、生の自由な発露・発散とがいかにして結びつくのであろうか。婚礼には、その根柢において、生の発露・発散への願望がこめられているとしても、慣習や制度として定着している結婚の形態は現実的には自由な生を制約する働きをなすこともまた否定できない。セアラが生の発露・

発散への感情の高まりの結果として婚礼を望むということは、その主観的意図としてはともあれ、客観的には「既定の道徳的・社会的秩序の一部分になること」('...becoming part of an established moral and social order.')[11]を、即ち、自由な生を束縛する方向を願っていることにもなる。しかし、彼女の場合、それは生の発露・発散のための彼女の気まぐれな感情に帰せられている。要するに、彼女が婚礼を願うのも、その気まぐれな感情の一つの現われにすぎない。これが彼女の気まぐれの一端であることは、婚礼そのものへの願いとはまさに正反対の方向への彼女の心の動きがそれを示している。マイケルに対する彼女の次の台詞にそれはうかがえよう——

SARAH [ teasingly ]. It's at the dawn of day I do be thinking I'd have a right to be going off to the rich tinkers do be travelling from Tibradden to the Tara Hill; for it'd be a fine life to be driving with

young Jaunting Jim, ... (p. 9)

セアラ［じらすように］明け方に、ティブラッデンからターラの丘の方へ旅をしてる金持の鋳掛屋の許へと走った方がよかろうかと考えているんだよ。だって、若いく元気者ジム＞と一緒に馬車を乗り回せば、生活も楽しいだろうからね……

SARAH. The like of that, Michael Byrne, when there is a bit of sun in it, and a kind air, and a great smell coming from the thorn trees is above your head. (p. 9)

セアラ　そんなことを考えてるのさ、マイケル・バーン、少し陽があたって、空気は穏やかで、頭の上の茨の木からは素敵なにおいがしてくる時候だものね。

春のもたらす生の息吹きと躍動は生あるものすべてに共通し、特に人間にあってはその奔

放な感情を喚起し、鋳掛屋仲間において通例であるが如き、愛の希求または愛の自由な交換の形をしばしば取る。セアラにとってそれは本能の赴くままの自然な人間の姿として受け取られている。春は、制御し難い感情の勃興をもたらすという意味合いで、彼女にとっても「変な時季」と見られてはいるが、彼女は放縦な愛の発現を「変な」現象とは決して見なしてはいない。それは自由な生の謳歌及びその実践と対立・矛盾するものではないからである。しかし、婚礼を挙げるということは、彼女のその意図とは関わりなく、本来的に自由な生を抑圧する方向へと向かうことであり、そのことを彼女は明確に意識してはいないにしても、彼女の直覚は何となくそれを感じ取ってはいる。言うなれば、彼女はその自己矛盾に薄々ながらも気がついている。ところで、彼女の場合も、秩序や慣習に従属する存在と同じく、自由な生の確認とその発露・発散への願いが婚礼にこめられているのであ

ろうか。秩序と慣習の社会を免れている彼女には、体制内存在と同じ意味合いでの願いと期待が婚礼に寄せられているとは到底思えない。では、婚礼と放縦な愛の交換――この相反する両者への彼女の内的な統一はいかにしてなされているのであろうか。

セアラは、自らが「バリナクリーの美女」('the Beauty of Ballinacree')(pp. 11 and 13)と呼ばれていることを繰り返し強調するが、これは彼女自らが愛(または、愛の行為の主体者、或いは、その対象にふさわしい存在であることを主張せんがための言葉である。即ち、美は愛と結びつけられ、延いては躍動的な生の発散と連なっている。次の台詞は確かに彼女の気まぐれや浮気心の現われとも説明し得るが、それは愛の希求という形での彼女の生の発露・発散であり、生命意欲に基づく彼女の自己顕示である。彼女は「元気者ジム」に対する自らの気持を次のようにマイケルに述べる――

SARAH [ *kicking up the ashes with her foot* ]. *Ah, he's a great lad, I'm telling you, and it's proud and happy I'll be to see him, and he the first one called me the Beauty of Ballinacree, a fine name for a woman.* ( p. 11 )

セアラ［足で灰をけり上げて］ああ、あの男は大した若者さ、ほんとに。わたしはあの男に会うと、気分がよくて嬉しくなるよ。わたしのことをくバリナクリーの美女〉だなんて、女にとっては結構な名前をつけてくれたのは、あの男が最初だったものね。

このような自己の存在の誇示は、生あるものとしての当然の、自然な心の動きである。次の彼女の台詞もまた、同じく、生の発露としての存在の顕示である——

SARAH [ *indignantly* ]. . . . *Didn't you ever hear tell of the peelers followed me ten miles along the Glen Malure, and they talking love to me in the dark night, or of*

*the children you'll meet coming from school and they saying one to the other, 'It's this day we seen Sarah Casey, the Beauty of Ballinacree, a great sight surely.'* (p. 11)

セアラ［憤然として］……お前さんは、マルーア谷で巡査(あまわり)さんどもが十哩もわたしの後をつけてきて、真っ暗な夜にわたしに言い寄ったという噂を聞かなかったかい。それから、学校帰りの子供らに会うと、みんなして互いに「今日はくバリナクリーの美女〉、セアラ・ケイシイを見たよ、見事な眺めだったよ、全く」なんて噂してるのを。

自由で放縦な愛の行為は躍動的な生の発露・発散としての存在の顕示であることには、疑問の余地がないであろう。ここに見られる自己の存在の顕示――これが、自由な愛の交換への彼女の願いにも、また、婚礼を挙げたいという彼女の願いにも共通している。前者は単

刀直入な生の発露そのものであるが、後者は、体制内存在にとっては、たとえそこに生の発露と生の証への願望がこめられていても、体制外存在であるセアラにとってはむしろ自由な生への抑圧としてしか働かないはずである。しかし、セアラが何ら決定的な自己矛盾をきたすこともなくこの両者への願望を併有し得るのは、両者への彼女の願望がともに彼女の自己顕示欲の現われとしてあり、それによって彼女は主観的に自己の統一を得ているからである。彼女にとって婚礼は自己顕示と自己主張のための対象として以外にその意味を持ち得ない。彼女は、自分たちの婚礼を司ってくれるようにと牧師に頼み込む時、まず次のように自己紹介をなす——「あなた様、わたしは〈バリナクリーの美女〉、セアラ・ケイシイでございます。そして、そこの土手下にいるのはマイケル・バーンなんです。」('It's Sarah Casey I am, your reverence, the Beauty of Ballinacree, and it's Michael Byrne is below in the ditch.')(p. 13) このような自

己顕示的な自己紹介は、放縦な愛の交換を願う際の彼女の自己顕示と全く同質である。惰性と形式によって思考の硬化をきたしている存在、即ち、それらにからめとられ、それらを絶対視している牧師にとって、婚礼に対するセアラのような態度は受け入れ難いものである。彼女は結婚の儀式によって神の祝福を願っているのでもなければ、また、それを男女の結合に必要欠くべからざる厳粛な約束事であるとも、愛の証の表明であるとも見なしてはいない。しかし、だからと言って、彼女は婚礼に対する世間の一般的な認識に決して無知なわけではない。それを逆用して、彼女は秩序内存在から受ける処遇の不当性に対抗せんことを、即ち、現実次元において少なくとも秩序内存在と対等の立場に立たんことを図っているのである。言うなれば、法的秩序から外れているがために蒙る既成社会からの圧迫や排斥に抵抗するための手段として彼女は婚礼を位置づけている――「もうすぐわたし

はちゃんと結婚するんだよ。だから、今日からは誰もわたしの悪口を言ったりなんかできないだろう、ウイクロウやウェクスフォードやダブリンの市でわたしがブリキ罐を賣ってる時でも。」('*I'll be married now in a short while; and from this day there will no one have a right to call me a dirty name and I selling cans in Wicklow or Wexford or the city of Dublin itself.*')(p. 35) このことは、或る意味では、秩序と慣習の社会に従うこと、即ち、それによって生活の安易さを求めることに通じるが、彼女には良かれ悪しかれその点についての意識は全く見られない。彼女にとっては、婚礼への願いはあくまでもその自己主張・自己顕示の現われ以外の何物でもない。それ故、彼女が、客観的には自由な生の制約を意味する婚礼を希望していても、彼女自身は主観的には何らの自己矛盾をきたすこともないが、生の発露に根ざす自己顕示としては婚礼は的はずれの願望であることもまた否めない。「わたしにしたって、また、騾馬でも息を詰

まらせるほどに臭い、上の方の真黒なあばら家で寝ているあばた面の女にしたって、しかるべき婚礼をする資格は十分あるんだよ」('...I've as good a right to a decent marriage as any speckled female does be sleeping in the black hovels above, would choke a mule.')(p.35)――と、このようにセアラは、誰にとってもその気がありさえすれば、婚礼を挙げる資格が同等にあることを主張してはいるが、これは別に彼女の権利意識の目覚めでも何でもない。彼女にとっては、婚礼も、放縦な愛の交換と同様に、彼女の奔放な感情の赴くままの対象であり、自然な感情、即ち、本能に基づく気分次第の行為である。繰り返して言うなれば、気随気儘な愛の行為を求める際の全く何物にもとらわれない感情でもって、彼女は婚礼にも対しているわけである。婚礼自体の本来的に持つ拘束性が、かくの如き自由奔放な感情を、本質的に受けつけないのは当然である。従って、彼女の婚礼への願望が主観的にはいかようであれ、また

牧師のそれへの対応がどのような意図に基づくものであれ、結果的には両者は決定的に相容れない存在であり、それがため彼女の願望も挫折に帰するであろうことは明白である。

婚礼を挙げることをめぐってのセアラ、マイケル及びヌアリと、牧師との間の見解の相違についての具体的な検討によって、次のことが明らかになろう――即ち、根元的な生存条件としての人間存在の変化の相と有限性の認識が自由な生の発露・発散、及び、その謳歌と連なり、他方、そのような認識の欠如が柔軟な思考の停止、或いは、思考の硬化状態と結びつき、そして前者と見合うのが法的秩序から外れた存在であり、後者と見合うのが秩序や形式に追従、もしくは、盲従する存在であることが。

以上の点をまず第一幕から順次に探ってみよう。既述したように、セアラが婚礼を望むのは、マイケルに言わせれば、これほど馬鹿げたことはなく、彼女自身も自分の意図が「変

な考え事」に類するのを感知している。「春」のもたらす生の息吹きに触発された、制御し難い感情の高まりの赴く一方向として彼女の婚礼への願望があるが、それは法的秩序外の存在たる彼女の生活感情に即応したものではない。それはあくまでも彼女の一時的な気まぐれであり、彼女はその気まぐれのままに自らの婚礼を牧師に求める。しかもその求め方たるや、実に天真爛漫たるものであり、彼女は慣習と秩序社会の通念にとらわれることなく、全くナイーヴで自由闊達な発想によって自己主張をなしている——

SARAH. *It isn't a halfpenny we're asking, holy father; but we were thinking maybe we'd have a right to be getting married; and we were thinking it's yourself would marry us for not a halfpenny at all; for you're a kind man, your reverence, a kind man with the poor.*

PRIEST [ *with astonishment* ]. *Is it marry you for nothing*

at all ?

SARAH. It is, your reverence; and we were thinking maybe you'd give us a little small bit of silver to pay for the ring.

PRIEST [ loudly ]. Let you hold your tongue; let you be quiet, Sarah Casey. I've no silver at all for the like of you; and if you want to be married, let you pay your pound. I'd do it for a pound only, and that's making it a sight cheaper than I'd make it for one of my own pairs is living here in the place. (pp. 13 and 15)

セアラ　わたしらは半ペニーをねだってるんじゃありませんよ、神父さん。わたしらは結婚した方がよかないかと思ってましてね。半ペニー銅貨一つなくとも、あなたならわたしたちを結婚させて下さるだろうと思ってましてね。だって、あなた様、あなたは親切なお方で、殊に、貧乏人には親切なお方でいらっしゃるから。

牧師［驚いて］まるっきり無料(ただ)でお前た

ちの婚礼を挙げろというのかね？

セアラ　そうなんです、あなた様。それにあなたは、指輪の代金にと、わたしらに銀貨の一枚でも下さるかと思ってましたの。

牧師［大声で］口を慎みなさい、静かにしなさい、セアラ・ケイシイ。わしはお前たちのような者にやる銀貨など持ち合わせてはおらんよ。もし婚礼を挙げて貰いたいなら、ちゃんと金を払いなさい。わしはただの一ポンドでやってあげるよ。それでも、ここら辺りに住んでる、わしの教區の男女どもにしてやるよりはかなり安くしてあるんだ。

セアラの要求は牧師にとっては思いもかけない法外なものである。それだけに、彼女が、牧師なる存在について一般に認知されている概念をそのまま現実の牧師像と見立てて自らの婚礼を要求することは、牧師の虚像を暴き、

その実像をアイロニックに示すことになる。セアラの論法としては、牧師たる者は、一般的に言って、何よりも人間の魂の救済を司り物質的富に無関心な存在であるはずであるから、この牧師の場合も当然「親切なお方」であり、「殊に、貧乏人には親切なお方」として、「半ペニー銅貨一つなくとも」彼女とマイケルとの婚礼を挙行してくれなければならぬはずであるということになる。もちろん彼女は、この牧師のことを間違いなくそのような人物であると固く信じているわけではない。牧師に与える自分たちの印象をよくするために彼女がマイケルに向かって――「お前さんは仕事をしているように見せるんだよ。ああいう手合いの人は仕事の話がとても好きだからね」(*'...let you seem to be working, for it's great love the like of him have to talk of work.'*)(p. 13)――と注意をうながしている卓からも明らかなように、牧師に対する彼女の前記の台詞は自らの婚礼の要求を有利に運ぶための方便として言われ

ている節がある。しかし、彼女の――「それにあなたは、指輪の代金にと、わたしらに銀貨の一枚でも下さるかと思ってましたの」――という言葉に到っては、そこにこめられた皮肉さも痛烈であり、牧師の心を逆なでするようなたぐいのものである。既成の概念、或いは、通念としての、仕事と信仰にとらわれて思考・感情ともに硬化した存在である牧師を、思考・感情ともに自由で柔軟な存在としてのセアラが圧倒していると言える。これがため、婚礼に対する牧師の考え方の否定的な面が、或いは、その欺瞞性が一層浮彫りにされている。ここに登場する牧師は、惰性化した形式にとらわれ、利害によって婚礼の挙行を判断し、しかもそのような自己を認識することに欠ける存在であることは明白である。もし牧師たる者はかかる人物であってはならぬとするならば、この劇での牧師は牧師の名にふさわしい存在とは言い難く、かといって、自由な生の謳歌のためにあらゆる制約を排する異端者

的存在とも勿論言い難い。このような彼を指して――「この牧師はキリスト教徒ではない。だが、……メアリと比べて彼は異教徒でもない。彼はどっちつかずの存在であり、重要な点においてキリスト教徒にも異教徒にも劣っている」('...the Priest is not a Christian, but ...comparing him to Mary, he is not a Pagan; he is something in between, inferior in important respects to both Christian and Pagan.'(12))――と言うこともできるが、要するに、彼は俗悪な人物であるという一言につき、「結局、浅薄で知覚力に欠けている。」('...in The Tinker's Wedding the priest proves to be shallow and imperceptive.'(13))このように牧師の存在が俗悪きわまる人物として形象化されているところに、作者シングの牧師観の一端が示されていることは言うまでもない。シングのこの態度を否定的にとらえて、「彼は宗教、或いは、彼の描く人々の信仰生活を少しも重んじなかった」('...he had little regard for religion or the religious life of the people of whom he wrote.')と言い切り、更には、「彼は

牧師と教会に対するアイルランド人の深い愛を完全に無視した」('He utterly disregarded the profound love of the Irish for their priests and their Church.'[14])と疑問を呈することができようか。

セアラは、自らが異端的存在であるにもかかわらず、牧師に貧者への慈愛と寛大な心を、即ち、自分たちへの多少の許容を求めるが、物質的富、即ち、金銭への欲望と聖職者としての世間的な体面にのみ拘泥する牧師は、彼女の要求を受け入れるにはそぐわぬ存在である。彼女はキリスト教の教義にも幾分通じ、牧師の泣き所をも十分に心得ていると見え、彼に向かって次のように言う——「もしあなたが今わたしらを結婚させて下さらなければ、……そうなれば、わたしはもういつ結婚することもなく、お婆さんになるまで愚痴ることでしょうよ、『貧乏に生まれつくのは何と情けなく罰当たりなことか』と。」('...if you don't marry us now, ... and then I won't be married any time, and I'll be saying till I'm an old woman: 'It's a cruel and a

*wicked thing to be bred poor.*'')(p.15) この台詞においては物質的貧しさが「罰当たりなこと」と結びつけられており、これは、裏を返せば、物質的豊かさが「罰当たりなこと」を免れる条件であると言わんばかりの、キリスト教の教義としては実に受け入れ難い奇怪な論法になる。ここにも当然、男女の結びつきの実質的内容と形骸化した婚礼との乖離に対する作者シングの皮肉な眼がうかがえようが、劇的行為の展開としては、彼女はキリスト教の、従って、牧師にとっては否定し難い論法を臨機応変に逆用することによって、婚礼に対する彼女自身の要望を牧師が拒めないように仕向けているのである。この場での、彼の硬化した思考による説得力の弱さに比して、彼女の柔軟な思考には彼を圧倒する力強さが見られる。しかし、セアラからすれば、いくら彼女自身がその柔軟な思考による臨機応変さを有しているにしろ、とにかく相手方の論拠を借用して張り合っていることになる。それで

も彼女が牧師と互角、或いは、それ以上に渡り合えるのは、自由奔放な生命欲の強さと拘束を排する生の発露において両者には根本的に大きな差異があるからであろう。

牧師がメアリを評して「年取ったひどい不信心者」('an old flagrant heathen')(p.21)ときめつける時、セアラは早速その言葉を逆用して、相手方の論でもって牧師に掛け合う——

SARAH [in a low voice]. And what time will you do the thing I'm asking, holy father? for I'm thinking you'll do it surely, and not have me growing into an old wicked heathen like herself. (p.21)

セアラ[低い声で]それで、わたしの頼んでることはいつやって下さるんです、神父さん？　だって、あなたはきっとそうして下さって、わたしをあのお婆さんみたいに年取った、罰当たりな不信者にはなさるまいと思ってるんです。

自らの論法でもって逆に要求をつきつけられた牧師には、セアラの婚礼を断る術がない。彼女の婚礼の挙行を拒否することは、即、彼女を「年取った、罰当たりな不信心者」に追い込むことを意味するとなれば、彼は牧師としてのその建前からも彼女の婚礼の施行を引き受けざるを得ない——

PRIEST [ *to* SARAH, *moving off* ]. *Well, I'll be coming down early to the chapel, and let you come to me a while after you see me passing, and bring the bit of gold along with you, and the tin can. I'll marry you for them two, though it's a pitiful small sum; for I wouldn't be easy in my soul if I left you growing into an old, wicked heathen the like of her.* ( p. 23 )

牧師［立ち去りかけて、セアラに］では、わしは明朝早く礼拝堂へやってくるから、お前はわしが通るのを見たら、少ししてからわしのところへやっておいで、金貨とブリキ罐を持ってくるんだ

よ。情けないほど僅かなお礼だけど、その二つでお前の婚礼をやってあげよう。というのも、お前をあの婆さんのように年取った、罰当たりな不信心者にならせては、わしの魂が休まらないからな。

牧師は実際はあくまでも物質的な欲望、即ち、利害にのみこだわってあり、自己のその面への否定的な認識は全く持ち合わせていない。とはいえ、彼は自己のそのような欲望を意識して口にするようなことも決してない。何故ならば、彼にとっては牧師としての身の保全が第一であってみれば、彼はその物欲を良心の問題によって糊塗する、或いは、すり替える必要性のあることを承知しているからである。彼がこのことを意識的になそうが、或いは、無意識的になそうが、それは偽善的行為であることに疑いの余地はない。或いは、もっとはっきりと言い切るならば、彼の標榜す

る、または、彼の所属する社会の道徳は、「財産の所有及び保全と連なるもの」('...moralities we associate with the ownership and protection of property,...')[15]であるから、物質的欲望に腐心することは彼、または、その社会の本質であるということになる。

牧師の自己欺瞞、或いは、偽善を端的に指摘するのは、セアラよりもむしろメアリの方であり、確かに、「牧師と完全に対照的で、且つ、対立しているのはメアリである」('In complete contrast and opposition to the Priest is Mary.')[16]と言える。だが、この老女と牧師との間の決定的な対立にもかかわらず、彼女からすれば、それは決して敵対関係というような種類のものではない。敵対的な対立の場合なら、対立する両者の間には少なくとも何らかの精神的な係り合いがなければならないはずであるが、その点では、彼女にとって牧師は問題外の存在であり、彼女とは全く無縁な存在である。即ち、牧師とメアリとは完全に次元の異なる、

精神的交流のない存在である。このことは牧師とセアラとの関係についても、また、マイケルとの関係についても同様に言えることではあるが、メアリの場合が最も徹底した形で示されている。

メアリが「酔っ払いながら」('tipsily')(p. 17)初めてその姿を見せる時、彼女の口にするのは次の唄である——

MARY [comes in singing]—

*And when we asked him what way he'd die,*
*And he hanging unrepented,*
*'Begob,' says Larry, 'that's all in my eye,*
*By the clergy first invented.'* (p. 17)

メアリ [歌いながら登場する]—

悔い改めもしないで首くくられて、
どうして死ねるものかと問われたラリイ、
答えて言うには、「ええ畜生、そんなことってあるものか、

そいつはそもそも牧師のでっち上げ」

惰性と因習の既成社会を文明社会と称することができるなら、「彼女の唄は文明の表わす圧迫を暗示する」('...her songs suggest the oppression represented by civilization:')[17]ものであり、この唄の中には劇の中心となる行動と主題が象徴的に集約されていると見なすこともできよう——

*The clergy and the law are linked in her song, which proves a prefiguration of the outcome of the action of the play and is a comment on its central conflict between the basic needs of man and those artificially imposed by custom, religious or social, in an attempt to control man's behavior.*[18]

彼女の唄においては牧師と法とが結び合わされていて、それは劇の行動の結果を予示しており、しかも、人間の基本的要求と、人間の行動を抑制しようとして宗教的、或いは、社会的慣習によって人為

的に負わされる要求との間の中心的葛藤を説明している。

また、メアリのこの唄の中に出てくるラリイなる存在については、次の如く意味付けることができよう——

*Larry seems to be some kind of hero to the tinkers, he has the qualities they admire; passion and courage; a resolve to enjoy life to the last; loyalty to his kind and affection for his doxy; and a refusal to compromise his pagan principles. Larry is a symbol of those pagan forces which are directly opposed to the civil and religious powers which put him to death and which harry the tinkers.* (19)

ラリイは鋳掛屋仲間にとっては英雄のような存在であると思える。彼には彼らの賞讃する特質が、即ち、情熱と勇気、最後まで人生を楽しもうとする決意、同族への忠実さと愛人に対する情、異教的信念を断じて曲げようとしない意志がある。

ラリイは、彼を処刑し鋳掛屋連中を苦しめる市民的・宗教的権力とは正反対の異教的勢力の象徴である。

要するに、メアリの唄には束縛なき生の限りなき発露・発散への志向とその謳歌が示されている。

「この劇における自然生活の最もよき具現者」('She is ... the best embodiment in the play of the natural life, ...')[20] とも言えるメアリは、その賞讃の的たるラリイと同じく、全く異端着然として、しかも荒々しいまでの精気に満ちて登場し、牧師に向かって何のこだわりもなく「黒ビール」('porter')(p.17)を勧めるが、彼は「手を振って彼女を追い払い」('waving her away')(p.17)、次のように言う——「焚火の中に倒れなさんな。わしに近寄るなと言ってるに。」('Let you not be falling to the flames. Keep off, I'm saying.')(p.17) 彼女の磊落で闊達な態度に比して、自らを取り繕う彼の怯懦さがうかがえる。それは自由で柔

軟な人生態度と、拘束され硬化したそれとの対比である。拘束され硬化したその人生態度の故に「酒と快楽は牧師にただ苦々しい思いをさせ、より一層意気消沈させるだけであるのに対し」、メアリの場合は自由で柔軟な思考・感覚の故に、「それらはメアリの自然な温和さを増す」('Drink and pleasure only make the Priest sour and more sorry for himself, whereas they increase Mary's natural geniality.'[21])働きをなす。牧師の保身的にして、しかも寓意的には異端に対する半ばこけおどしの気味もある前記の言葉に接しても、彼女は少しもひるむことなく更に追い打ちをかけるようにして言う——

MARY [*persuasively*]. *Let you not be shy of us, your reverence. Aren't we all sinners, God help us! Drink a sup now, I'm telling you; and we won't let on a word about it till the Judgment Day.* (p. 17)

メアリ［説きつけるように］お前様、わしらに遠慮しなさんな。情けない話だ

が、わしらはみんな罪人(つみびと)じゃないかね！さあ一口飲みなさいな。わしらはこのことについてはこの世の終りまで一言だって漏らしゃしませんから。

彼女は牧師の見せ掛け・偽善を見通しており、彼の硬化した思考の懐柔を図っている。彼女に言わせれば、人間はすべて自由で快適な生への欲望を持つ点において、キリスト教倫理でのいわゆる「罪人(つみびと)」であるから、牧師も当然その一人として無理な擬態を示しているということになる。彼女は端的にその点をついている。牧師の人格についての彼女の判断は最初から断定的であり、「この人は十分に悪いんだから、わしらがこの人をもっと悪くしないようにしなくちゃ」('. . . it's bad enough he is, I'm thinking, without ourselves making him worse.') (p. 19) ―という彼女の台詞からも分かるように、彼女は彼の魂の救いの無さを逆に憐れんでいる様子さえ見える。要するに、ここでは、牧師

と無法者との関係が既成の秩序社会における場合とは転倒した形で示されている。

メアリの自由で屈託のない生とそれに基づく感情の発露は、牧師にとってもそのような生活態度への強い誘因となり、その建前においてはともかくとして実際には「しばしば夜明けまで、カルタをやったり、酒を飲んだり、唄をうたったりしている」('It's often his reverence does be in there playing cards, or drinking a sup, or singing songs, until the dawn of day.')(p. 13) 彼は、我にもなく自らの潜在的な欲望、或いは、押さえ込んだ願望を、即ち、その本音を漏らす——

PRIEST. If it's starving you are itself, I'm thinking it's well for the like of you that do be drinking when there's drouth on you, and lying down to sleep when your legs are stiff. [He sighs gloomily.] What would you do if it was the like of myself you were, saying Mass with your mouth dry, and running east and west for a sick call maybe, and hearing the rural people again

*and they saying their sins?* (p. 19)

牧師　たとえお前たちは空きっ腹をかかえていても、喉が渇けば一杯やって、脚が突っ張れば横になって眠れるんだから、お前たちのような人間は仕合わせだと思うよ。[憂うつそうに溜め息をつく]　もしお前たちがわしのようであって、口がからからになっても彌撒をあげ、病人の見舞いに東奔西走し、田舎の連中の罪の懺悔まで聞かねばならんかったら、お前たちはどうするかね？

ここには、抑圧されない自由な生活への牧師のあこがれがうかがえるが、溌剌とした生を心底から願うには彼は余りにも惰性化しているので、そのあこがれも単なる愚痴に終る傾向がある。本心、或いは、率直な感情を偽っての彼の生活に対してメアリは「同情をこめて」('*with compassion*')次のように言う——「快い

春の日に田舎者の懺悔を聞いてるなんて、お前さんやりきれないだろうね。」('It's destroyed you must be hearing the sins of the rural people on a fine spring.') (p. 19)　彼へのこの同情は、彼女の柔軟な思考とそれに基づく他者への許容の心とを示してはいるが、他方では彼の不自然な生活の指摘ともなっている。彼自らが言うように、自己欺瞞の生活は彼自身にとっても「つらい生活」('a hard life') (p. 19) には違いないであろうが、たとえ彼がそのように感じ取っているにしても、実際には彼は、安定した矮小な生活に汲々としている、というのが実情である。彼女が彼のうつ屈した気持を慰めようとして——「お前さんは気の毒な独り者だけど、さあ元気をお出し。わしが、夜の明けるまでお前さんに唄をうたってあげるから」('Let you rouse up, now, if it's a poor, single man you are itself, and I'll be singing you songs unto the dawn of day.') (p. 19) ——と言う時の彼の反応は、まさにその怯懦な生活態度を、或いは、それ以上の彼の実態を如実に

示している——

PRIEST [ *interrupting her* ]. *What is it I want with your songs when it'd be better for the like of you, that'll soon die, to be down on your two knees saying prayers to the Almighty God?* (p. 21)

牧師［彼女をさえぎって］わしはお前の唄なんか御免だね。お前みたいにもうすぐ死のうかというような人間は、両膝をついて全能なる神様にお祈りをあげてる方がよかろうに。

唄は自然な感情の発露であり、或る意味では生の証とも言えよう。メアリは「もうすぐ死のうかというような」老女であることは確かだが、だからといって、歌うことが彼女にふさわしくないということにはならない。むしろ、そこに彼女の生の発散を認めねばなるまい。彼女の唄を拒否する牧師の方が、生の発露そのものへの心理的・生理的な拒絶反応を

潜在的に、或いは、本質的に有していると言える。端的に言って、彼は精神的な死の状態にある。精神的な死と溌剌とした生とは、元来、決して互いに相容れることのないものである。生に対するその封じ込められた願望がいかようであれ、牧師は惰性と形式を免れることのできない、それ故、躍動的な生とは根本的に対立する硬化した精神の持主である。従って、メアリが物にとらわれぬ自由な生活感情から次のように――「一つだけ、わしがまだ一度も聞いたことがないのは、本当の牧師さんがお祈りをあげるところだよ。……お前さんのような学のある人が、天の聖人様にラテン語で話すところを聞いたら、さぞ面白かろうと思うよ」(*'...there's one thing I never heard any time, and that's a real priest saying a prayer. ... I'm thinking it should be great game to hear a scholar, the like of you, speaking Latin to the saints above.'*)(p. 21)――と言う時、それは牧師の作り上げられたえせ威厳を暴露する働きをなし、彼は直ちに彼女の

態度を神への不敬と見なす。というのも、彼は次のような存在であるからである——

*With little understanding of human nature and lacking understanding of the spirit, he tends to lay undue stress on matters of form; he is easily shocked by any breach of orthodox ceremony and is scandalized by Mary's admission that she has never heard a prayer.*(22)

人間性を理解することもほとんどなく、精神を理解することにも欠ける彼は、形式の問題を不当に強調する傾向がある。彼は、正統な儀式のどのような違反にもすぐに感情をこわし、まだ一度もお祈りを聞いたことがないというメアリの告白に憤慨する。

牧師がメアリを「年取ったひどい不信心者」(既出)と規定し、「わしはここに二十二年住んでいるが、お前のようなひどい罰当たりな人間にはまだ会ったこともない」('...I never

*met your like for hard abominations the score and two years I'm living in the place.'*)(p.21)――と断定することは、形式化した信仰による彼の一面的判断の現われでもあるが、彼自身にとっては自己のくえせ>威厳を保持するための方法でもある。神と信仰の問題に事寄せて彼は自らの卑俗さを隠蔽している。或いは、論理のすり替えによる問題の処理がなされていると言ってもよい。彼女はこのような彼を称して、マイケルを相手に、「世の中のどこを捜し歩いても見当たらないほどの、またとないいやな爺い」(*'...the fearfullest old fellow you'd see any place walking the world.'*)(p.23)ときめつけている。結婚の儀式を司る唯一の最適任者として一般に認知されている牧師の欺瞞・偽善がこれほど完膚なきまでに暴露されれば、その司る儀式自体とその結果としての結婚形態に対する疑惑も当然生じてこようというものである。このように、第一幕においては、異端者、或いは、無法者と牧師との対比により、惰性化した、或

いは、形式に堕した社会における婚礼の在り方への疑問が、即ち、その不自然にして無意味な実態への疑問が暗示的に提出されている。

第一幕におけるヌアリと牧師との対立において、何故前者に圧倒的に分があるのだろうか。それは、前者が人間存在の根元的な生存条件である生の変化の相と有限性を感覚的に把握し、それがために生の発露・発散への強い願望を有しているからである。生の持つ変化の相とその有限性の認識は人間存在の孤独の認識と通ずるものであり、そしてそれは、鋭敏な感覚、或いは、自然界の生の法則に対する率直で柔軟な感受性によって得られるものである。この点で、確かに、ヌアリも、「人間の本質たる孤独」('the essential loneliness of man')と「人生の短さ」('the shortness of man's life')と「人間の快楽のはかなさ」('the transitory nature of his pleasures')を十分に認識した、「シングの鋭敏な人物群」('Synge's sensitive characters')[23]の一人であると言える。硬化した感覚は、孤独を、

根元的には人間存在に固有なものとしてあるというふうにはとらえることができない。異端的で無法なメアリが生の法則に則した存在であるのに対し、慣習と秩序に自己埋没する牧師の方は生の法則に反する存在となっている。彼女はセアラの躍動的な生の発露と春のもたらす生の息吹きとの相関を認め、生の自由奔放な発散にこそ人間存在に固有な孤独感の解消の途があることを知っている——

MARY. ...*if it's flighty you are itself, you're a grand handsome woman, the glory of tinkers, the pride of Wicklow, the Beauty of Ballinacree. I wouldn't have you lying down and you lonesome to sleep this night in a dark ditch when the spring is coming in the trees;* ... (p. 23)

メアリ ……お前は浮気っぽくはあるが、大層な美人で、鋳掛屋仲間の自慢の女、ウイクロウの評判者、くバリナクリーの美女〉だからね。木にも春が訪れてこようというこんな夜に、お前が暗い土手

下で横になって独り寂しく眠るようなことはさせたくないね……

生、特に、若さは限りあるものであるが故に、或いは、その一回性の故に、人間は生の激しい燃焼を求め、または実際にそれを試みる。メアリはこの経緯を認識しているから、或いは、「情調と雰囲気に対する繊細な感受性と、美と喜びの移ろいやすさに対する鋭い知覚」('...a fine sensitivity to mood and atmosphere and a keen awareness of the transience of beauty and joy; ...')[24]を有しているから、「彼女はく嫁>の若さと美をねたむどころか、はっきりとその真価を認めており」('...far from being jealous of her 'daughter-in-law's' youth and beauty, she is appreciative of it:')[25]、従って、セアラとマイケルの気随気儘な行動にも理解のほどを示す——「若い間は幾ばくもないんだから、あの二人が出歩くのも至極もっともなことだろう……」('Maybe the two of them have a good right to be walking out the little short while they'd be young;

...')(p.27) 生の発露・発散によって孤独感を相殺する若さとは対照的に、生命力に欠ける老は孤独感を深め、それへの不安と恐怖をますます高める。老の自覚は孤独の痛感と連なり、メアリは、セアラとマイケルが「後ろの森を通り抜けて、かなたの井戸の傍のとねりこの木で宿っているティム・フラハティの牝鶏を二羽取りに出かける」('... we're going up through the back wood to get two of Tim Flaherty's hens are roosting in the ash-tree above at the well.')(p.25) 時、二人に向かって——「お前たち、こっちへ戻ってきておくれ、こんないいお天気の夜にわしを独りぼっちになんかしないで」('Let you walk back here, and not be leaving me lonesome when the night is fine.')(p.25) ——と、また——「それじゃお前たち、わしを独りぼっちにしておくつもりか？ こっちへ戻ってきておくれよ、セアラ・ケイシイ」('And it's leaving me lone you are? Come back here, Sarah Casey.')(p.25) ——と、孤独に対する不安と恐怖を強く訴える。というのも、孤独は快適な春の夜に、

即ち、生の謳歌にふさわしくなく、しかも彼女自身は躍動的な生の発露の機会とは既に縁遠い存在であることを、彼女は承知しているからである——

MARY [*standing up slowly*]. *It's gone they are, and I with my feet that weak under me you'd knock me down with a rush, and my head with a noise in it the like of what you'd hear in a stream and it running between two rocks and rain falling.* ... (p. 25)

メアリ [ゆっくりと立ち上がって] 二人とも行ってしまった。わしは、藺草でぶたれても倒れてしまうほど足が弱っており、わしの頭の中では、雨降りの時に川の流れが岩と岩の間を流れ下る際に立てる、そんなざわざわした音がしてるというのに。……

老が躍動的な生とはおよそ縁遠いということは、メアリが自らのことを——「もう老い先も

短い」('... it's a short while only till you die.')(p.27)
——と自認しているように、彼女のそう遠くない死を予期させるものである。そのような彼女にとって、酒を好むことは、死に対する不安や恐怖からくる一層の孤独感をいやすための手段であるが、同時にそこには生の発露・発散への、最小限度ながらも精一杯の願望が潜在していることも見逃せない。若きセアラやマイケルも、また、老いたるメアリも、ともにこの躍動的な生への願いにおいて共通している。

第二幕においては、婚礼に対するセアラの願望は、第一幕での彼女と牧師との間の、表面的にはともかく、その根柢における対立によって(牧師の論法まで借用しての、彼女の願望達成のための努力・懇請にもかかわらず)予測されるように、挫折をきたし、そしてまた、第一幕でのメアリと牧師との間の本質的に相容れない決定的な対立が、無法対秩序墨守、生の躍動対生の沈滞(或いは、停滞)、

柔軟な思考・感情対硬化したそれらを対照的に示しているように、第二幕では婚礼へのセアラ、マイケル、メアリの態度及びその対処の仕方と、牧師のそれとの間の根元的な異質性が、結果的にはセアラの願望を見当違いなものとなし、その挫折を当然の帰結たらしめ、「感覚・愛・自然等の生活とキリスト教との間にはかなり極端な対立がある」('There is a more extreme antagonism between the life of the senses, love and nature, and Christianity.')(26)ことを思わせる。そして結末では、セアラは社会秩序外存在としての常態へ、即ち、自由奔放な生へと復することが予測される。

マイケルが当初から婚礼に乗り気でないことは第一幕においても十分に知り得るところであるが、彼が不承不承ながらもセアラの要望に引きずられるのは、もし彼が「彼女と婚礼を挙げなければ、夜になって彼女がく元気者ジム>の許へ立ち去るかも知れない」('If I didn't marry her, she'd be walking off to Jaunting Jim maybe

at the fall of night; ...')(p.35)と恐れるからである。心底では彼は婚礼の形式的な仕来りなど少しも信用してはおらず、むしろその儀式に同意せざるを得ない自己の馬鹿さ加減を感じ取って、しきりにそれを気にかけている。それで、メアリにかこつけて彼は婚礼へのその否定的な態度をほのめかす——「今度こそ婆さんはわめき立てて、俺たちをあざけり、俺たちのことを大馬鹿者呼ばわりするだろう。」('She'll be crying out now, and making game of us, and saying it's fools we are surely.')(p.29) セアラとマイケルが婚礼を挙げようとしているのを知ったメアリは、彼の危惧している通り、案の定セアラに向かって——「お前はまた、婚礼なんて馬鹿な真似をしでかそうとしてるのかい？」('Is it at marriage you're fooling again?')(p.35)——と揶揄的な疑問を提し、彼に向かっては——「わしは今日が日まで、生まれ損ないの馬鹿を息子に持ったとは知らなんだ。……やれやれ、息子に分別をつけるのは難しいこったわい」('...I never knew

till this day it was a black born fool I had for a son. ... it's a hard thing, God help me, to breed sense in a son.') (p.35) ——と、儀式を挙げることの愚かさを至極当然の如く単刀直入に否定する。

メアリにとって結婚の儀式は自由な生活とは何の係わりも持たぬ無意味なものである。それというのも、セアラの言葉を借りれば、メアリは「悪魔の弟子」('a divil's scholar') (p.29) ということになり、牧師の世界、即ち、秩序と慣習の世界とは全く無縁な存在であるからである。しかし、セアラが、思惑があってメアリに——「もう一度横になっておやすみよ、メアリ・バーン……」('Let you stretch out again for a sleep, Mary Byrne, ...') (p.29) ——と、一眠りするように勧める時、それに対して答えるメアリの——

MARY [ with suspicion ]. ... if sleep's a grand thing, it's a grand thing to be waking up a day the like of this, when there's a warm sun in it, and a kind air,

*and you'll hear the cuckoos singing and crying out on the top of the hills.* (p.31)

メアリ［疑わしそうに］……眠ってるのも結構なことだが、こんな日には起きるのも結構なことだよ。だって、陽は暖かいし、空気はさわやかだし、丘の上では郭公が歌いさざめいているのも聞こえるだろうからね。

この台詞に示されている如く、メアリの生活態度は自然に即応した自由闊達なものであることを知ることができよう。となれば、「悪魔の弟子」にも等しい言動とは、自然と適応した自由な感情の赴くままの言動のことであり、従って、「彼女の、神をないがしろにするお喋り」(*'her godless talk'*)(p.29)も拘束なき生の発現と受け取れよう。換言すれば、異端は生のエネルギーの発露と同意であり、生のエネルギーの燃焼を謳歌する世界においてはその燃焼を阻止するような行動は、その世界

の基準からすれば、当然馬鹿げた、理不尽な、分別なき行動ということになる。この世界に住むメアリ自身も、セアラのことを「すれっからしの不信心な野蛮人」('a weathered heathen savage')(p.33)呼ばわりし、両者ともにそれぞれ自らのことはさておいて、互いに相手を不信心者ときめつけている。二人とも実質はキリスト教の教義などいささかも信じてはいない異端者であるのに、秩序と慣習の社会への対処においてはそこでの論理・通念を便宜的に利用して自己主張をなしている。そこには彼女たちの節の無さが読み取れるかも知れないが、むしろ一事に拘泥せぬ彼女たちの心の動きが見て取れるのではないだろうか。そして、彼女たちのこのような態度が既成の秩序社会においては不謹慎・不真面目極まると見なされ得るならば、それは却って形式と惰性の秩序社会に対する皮肉としての効果を持つことになろう。

このように、自由奔放な生の発露という点

において、彼ら鋳掛屋一家は固定化した宗教のもとでの秩序を免れており、その意味合いで彼らは異端的なのである。従って、彼らの言動は生の発露を示すためのものであって、言うまでもなく、作者シングはこれによってキリスト教と異教との神学的な対置を試みているのではない。この種の誤解を招かないためにも、参考までに、T.R. ヘン（T. R. Henn）の次の言葉を挙げておこう——

*The world of the tinkers is full-blooded, violent, zestful; but they are neither Natural nor Pagan. Nor is it quite true to say that they represent Paganism, to be set against the Christianity of the priest, though the opposition is a neat and attractive one.* (27)

鋳掛屋の世界は血気盛んな、激しい、楽しいものではあるが、彼らは自然のままでもなければ異教的でもない。また、彼らは異教を代表して牧師のキリスト教に対抗しているということも、余り正し

いとは言えない——たとえその対立が気のきいた魅力あるものにしても。

しかし、一般的にも、また、この劇の世界だけに限定した場合でも同じく、鋳掛屋と牧師との間に神学的な対立を見ることは無理にしても、この劇での両者の間には通俗的な意味での生活的対立があり、そしてその背後には固定化した抑圧的な秩序への作者の反撥が見られることは当然認められねばなるまい。この劇にあっては厳密な意味での宗教的考慮はむしろ不自然であり不必要であると言えよう。

セアラが、自己の現実生活をより容易に、或いは、より有利にせんとの気まぐれから、秩序と慣習の社会の産物たる結婚の儀式への多少の心の傾斜を示したからといって、彼女の異端の度合とメアリのそれとの間にかなりの隔りがあるというわけではない。確かに彼女は、メアリのような徹底さに欠ける嫌いはあるが、その言動の異端者的激しさ・荒々し

さにおいてはメアリに優るとも劣らない。その彼女が、たとえ気まぐれとはいえ、婚礼を望むことは、彼女自身は意識していなくとも、自己矛盾をきたすことは明白である。それに比して、終始一貫した異端着的態度を持するメアリは、自然及び生の法則に即応する生活態度を崩さず、形式的な因習社会とははっきり一線を画している。彼女が結婚の儀式を揶揄し、その愚かさ・無意味さをいささかたりとも疑うことがないのは、彼女の異端性からすれば理の当然であり、従って、彼女は何らの自家撞着に陥るものでもない。このような点からして、婚礼への願望を持つセアラよりも、それを嘲笑して挙式の中止を説くメアリの方にむしろ理がある。

メアリは人間存在を変化の相と有限性においてとらえているから、形式に堕した婚礼はこの根元的な生存条件への抵抗の試みとしては内容空疎なものであり、生の調和のための何らの有効性も持たないことを知っている。

セアラが自分にも「立派に婚礼を挙げる資格」('a right to a decent marriage')(p.35)があると主張する時、メアリは次のように疑問を呈する——

MARY [soothingly]. It's as good a right you have surely, Sarah Casey, but what good will it do? Is it putting that ring on your finger will keep you from getting an aged woman and losing the fine face you have, or be easing your pains, when it's the grand ladies do be married in silk dresses, with rings of gold, that do pass any woman with their share of torment in the hour of birth, and do be paying the doctors in the city of Dublin a great price at that time, the like of what you'd pay for a good ass and a cart? [She sits down.] (p.37)

メアリ[なだめるように]確かにお前にも十分資格があるだろう、セアラ・ケイシイ、だが婚礼が何の役に立つというのかね？　お前の指に結婚指輪をはめてみたところで、お前が婆さんにな

らずにすむわけでもなし、お前の美しい器量が衰えるのを防げるわけでもなし、お産の苦しみが和らぐわけでもあるまい。絹の衣裳をつけ金の指輪をはめて婚礼する御大層な御婦人方にしたって、お産の時の苦しみは誰よりもひどく、そういう時にダブリンの市（まち）の医者に払う金は大したもので、よい驢馬と車一台が買えるくらいの金だそうだよ。［腰を下ろす］

生が有限であるがため、人間はその限りなき発散を願い、それによって充実した生の意味を見い出そうとし、また、それを感じ取ろうとする。結婚の儀式もそのような試みの一つにすぎず、それは生の証を確認せんがための手段の域を出るものではない。この限りにおいて結婚の儀式は勿論それなりの意味を持つ。だが、本末を転倒して、婚礼を絶対化し、それが生に意味を与え生を充実させる主体であ

るかの如き錯覚に陥ってはならない。ところが、慣習社会では婚礼は往々にして過大視され、それが愛や生を格付けし、更にはその意味を規定し、或いは、決定さえするかに見なされる。形式に堕した婚礼は、たとえそれが表面的にはいかに華麗・荘重なものに見えようとも、そこには、人間存在の根元的な生存条件の認識とその条件からの解放志向との間の緊張、及び、その緊張に基づく生の調和は見られない。このような形骸化した婚礼には、婚礼自体が元々内包する、生の有限性故の限りなき生への願望が欠落する傾向がある。つまり、生の強烈な発露・発散と燃焼への願望が欠如している。従ってそこには、人間存在の根元的な生存条件とそれからの解放志向との間の緊張によって生の調和を得んとする意識が極めて稀薄であり、拘束的、或いは、抑圧的な生存条件を脱しての自由な生の促進という点においてそれは無力化している。たとえ意識的ではないにしても、婚礼そのものに

絶対的な固有の意味が与えられ、ただそれによって生の十分な意義と充足感が得られると思いなされている場合には、それは人間存在を制約し束縛する働きしかなさない。このように形式化・惰性化した婚礼とは、その拘束的な面のみが現実的に生きている儀式のことであり、それ故にそのような儀式は、そのことに何の疑いもなく追従する人間の思考・感情をより硬化せしめ、その生への反応を不自然なものとならしめる。先に引用したメアリの台詞は、その表面上の意味の裏を返せば、婚礼は限りなき生への願望としてその存在理由を有するものであること示しており、かかる意味合いにおいてそれは人間の生の調和のための有効な一手段となるのである。元来、躍動的な生への願望の証としてあるべき婚礼に願望以上の実質的な意味を付与すれば、人間はそれによって規制され、人間存在の根本相を見失うことになり、自然、或いは、生の法則にもとる生活態度を一層固定化してそれ

を正当視することになる。

マイケルはセアラを失うことを恨れて彼女の意向に応じてはいるものの、婚礼そのものには首尾一貫して反対の立場を取っている。だから、折にふれて彼はそのような態度をほのめかし、彼女の婚礼の意図がメアリに知れた後では早速メアリの結婚観に賛同の意を表明してセアラに向かって次の如く言う——「婆さんの言うのが本当だ。もしお前に少しでも分別がありゃ、今からでも馬鹿な真似は止めにして、金を無駄遣いしない方がよかろう。」('That's the truth she's saying, and maybe if you've sense in you at all, you'd have a right still to leave your fooling, and not be wasting our gold.')(p.37) 婚礼を挙げることに反対するメアリの態度は既に明言されているが、彼女はセアラの願っている婚礼の報酬として牧師に「金貨で十シリングと、麻袋に包んであるブリキ罐」('The ten shillings in gold, and the tin can is above tied in the sack.')(p.37)とが与えられることになっているのを息子のマイケ

ルより聞かされるや、自分がその「ブリキ罐」を飲み代のために前夜売りとばしてしまって「袋」の中には「空瓶三本と藁をその代りに詰め込んである」('She ... fits in three empty bottles and straw in its place, ...')(p. 27)のがばれないように何とかうまくごまかそうとする——

MARY. ... Let you not take the can from the sack, Sarah Casey; for the people is coming above would be making game of you, and pointing their fingers if they seen you do the like of that. Let you leave it safe in the bag, I'm saying, Sarah darling. It's that way will be best. (pp. 37 and 39)

メアリ ------罐を袋から取り出すんじゃないよ、セアラ・ケイシイ。でないと、あそこを通る連中が、そんなことをするお前の姿を見かけたら、お前をあざけって指さすことだろうからね。セアラや、それは袋の中へちゃんとしまっておくことだね。そうするのが一番だ

よ。

この台詞は、直接には、メアリがその不都合な行為を隠そうとして言われたものには違いないが、いみじくもそこには婚礼を挙げようとするセアラの行為の見当違いが暗に示されている。セアラのそのような行為は秩序、或いは、因習の社会から見ても、また無法者の社会から見ても、見当違いな物笑いの種であるということである。セアラは本質的にはマイケルやメアリと何ら変るところがなく、自らの婚礼への志向が見当違いなものであることもその潜在意識において感じ取っているから、他意あってのメアリの忠告をもそのまま額面通りに素直に受け入れ、世間の物笑いの種になるまいとして牧師に向かって次のように言う——

SARAH [ *taking the bundle* ]. *We have it here in a bit of clean sack, your reverence. We tied it up in the*

*inside of that to keep it from rusting in the dews of night, and let you not open it now or you'll have the people making game of us and telling the story on us, east and west to the butt of the hills.* (p.39)

セアラ［包みを受け取って］わたしたちはブリキ罐をここの綺麗な袋に入れてあります、あなた様。夜露でさびないようにと、この中に包んでおきましたから、今は開けないで下さい。でないと、丘の麓に到るまで東でも西でも、人々がわたしたちのことをあざけり、不都合な噂を立てるでしょうから。

婚礼を挙げたいというセアラの思いは彼女自身にとっても元々「変な考え事」（既出）であると知覚されてはいるものの、今更彼女が世間体を気にすることなどは何もないはずであるのに、彼女が牧師に対してこのように申し出るということは、彼女自身はそれと気付いていないにしても、客観的にはマイケルや

メアリによる婚礼否定の空気が劇の進行過程において優勢となり、セアラの意図と存在を圧倒していることの証拠である。従って、劇の進行としては、セアラの婚礼への願望の挫折が間近いことを予想せしめる。

セアラとマイケルとの婚礼を司る報酬として牧師は「金貨でナシリングと、麻袋に包んであるブリキ罐」を受け取る約束になっているが、「牧師が包みを開けると、空瓶が三本転がり出る。」('PRIEST *opens the bundle*; *the three empty bottles fall out.*')(p. 41) そこで彼は、自分がだまされたものと思い込み、次のように彼女をなじる——

PRIEST. *Did ever any man see the like of that? To think you'd be putting deceit on me, and telling lies to me, and I going to marry you for little sum wouldn't marry a child.* (p. 41)

牧師　こんなざまをかつて見た者があったろうか？　お前たちはわしをだまし

て嘘を言ってるのに、わしは子供を婚礼させてやるにも足りないような僅かな金額で、お前たちを婚礼させてやろうとしていたとは。

だが、彼がはからずも漏らしているように、だまされたこと自体に対する彼の腹立ちは当然あるにしても、彼の関心が婚礼の報酬としての「僅かな金額」、即ち、己れの利害得失にあることもまた否定できない。というのも、彼女が、牧師の属する秩序と信仰の社会において一般的なやり方で、即ち、牧師の論理と感情に合わせるやり方で、自分は決して彼をだましてはいないことを誓言して婚礼の実施を懇願しても、彼は全然受けつけようとしない。その彼女の誓いと懇願の台詞は次の如くである——

SARAH [*crestfallen and astonished*]. *It's the divil did it, your reverence, and I wouldn't tell you a lie.* [*Raising*

her hands.] May the Lord Almighty strike me dead if the divil isn't after hooshing the tin can from the bag. (p.41)

セアラ［落胆し、且つ、驚いて］これは悪魔の仕出かしたことですよ、あなた様、わたしは嘘は申しません。［両手を挙げて］もし悪魔が袋からブリキ罐をかっ払ったのでなければ、全能なる主（しゅ）の罰が当たってわたしは死んでも構やしません。

SARAH [imploringly]. Marry us, your reverence, for the shillings in gold, and we'll make you a grand can in the evening — a can would be fit to carry water for the holy man of god. Marry us now and I'll be saying fine prayers for you, morning and night, if it'd be raining itself, and it'd be in two black pools I'd be setting my knees. (p.41)

セアラ［哀願するように］あなた様、十シリングの金貨でわたしらの婚礼を挙げて下さいな。そうしたら、今晩にで

もわたしらは立派な罐をこしらえてさしあげますから――神様にお仕えするお方が水を運ぶのにふさわしいような罐を。今わたしらの婚礼をして下されば、わたしはこれからは朝も夜もお前さんのためにきちんとお祈りをあげます、たとえ雨の降ってる時でも、二つの黒い水溜まりの中に両膝をついてでも。

これに対して牧師は、つけ込まれるすきを見せまいとするかのように全く態度を硬化させて、ただただ鋳掛屋の実体を暴露せんとし、彼らを排斥する――

PRIEST [ *loudly* ]. *It's a wicked, thieving, lying, scheming lot you are, the pack of you. Let you walk off now and take every stinking rag you have there from the ditch.* ( p. 41 )

牧師［大声で］お前たちはみんな性悪で、泥棒で、嘘つきで、ずるい奴らだ、揃

いも揃って。さあ、さっさとここを立ち退いて、その土手のところにある臭いにおいのするぼろっ切れは一つ残らず持って行って貰おう。

彼にとって鋳掛屋は無法者として嫌悪・否定の対象でしかあり得ない。しかも、無法者であることは、神の恩寵を受ける資格を欠くことさえ意味する。彼はひたすら法による制約と神の概念を鋳掛屋に対するおどしの手段として用いる——

PRIEST. *I wouldn't have you coming in on me and soiling my church; for there's nothing at all, I'm thinking, would keep the like of you from hell. [He throws down the ten shillings on the ground.] gather up your gold now, and begone from my sight, for if ever I set an eye on you again you'll hear me telling the peelers who it was stole the black ass belonging to Philly O'Cullen, and whose hay it is the grey ass does be*

*eating.* (pp. 43 and 45)

牧師　わしはお前たちに入ってこられて、わしの教会を汚して貰いたくはないんだ。何故といって、お前たちのような者はどうしたところで地獄に落っこちることになるんだから。[彼は十シリングを地面に投げ捨てる]　さあ、お前たちの金貨を拾って、わしの眼の届かぬところへ行っちまえ。でないと、もし二度とお前らがわしの眼に留まったら、わしは巡査(あまわり)に、フィリイ・オカレンのものだった黒い驢馬を盗んだのは誰だか、また、灰色の驢馬が食べているのは誰のまぐさだか、言いつけてやるからな。

PRIEST [*losing his temper finally*]. *Go on, now, or I'll send the Lords of Justice a dated story of your villainies — burning, stealing, robbing, raping to this mortal day. Go on now, I'm saying, if you'd run from Kilmainham*

*or the rope itself.* (p. 45)

牧師［とうとうかんしゃくを起こして］さあ、とっとと失せろ。さもないと、今日が日までのお前たちの悪行の数々を――火っけ、こそ泥、強盗、強姦を――日付入りでしたためて裁判官のもとへ送りつけてやるからな。さあ、とっとと失せろと言うに、もしお前らがキルメイナムの監獄や縛り首を逃れたいんなら。

PRIEST. *Is it lift your hand upon myself when the Lord would blight your members if you'd touch me now? Go on from this.* [*He gives him a shove.*] (p. 45)

牧師　このわしに手をあげようというのか？　もしお前が今わしの身体に触れば、主はお前の手足をなえさせてしまわれるぞ。とっととここから失せろ。［彼はマイケル・バーンを突きのける］

牧師は鋳掛屋一家に向かって――「わしはお前たちなぞ少しもこわくないぞ……」('*I've no fear for the lot of you; ...*')(p. 43)――と強がりを示すが、それは法と神の概念、即ち、慣習社会の通念に依拠した強がりである。しかし、内心ではむしろ、彼は彼らとの係わり合いを恐れるがために、その意向は彼らを避けることにのみある。鋳掛屋一家の三人は、そのような概念による支配を免れているから、牧師のおどし文句にもひるむことなく、却って彼への対抗意識を強め、中でもセアラは牧師に負けず劣らず、彼の実態を暴露するようなやり方でやり返す――

SARAH. ... *If you want to get shut of us, let you marry us now, for I'm thinking the ten shillings in gold is a good price for the like of you, and you near burst with the fat.* (p. 43)

セアラ　……もしお前さんがわたしらと縁を切りたければ、さっさとわたしら

の婚礼をしておくれよ。だって、金貨でナシリングなら、脂ぎって今にもはち切れそうなお前さんみたいな者には結構なお代じゃないかね。

SARAH. ... *you'll be getting all the tinkers from Wicklow and Wexford, and the County Meath, to put up block tin in the place of glass to shield your windows where you do be looking out and blinking at the girls. It's hard set you'll be that time, I'm telling you, to fill the depth of your belly the long days of Lent; for we wouldn't leave a laying pullet in your yard at all.* (p. 45)

セアラ ……ウイクロウやウェクスフォード、それにミース州から鋳掛屋仲間をみんな寄せ集め、窓ガラスの代りにトタン板を張ってお前さんところの窓という窓をふさぎ、お前さんが外を見て娘っ子に目配せできないようにしてやる。そうでもなった時にゃ、お前さ

んは四旬節の長い断食の日にこっそりと腹の底を満たすにも困るこったろう。だって、わたしらは卵を生みそうな牝鶏一羽だってお前さんとこの庭に残しちゃおかないからね。

「組織化された、権威主義的生活の典型」('the representative of organized, authoritarian life'[28])である牧師が法と秩序、及び、神の概念によって鋳掛屋に対抗するのに対し、「自然の生活、生気あふれる想像力豊かな生活を表わす」('They represent the natural life, the vital and imaginative life; ...'[29])鋳掛屋連中の一人であるセアラは生命欲、即ち、原始的な人間の願望からくる荒々しい力によって牧師に対抗する。このような対立に「二つの生活様式の間の緊張、即ち、慎重で、世間体を保った、比較的安定した生活様式と、情熱や想像力を発揮させ得る、抑圧なき、物質的に不安定な生活様式との間の緊張」('... a tension between two ways of life, between a cautious,

*respectable, more settled way of life and an unrestrained, materially insecure way allowing scope for passion and imagination.'*(30)) を読み取ることもできよう。慣習、或いは、惰性の存在たる牧師は、その生へのあこがれをあくまでも隠蔽した形で観念、或いは、概念による判断をなし、それによって保身のための力を持続しようとするが故に、自然人という観点からはむしろ彼の無力さが際立つ。他方、婚礼という、通念社会における慣習的一形式へのその一時的傾斜を断ち切られた後のセアラは、社会的秩序外の存在としての自己主張に徹するため、自己矛盾をきたすこともなく、自由な生の持つ激しさ・力強さを示す——「わたしは世の中のあちこちで何人もの強い若者をぶん殴ったんだから、牧師ぐらいに退き下がるとでも思ってるのかい？」(*'I've bet a power of strong lads east and west through the world, and are you thinking I'd turn back from a priest?'*)(p. 43) 彼女のこの態度は勿論マイケルにも通じるものであるから、彼も遠慮なく牧

師に自らの存在とその腕力を誇示して言う——

MICHAEL [*taking off his coat*]. *Is it run from the like of you, holy father? Go up to your own shanty, or I'll beat you with the ass's reins till the world would hear you roaring from this place to the coast of Clare.* (p. 45)

マイケル［上着を脱いで］お前さんなんかから逃げ出すだと、神父さん？　お前こそ自分の小屋へ戻りな。でないと、俺は驢馬の手綱でお前を叩きのめして、お前のうなり声がここからクレアの浜まで世間の奴に聞こえるようにしてやるぞ。

かくしてこの鋳掛屋一家と牧師とは決定的な対立を見せ、これまでの両者相互の接近は一見何らかの影響関係を持つかに見えながら、実質的にはすれ違いの状態に終る。結果的には、両者はそれぞれ自らの世界を主張し合い、

それを固持するだけに留まる。肉体的な力での対決となれば、自由な生とはかけ離れ、通念・惰性による身心の硬化状態をきたした存在としての牧師は、自然に即した原始的な生活を信条とする鋳掛屋一家の相手ではない。「マイケルは牧師を引き倒し」('MICHAEL *pulls him down.*')、そして「みんなで、罐の入っていた袋を牧師の口に詰め込む。」('*They gag him with the sack that had the can in it.*')(p. 45) 更に、「彼らは牧師に麻袋をかぶせて縛りあげる。」('*They tie him up in some sacking.*')(p. 45) そのやり方は、見方によっては、野蛮極まりない非道なものではあるが、それは、自由な人間性を秩序と慣習によって拘束する、牧師の属する社会との対置において逆説的に意味を持つ。「シングの諷刺は痛烈で厳しく、彼の描く人物たち(鋳掛屋)は時には不快で、狂暴で、冒瀆的、精力的であるが、しばしば多少とも誇張されているとはいえ、人間的で現実味がある」('*His satire is bitter and cruel; his characters are at times repulsive,*

ferocious, profane, vigorous; but human and real, though often a trifle exaggerated.'[31]) と言えようか。秩序と慣習への埋没によって硬化した思考と感情は、人間存在の肉体的・精神的両面をいかに歪曲しているかを、そして、それは自然にもとる、いかに非人間的な情態であるかを、しかも、その根柢には金銭的な欲望がいかに巧みに隠されているかを示すが如くに、メアリは、袋をかぶせた牧師に向かってユーモアたっぷりに述べる——

MARY [ patting his head ]. Be quiet, your reverence. What is it ails you, with your wrigglings now? Is it choking maybe? [ She puts her hand under the sack, and feels his mouth, patting him on the back. ] It's only letting on you are, holy father, for your nose is blowing back and forward as easy as an east wind on an April day. [ In a soothing voice. ] There now, holy father, let you stay easy, I'm telling you, and learn a little sense and patience, the way you'll not be so airy again going to

rob poor sinners of their scraps of gold. [He gets quieter.] That's a good boy you are now, your reverence, and let you not be uneasy, for we wouldn't hurt you at all. It's sick and sorry we are to tease you; but what did you want meddling with the like of us, when it's a long time we are going our own ways — father and son, and his son after him, or mother and daughter, and her own daughter again — and it's little need we ever had of going up into a church and swearing — I'm told there's swearing with it — a word no man would believe, or with drawing rings on our fingers, would be cutting our skins maybe when we'd be taking the ass from the shafts, and pulling the straps the time they'd be slippy with going around beneath the heavens in rains falling. (p. 47)

メアリ［牧師の頭を軽く叩いて］静かにおしよ、お前様。どうかしたのかい、そんなにのたうって？　息でも詰まったのかな？　［彼女は袋の中に片手を入れて、彼の口に触り、彼の背中を軽く叩く］　お前さんは息の詰まった振

りをしてるだけじゃないか、神父さん。だって、お前さんの鼻からは、まるで四月頃の東風のように、穏やかに息が出たり入ったりしてるもの。［なだめすかすような声で］　さあさあ、神父さん、お前さんもおとなしくして、少しは分別と忍耐を学び取り、哀れな罪人からなけなしの金を巻き上げようなんて軽はずみなことは二度としないことだね。［牧師は静かになる］　そうそう、いい子だよ、お前様。心配しなさんな、わしらは決してお前さんに怪我をさせたりなぞしないから。わしらだって、お前さんをいじめるのは気の毒でいやなんだけど、どうしてまたお前さんはわしらのような人間にちょっかいを出したんだよ、わしらは――父親も息子も、そのまた息子も、また母親も娘も、そのまた娘も――長い間わしらなりの生活をやっているというのに。

それにわしらは教会へ出かけて行って誓いを立てたりする必要なぞなかった——あそこじゃ誓いを立てるって話だけど——誰も本気にしないような誓いをね。また、わしらには指輪をはめる必要なぞもなかった、そんなことをすれば、驢馬を梶棒からはずす時や、雨空の下を歩き回って滑りやすくなっている革紐を引っ張る時、手の皮を切るのが落ちだろうさ。

メアリは人間本来の自由な生の在り方をよく心得ており、形式に堕した人為的拘束は潑剌とした生にとって無用であることをその生活体験から確信している。アラン・プライス(Alan Price)の言を借りるならば——

*Mary knows that without the spirit, the letter gives no life; that beneath all ceremony and form there is a basic kinship between all human beings; and that certain actualities must*

(32)

*be faced against which sophistication is of no avail.*

精神を伴わぬ言葉はどんな生命も与えぬことを、すべての儀式と形式のもとでは人間すべてにわたる基本的な共通点があることを、そして、詭弁で対抗しても何の効き目もない現実には面と向かわねばならぬことを、メアリは知っている。

従って彼女は、自らの生活が秩序、或いは、因習社会との対立において紛糾することがあっても、精神的ゆとりをもってそれに対処することができる。牧師をいかに処理するかについてセアラが――「もし巡査(あまわり)がやってきたら、この男を土手の向こう側の泥沼の穴ぼこへ真逆様にほうり込もう」(*'...if the peelers come, we'll put him headfirst in the boghole is beyond the ditch.'*)(p.45)――と提案し、マイケルが――「今日、俺たちのやったことを、こいつが巡査(あまわり)にぺらぺら喋らないように、こいつを泥沼の穴ぼこへほうり込むことにするか」(*'...I have a mind to run him*

*in a boghole the way he'll not be tattling to the peelers of our games to-day.'*)(p. 47)——と、今にも牧師を「泥沼の穴ぼこ」に投げ込もうとする意図を示す時、メアリはそれを止めて次のように言う——「この男がわしらに害をなさないという御大層な誓いでも立てれば、放してやる方が無難だろう……」('*Maybe he'd swear a mighty oath he wouldn't harm us, and then we'd safer loose him; . . .*')(p. 47) 彼女は、牧師が自らの「誓い」に束縛される存在であることと、「もし自分たちが牧師を溺れ死にさせれば」、秩序社会によって「自分たちはみんな束になって縛り首にされるだろう」('*. . . if we went to drown him, they'd maybe hang the batch of us, . . .*')(p. 47)ことを予想しているからである。しかし、彼女が彼を解き放とうとする第一の理由は、「この人に乱暴するのはおよし、セアラ・ケイシイ、この人は昨夜わしらと一緒に黒ビールを飲んでくれたんだから」('*Let you not be rough with him, Sarah Casey, and he after drinking his sup of porter with us at the fall of night.*')(p. 47)——という

彼女の台詞からもうかがえるように、素朴な人間関係に対する彼女の理解にある。この点を次のように説明することもできよう——

*She has that imaginative sympathy which enables her to understand the limitations of the priest as well as other aspects of life which she has not directly experienced.*(33)
彼女には、直接に体験していない他の人生の諸相と同じく牧師の限界をも理解し得るような想像力豊かな共感がある。

セアラは、因習的な秩序社会の持つ不自然な、それ故に非人間的な拘束の愚かさを悟って、形式的な婚礼にすっかり嫌気がさし、「最後には彼女は、一時的な逸脱の後にその正しい状態へと復する。」(*'Sarah, at the end, returns to her rightful condition after a momentary aberration.'*)(34) 或いは、「幸いにもその妥当な位置へと戻る。」(*'...she ...returns thankfully to her proper station.'*)(35) 即ち、彼女は自由な生の世界へと立ち戻ることにな

る。彼女からすれば、婚礼への願望は一抹の悪夢にも等しいと言えよう。アラン・プライスの言を借りれば、「立派な婚礼についての彼女の夢は妄想であり」('... the dream of a respectable marriage is a chimera.'(36))、「自然の世界はセアラ及び鋳掛屋と調和しているようである」('... the natural world seems to be in tune with Sarah and the tinkers, ...'(37))ということになり、ジェイムズ・キルロイ(James Kilroy)に言わせれば、「『鋳掛屋の婚礼』の鋳掛屋は、人間と自然との極めて密接な一体化を表わす」('The tinkers in ... The Tinker's Wedding ... represent the closest identification of man with nature.'(38))ということになる。自由な生の発散は、惰性社会の拘束とは決して相容れることのないものである。即ち——

> The tinkers and "the establishment" are too much at odds for any compromise to be possible. If they move one step from their pagan — possibly even prelapsarian — world, they might as well travel the whole way and give up their

(39)

*nomadic life altogether.*

鋳掛屋と〈体制〉との仲は余りにも不和であるがため、どんな妥協も不可能である。もし彼らがその異教的世界——恐らくは人間の堕落前の世界でもあろう——から一歩踏み出すようなら、彼らはずっと旅を続けて、その遊牧民的な生活をすっかり断念した方が増しである。

従って、セアラの場合も、秩序社会への心の傾きを断ち切ることによって、自己矛盾なく自由な生を発散することが可能となろう。牧師に向かって彼女は言う——

SARAH [ *puts the ring on his finger* ]. *There's the ring, holy father, to keep you minding of your oath until the end of time; for my heart's scalded with your fooling; and it'll be a long day till I go making talk of marriage or the like of that.* ( p. 49 )

セアラ [ 指輪を牧師の指にはめる ] この

指輪はね、神父さん、お前さんがいついつまでも自分の誓いを忘れないでおくためなんだよ。だって、わたしはお前さんの馬鹿振りに気がむしゃくしゃして、ここ当分は婚礼だの何だのって口にすることもないだろうからね。

無法者のセアラには、確かに、結婚指輪はふさわしいものではない。それは、拘束に自己埋没する牧師にこそむしろ似つかわしいものであろう。この意味において、彼女が「指輪を牧師の指にはめる」のは、彼の落ち込んでいる情況を象徴的に示すのに当を得た行為である。秩序と因習による制約の社会と縁を切ることによって、無法者たちの生はその真価を発揮し得る。メアリはその点を確認するかのように次の如く言う——

MARY [*complacently, standing up slowly*]. *She's vexed now, your reverence; and let you not mind her at all, for*

*she's right surely, and it's little need we ever had of the like of you to get us our bit to eat, and our bit to drink, and our time of love when we were young men and women, and were fine to look at.* (p. 49)

メアリ［満足そうに、ゆっくりと立ち上がり］あの子は今いらいらしてるんだよ、お前様。だから、あの子のことなんか少しも気にすることはないさ。でも、あの子の言うのは全く本当だよ。わしらは今までお前さんなんぞの世話にならないで、食べ物にも酒にもありついてきたし、それにわしらは、男にしたって女にしたって、若くて器量のよかった時分には色事もやったものさ。

メアリからすれば、形式化した宗教は生の維持や持続にとって無用である。生の有限性からくる不安と孤独を秩序や神の概念によって、或いは、社会通念や慣習によって緩和・解消するには、人間のそれへの自己埋没、或いは、

それによる自己欺瞞が必要である。ということは、それをもって生の有限性の認識に取って替えることである。これは人間存在や人間の生の根本相の認識の欠如、或いは、それからの逃避を意味する。社会通念や慣習への自己埋没、或いは、それによる自己欺瞞は、自然で自由な感受性・感情・思考等の硬化によって可能となるものであり、延いては、肉体的動作の硬化や惰性化を伴い、溌剌たる生への願望と意欲を怯懦ならしめる。人間存在に伴う不安と孤独の緩和・解消への願いは、生の調和のためにも必要なことであり、その願いは不当なものとして否定され得るものでは決してない。だが、人間の生にまつわる不安と孤独の解消は、願望としてはその十分な意味を有していても、その全き実現の可能性はあり得ない。むしろ、個々の人間存在のある限り、それに伴う不安と孤独は生の証であるとも言える。メアリは、人間存在の変化の相と有限性の認識、即ち、生の一回性の認識の

上にたって生の発露・発散を謳歌しているのである。躍動的な生の発露・発散への希求は、人間存在の物体的な無化への不安と恐怖、及び、そこからくる孤独と対応し、それによって生存の調和がはかられる。人間存在の根本相は、秩序や神の概念への従属によって、或いは、慣習や惰性への埋没によって主観的には曖昧な様相を呈するにしても、客観的にはその実態が変り得るものではない。従って、生の根本相を無視して、或いは、その認識を回避して人為的な制約や慣習によって生を律することは、生を豊かにすることではなく、生を卑小、或いは、不毛ならしめることである。その意味で、概念と詭弁による自己正当化の試みに自己満足を感じる牧師の姿は、まさに自己喪失の姿である——

PRIEST [ *lifting up his hand* ]. *I've sworn not to call the hand of man upon your crimes to-day; but I haven't sworn I wouldn't call the fire of heaven from the hand*

*of the Almighty God.* [*He begins saying a Latin malediction in a loud ecclesiastical voice.*] (p. 49)

牧師［片手を挙げて］わしは今日お前たちの罪悪に対して人手を呼ばないと誓ったが、全能なる神の御手から天の火を下さぬとは誓わなかった。［彼は牧師調の大声でラテン語の呪いを唱え始める］

自由な生の発露を願う存在にとって、この牧師のような生の抑圧者は、自然や生の法則にもとるという意味合いで、まさに「老いぼれの悪党」('*an old villain*')(p. 49) 呼ばわりされるにふさわしい。幕切れにおいて「鋳掛屋一家が駆け出し、後に牧師一人が勝ち誇ったように残る」('*They rush out, leaving the* PRIEST *master of the situation.*')(p. 49) 時、そこには、「本能的な自然の生活は、窮極的には、文明世界の詭弁化された全く無意味な抑圧から逃げなければならない」('*The instinctive natural life must ultimately*

flee the more sophisticated but quite meaningless repression of the civilized world.'[40]) ことが示されている、というふうに説明することもできようが、更には、自らが自由な生の否定者・不毛な生の主導者としての役割を演じていることも自己認識せずに得々としている牧師の姿は、身心ともに硬化した人間存在の典型としてアイロニックに表現されている、ということも是非付言されねばなるまい。ここには作者シングの痛烈な皮肉がこめられていることは歴然としており、それは幕切れでの牧師のこのような滑稽極まる形象を得てその効果を遺憾なく発揮している。

現実社会では「鋳掛屋たちはアイルランドの牧師に極めて深い尊敬の念を抱いており、かりにもこの（劇での）ようなことが起こり得るなどということは全く理解の限りではないように思える」('Tinkers have a most profound respect for the priests of Ireland, and it seems beyond all comprehension that such a thing could ever happen.'[41]) としても、この

劇での鋳掛屋像を完全に否定し拒否することはできまい。例えば次のように——

*The characters are clear and, in a sense, true to the life of the wandering tinker, but the plot is rather absurd and far-fetched.* (42)

その人物は明瞭であり、或る意味では、放浪する鋳掛屋の生活に合致しているが、筋はむしろ不合理で不自然である。

*Though his characters were true to the reputation of tinkers among the country people, they did not take part in a realistic drama of tinker life, but were partly idealized to suit an artistic purpose.* (43)

その人物は田舎の人々の間での鋳掛屋の評判に合致していたけれども、鋳掛屋生活の現実的なドラマに関与してはいなくて、芸術的意図に適合するように幾分理想化されていた。

要するに、『鋳掛屋の婚礼』に現われる鋳掛屋像は現実のあるがままの姿ではないにしても、虚偽の姿でもないということである。シングが現実の鋳掛屋の生活の或る面に共鳴して、生の謳歌のためにそれを部分的に拡大したとしても、創作の世界ではそのことは何ら不思議ではないし、むしろ当然でさえある。となれば、否定とも肯定ともつかないこの二つの意見には、その各評者の、日常性に引きずられた生活意識が多分に持ち込まれていることが分かろう。前者には、人物描写に対する肯定的態度よりも、筋に対する否定的態度の方が強く示されており、後者には、人物像に対して殊更言う必要のない常套的説明が付加されているのも、これがためである。

シングは鋳掛屋を通して自由奔放な生へのあこがれを示し、同時に、「市民社会の法と権力」('civil law and power')(44)に対して、即ち、「法と秩序」('law and order')(45)による抑圧的な社会に対して批判の眼を向けているが、しか

し、ニコラス・グリーン（Nicholas Grene）の言うように――「一概に放浪者といっても型の違いがあることを、シングは曖昧にしている嫌いが多分にある。例えば、浮浪者と鋳掛屋とは従来から常にかなり違ったものである」（'Synge is a little inclined to blur distinctions between one type of vagrants and another. Tramps and tinkers, for example, have always been quite distinct.'(46)）――ということになれば、単に「法と秩序」の社会からはみ出しているということだけで『谷間の陰』の浮浪者（A TRAMP）や『聖者の泉』における「乞食」（'beggars'）のマーティン及びメアリ・ドール等と、この『鋳掛屋の婚礼』の鋳掛屋とを同断に扱うことはできない。

「浮浪者とは、シングが示すように、極めてしばしば普通の農家からの単独の脱落者のことであり」（'A tramp, as Synge suggests, is most often a single dropout from an ordinary rural family ...'(47)）、字義通りの「独居者」（'a solitary'(48)）であるならば、彼は人間共同体の制約を免れた、個的な

世界に住む自由な存在であるはずであるが、「実際上は自由契約の農業労働者である」('The tramp could be virtually a free-lance agricultural labourer.'[49]) ということになれば、彼は「法と秩序」の社会との係わりをきっぱり断ち切った存在であるとは勿論言い難く、結局は「一般に容認された、農業社会の一部分」('an accepted part of the farming community'[50]) であるということになる。従って、『谷間の陰』の浮浪者の場合も、「たとえくよそ者〉ではあっても、山地の住民と密接な関連があり、容易に受け入れられる」('He is closely related to the hill-folk and easily accepted, even though he is a 'stranger'.'[51]) のである。これに対して、「鋳掛屋たちは」、「法と秩序」の既成社会を免れているという点では、「いつでも全くの社会の除け者であり」('Tinkers ... were always genuine outcasts.'[52])、「村人とのどんなつながりも持たない」('The tinkers ... have no ties with the village people.'[53]) が、反面、彼らなりに「大氏族、或いは、大部族に属している」('The tinkers ... belong

to large clans or tribes.'[54]) となれば、彼らには既成の「法と秩序」の社会とはまた別種の人間集団内での制約がつきまとうはずであるから、彼らがあらゆる慣習や惰性から逃れている全く自由な存在であるということはできまい。ということは、彼らは一つの社会集団の制約を免れていても、別の社会集団の制約によって支配されているということになる。彼らが「大氏族、或いは、大部族」として存在するならば、当然そこには集団自体の持つ規律・約束事、或いは、「彼ら自身の習慣と信条」('their own habits and beliefs'[55]) が確立され、それらが多かれ少なかれ個々の鋳掛屋の存在を拘束し束縛するはずであり、現実的には個々の鋳掛屋はそれぞれアナキーな状態で集団化しているわけでは決してないだろう。従って、『鋳掛屋の婚礼』における鋳掛屋一家が自由奔放な生の発露・発散を示しているとするならば、鋳掛屋集団の規律・約束事は自由な生を抑圧する種類のものではなくて、むしろ自由な生

と即応しそれを促進するものでなければならない。しかし、シングは、既成の「法と秩序」の社会を免れた存在としてのみ鋳掛屋を見なしているのであって、鋳掛屋集団にも当然伴うはずの、集団としての制約には眼を向けていない。鋳掛屋の生活を通して「シングは、既に解放されている人々の生活を示そうとした」('... Synge tried to show the lives of people who were already liberated.'(56))のである。即ち、鋳掛屋なる者がその現実生活においてどのような社会的位置にあり、どのような社会的意味を有するかはさておき、また、「鋳掛屋の闊達で、拘束されることもないであろう生活にもかかわらず、彼らもまた社会的階級と彼ら自身の多様な俗物性を有していることが知れる」('For all the carefree and supposedly untrammeled life of the tinkers, we here discover that they too have social levels and their own variety of snobbery.'(57))と言えるにしろ、シングはともかく彼らによって、自然に即した自由な生への彼自らの願望とその謳歌とを示して

いるのである。

既成社会の「法と秩序」を免れた鋳掛屋の激しいエネルギーの奔放な発散に対してシングは意識的にはかなりの強い願望を示し、それが『鋳掛屋の婚礼』の劇的行為を押し進め、劇の雰囲気を完全に支配してはいるが、彼にとって鋳掛屋の存在は相対的にその意味を有しているのであって、それへの彼の絶対的な傾倒が示されているのでは決してない。鋳掛屋の自由な生に対する彼の願望には、無意識裡にではあるが、その対象へのいささか傍観者的な距離のあることは否定できまい。ニコラス・グリーンは浮浪者と鋳掛屋の相違を説明することによって、既成の「法と秩序」の社会に対するシングのこの種の態度を端的に指摘している——

*It was the tramp rather than the tinker that was, in his own phrase, of 'peculiar value' to him, the tramp who is still on the fringes of the community, apart but related,*

(58)

*rather than the outcast and outlawed tinkers.*

シング自身の言葉を使って言えば、彼にとって「特に価値」のあるのは、鋳掛屋よりもむしろ浮浪者の方であった。即ち、社会の除け者で無法者の鋳掛屋よりもむしろ、社会の周辺にあって、社会とは不即不離の関係にある浮浪者の方であった。

〔註〕

(1) Donna Gerstenberger : John Millington Synge, p. 64.

(2) Robin Skelton : The Writings of J. M. Synge, p. 78.

(3) Daniel Corkery : Synge and Anglo-Irish Literature, p. 152.

(4) Maurice Bourgeois : John Millington Synge and the Irish Theatre, p. 179.

(5) Ibid., p. 180.

(6) Dawson Byrne : The Story of Ireland's National Theatre : The Abbey Theatre, Dublin, p. 86.

(7) Donna Gerstenberger : op. cit., p. 71.

(8) Frank O'Connor : The Backward Look : A Survey of Irish Literature, p. 187.

(9) Daniel Corkery : op. cit., p. 149.

(10) J. M. Synge : Collected Works IV, Plays II, p. 7.
以下、同書からの引用は本文中にて頁数のみを記す。

(11) Robin Skelton : op. cit., p. 76.

(12) Alan Price : Synge and Anglo-Irish Drama, p. 130.

(13) Robin Skelton : op. cit., p. 56.

(14) Dawson Byrne : op. cit., p. 85.

(15) Robin Skelton : op. cit., p. 76.

(16) Alan Price : op. cit., p. 132.

(17) Donna Gerstenberger : op. cit., p. 73.

(18) Ibid.

(19) Alan Price : op. cit., p. 132.

(20) Donna Gerstenberger : op. cit., p. 73.

(21) Alan Price : op. cit., p. 132.

(22) Ibid., p. 131.

(23) Donna Gerstenberger : op. cit., p. 73.

(24) Alan Price : op. cit., p. 133.

(25) Ibid.

(26) James Francis Kilroy : Dominant Themes and Ironic Techniques in the Works of J. M. Synge, p. 126.

(27) Introductions to T. R. Henn (ed.) : The Plays and Poems of J. M. Synge, p. 44.

(28) Donna Gerstenberger : op. cit., p. 64.

(29) Ibid., p. 70.

(30) Alan Price : op. cit., p. 127.

(31) Dawson Byrne : op. cit., p. 86.

(32) Alan Price : op. cit., p. 135.

(33) Donna Gerstenberger : op. cit., p. 73.

(34) Alan Price : op. cit., p. 129.

(35) Ibid., p. 216.

(36) Ibid., p. 128.

(37) Ibid., p. 129.

(38) James Francis Kilroy : op. cit., p. 184.

(39) Vivian Mercier : "The Tinker's Wedding," in S. B. Bushrui (ed.): Sunshine and the Moon's Delight : A Centenary Tribute to John Millington Synge 1871 - 1909, p. 77.

(40) Donna Gerstenberger : op. cit., p. 64.

(41) Dawson Byrne : op. cit., p. 86.

(42) Ibid.

(43) Andrew Carpenter (ed.) : My Uncle John : Edward Stephens's Life of J. M. Synge (Oxford University Press, London, 1974), p. 157.

(44) Alan Price : op. cit., p. 130.

(45) Nicholas Grene : Synge : A Critical Study of the Plays, p. 88.

(46) Ibid.

(47) Ibid.

(48) *Ibid.*

(49) *Ibid.*

(50) *Ibid.*, p. 89.

(51) *Ibid.*

(52) *Ibid.*

(53) *Ibid.*

(54) *Ibid.*, p. 88.

(55) Alan Price : *op. cit.*, p. 130.

(56) Nicholas Grene : *op. cit.*, p. 109.

(57) Denis Johnston : *John Millington Synge* ( Columbia University Press, New York, 1965 ), p. 26.

(58) Nicholas Grene : *op. cit.*, p. 109.

# 劇作家J·M·シング研究

## ―生存条件と解放志向との間の緊張と調和―

## III

枡田良一

# Ⅵ

## 『西の国の人気者』
## ――想像力と自己形成――

先の各章において既に繰り返し述べたように、人間存在はそれ自体に内在する生存条件と外的・客観的生存条件による拘束のもとに生存する。前者は人間存在に必然的な変化の相と有限性のことであり、それは生あるものは言うに及ばず、形あるすべての実在に共通する存在条件である。後者は、人間存在を取り巻く自然条件と社会的条件であり、これらの条件――特に社会的条件――の持つ意味は時代と地域によって異なり、そしてそれらへの人間の対処の仕方は個人によって異なるとは言え、現存せる人間存在は例外なくそれらの諸条件による制約のもとにある。変化と有限性という人間存在の根本相を免れることは現実的には全く不可能であるが、自然条件や社会的条件を現実的に免れることは部分的に(時

には、かなりの程度に）可能である。後者の場合、それらの条件を免れることは確かに可能ではあるが、それらは人間の生存条件として現実的には強い拘束力を持つものであるから、その抑圧・束縛を逃れることは容易な業ではない。従って、通常、その内在的生存条件だけでなく、その外的・客観的生存条件も、現実的には人間存在にとって絶大な（応々にして、絶対的な）ものとして受け取られる傾向がある。想像力は、たとえ意図的ではないにしても、これらの生存条件からの解放志向としての働きをなし、想像の世界は、変化と有限性という、人間存在の普遍的・根元的生存条件のもたらす抑圧から自由になれる領域である。ましてや、それは法・秩序・慣習・因習等の社会的生存条件（固定化した共同体内約束事）による拘束からは当然自由になれる領域である。換言すれば、現実次元での制約を受けずに自由に創造され得る世界が想像の世界である。言うなれば、現実の生存条件

からの飛躍を可能とするのが想像力の働きである。しかも創造は、現実に基づきながらも、現実による制約の否定の上に成り立つものであるから、創造的行為である想像には現実の生存条件への否定がその核となっている、と言える。

人間存在にとって不可避のその内在的生存条件――変化と有限性――を否定すること、或いは、それを乗り越えることは、現実次元においては、即ち、客観的には不可能であり、それが可能となるのは想像の世界、即ち、主観的な観念の世界においてである。この現実次元での不可能性と想像の世界での可能性との間の緊張関係において、現存せる人間は生存の調和を得ることができる。一方、社会的な生存条件は人間集団内の意識的・無意識的な決め事にすぎないが、それは通常、社会通念・日常感情として固定化しており、この場合、それは個々の人間存在にとっては絶対的というに等しき拘束力を持つかに見える。自由を

志向する人間は、現実次元においても勿論のこと、社会的な生存条件による拘束を免れそれを排する方向に沿って動きはするが、同時にその方向の困難さをも十分に承知しており、それがため、拘束を脱し得る自由な想像の世界を創造することによって、現実的に拘束された自己の解放を試みる。ここにおいてもまた、現存の人間存在は、現実次元での拘束された自己と、想像力によって拘束を免れている自己との間の緊張によってその生存の調和を保つ。

人間存在の根元的な内的生存条件も、人為的な外的生存条件も、それらの抑圧からの脱却志向としてある想像の世界においては、ともに否定的にとらえられているがため、それらは可変の対象ともなるが、この可変はあくまでも生存条件を免れようとする願望の結果であってみれば、現実次元での生存条件の可変と混同してはならない。しかし、人為的な外的生存条件である社会的生存条件は、現実

社会においていかに固定化していようとも、元来人為的な産物であることに変りはなく、それだけに想像力による創造の世界が現実の社会的生存条件下の人間存在に逆作用を及ぼし、その条件に束縛された存在の現実的飛躍を可能ならしめる。言い換えれば、現実の社会的生存条件を可変ならしめる。ということは、固定した社会的生存条件からの自己解放によって人間存在の主体的自己形成が可能となるということである。この場合、想像力の持つ創造性が人間存在をして現実の社会的生存条件による身心の硬化状態から脱皮せしめ、自己解放、そして自己形成へと飛躍的に到らしめる。端的に言って、自己解放、自己形成とは自己創造の過程のことである。また、逆説的に言うならば、現実の社会的生存条件にとらわれぬ柔軟にして自由な思考・感情が創造的想像力に連なり、これが人間存在の根本相——変化と有限性——の認識と相俟って、限りなき生の発露・発散、豊かで自由な生の拡大

化への方向を取り、人間の生存に調和を与える。

『西の国の人気者』（The Playboy of the Western World, written 1904-6, performed 1907）において著しい変貌を示す唯一の人物はクリストファ・マフーン（CHRISTOPHER MAHON）であり、彼の父親殺しの話が劇の行動を押し進める。父親殺しには二重の意味があり、一つは想像、即ち、虚構の世界においてそれが持つ意味であり、もう一つは現実、即ち、日常世界における意味である。現実世界において死は、生の側からすれば、生を否応なしに、即ち、生を暴力的に奪取するものであるから、現実における父親殺しも、当然、人間の生にとっては死の暴力性と結びつかざるを得ない。端的に言って、いかなる生にとっても——特に自由なる生にとっては——死は暴力そのものであると言える。人間は、「死がすべてを奪い去ってしまうが故に、死に対する憎しみ」（'... a hatred of death for what it takes away, ...'）(1)を持つのである。換

言すれば、生にとって、現実的な死は否定の対象以外の何物でもない。しかし、想像、即ち、虚構の世界での死には、現実世界の死の持つ暴力性は曖昧化、或いは、稀薄化されるのが普通である。従って、想像の世界においては、人間は死のもたらす暴力的抑圧をかなりの程度免れることができる。この点からして、『西の国の人気者』における父親殺しは、その暴力的な側面への反撥感や嫌悪感を喚起する対象としてよりも、むしろ、自由な生の抑圧者・圧迫者としての父親像の否定、或いは、その超越の意味合いを濃厚に示している。というのも、作者シングは父親殺しという現実行為の持つ暴力性を示唆しながらも、結局は父親殺しを現実の事件として引き起こすことなく、死をあくまでも虚構の中に留めることによって生への強い願望を示している。この劇においては「道徳問題は、〈エネルギー〉を求める願いによって逆転されるか、超越されるか、もしくは、無視されている」('...

*moral issues are reversed, transcended or ignored in the desire for "energy", ...'*[2]) と言うこともできよう。即ち、生のエネルギーへの強い願望によって道徳性は稀薄化されている。

『西の国の人気者』の劇的行為を展開させるのは、父親殺しについてのクリストファ・マフーンのほら話（彼自身はそれを嘘と特に意識してはいないが）に由来する彼自身の言動であるから、この劇における彼の変貌を探ることが劇の行動を追うことであり、そしてそれが主題に迫る方法でもある。そこでクリスティ（CHRISTY）の言動を中心にして、それを取り巻く諸人物の反応、及び、彼と彼ら諸人物との係り合いに検討を加えることにする。

舞台は「田舎の居酒屋、即ち、もぐりの飲み屋で、全く粗野にして乱雑」（'*Country public house or shebeen, very rough and untidy.*'[3]）(p.57) であり、そこには、いかにも素朴で、てらいのない雰囲気がかもし出されており、この店の娘マーガレット・フラハティ、通称ペギーン・マイ

ク（MARGARET FLAHERTY, *called* PEGEEN MIKE）は、この場の雰囲気にふさわしい「野性的な頬付きではあるが、美しい二十(はたち)ぐらいの娘」（'*a wild-looking but fine girl of about twenty*'）（p.57）である。この彼女の人物形象には若さと野性味と美しさが結び合わされており、『鋳掛屋の婚礼』のセアラ・ケイシイ（SARAH CASEY）や『悲しみのデアドラ』のデアドラ（DEIRDRE）と一脈通ずる女性像の形象となっている。ここに、シングの願望としてある人間像、特に女性像と、彼の美意識が如実にうかがえる。若さと野性と美を結びつけることは、自由奔放で躍動的な生、溌剌とした生を謳歌することと同意である。このことを、W.B.イェイツ（W.B. Yeats）のように――「創造的な喜びには、生のもたらすものすべてについての受容がある。というのも、生のもたらすものすべての美をわれわれは理解しているからである」（'*There is in the creative joy an acceptance of what life brings, because we have understood the beauty of what it brings, ...*'[4]）――と言う

こともできよう。これは、生のエネルギーに対する人間の共鳴を示している。シングが言うところの「現実の中の壮麗で野性的なものにのみ見い出される豊かな喜び」('... *the rich joy found only in what is superb and wild in reality.*')(p. 54)もまた、自由奔放な生への願望とその発露によって得られるものであろうと解される。

ペギーン・マイクの婚約者のショーン・キーオウ(SHAWN KEOGH)は「太った色白の若者」('*a fat and fair young man*')(p. 57)であるが、その外貌からも見てとれるように、軟弱であり、野性的なペギーンとは対照的な存在である。彼は店に入ってきて、「彼女が独りなのを見るや、おずおずと辺りを見回す。」('*a fat and fair young man ... looks round awkwardly, when he sees she is alone.*')(p. 57) ここには女性に対する彼の内気さ・気弱さが示されているが、彼はただ女性に対してのみならず、人生のすべてに対して臆病である。このような人生態度は躍動的な生とはおよそ縁遠い。ペギーンに言わせ

れば、彼も「おかしな連中」('a queer lot')(p.59)の一人ということになるが、それは単に社会生活に適応する能力・資格に欠けた連中を指すのではなく、むしろショーンのように生への積極的な意欲に欠けた存在を指している。即ち、それは、ショーンによって示されるような、人生に対する怯懦な態度の持主、端的に言って、生の沈滞そのものを意味している。沈滞した生は、安易に現状への満足を示す。例えば、ショーンは次のように現状に対して何らの疑問を抱くこともない——「ここでのおらたちは、多分、ほかの土地と同じぐらいにはいい人間だろうし、今だって、これまでずっとそうだった程度にはいい人間さ。」('...we're as good this place as another, maybe, and as good these times as we were for ever.')(p.59) ここには彼の安易な現状肯定、自己肯定が現われている。意識せずしての彼の自己正当化が歴然としていると言えよう。ペギーンが彼に向かって——「何かというとライリィ神父さんを持ち出して、

うるさいったらありゃしない……」('Stop tormenting me with Father Reilly, ...')(p. 59) ―― と言っているように、彼は何かにつけてライリィ神父の名前を口にする。彼の生活の拠り所と判断の基準は宗教的制約そのものにある。それは既成の道徳への依存であり、生活の安定のための処世法である。彼は「普通の道徳的な人間」('the ordinary moral man')(5)として、「教会の意志への完全な追従」('his total subservience to the will of the Church')(6)、即ち、宗教的慣習への自己埋没によって身の保全を得ている。確かに、主観的には彼は宗教的慣習の遵守によって自己正当化を図っているが、それは客観的には滑稽にして効なき試みであり、怯懦な人生態度に通ずるものである。

ショーンは「真暗闇の長い夜」('... a long night and with great darkness, ...')(p. 61)を極度に恐れ、「ハリエニシダの茂った土手で、まるで狂犬のようにひどくうなっている男」('... a kind of fellow above in the furzy ditch, groaning wicked like a maddening

dog,...')(p.61)のことを、「暗くて寂しい場所であんな声はとても聞いちゃおれない」('It was a dark lonesome place to be hearing the like of him.')(p.61)——と言って、非常な怯えを示す。また、マイケル・ジェイムズ・フラハティ(MICHAEL JAMES FLAHERTY, called MICHAEL JAMES)がペギーンを「店に独りぼっちにして」('...leaving... lonesome in the shop.')(p.63)「ケイト・キャシディのお通夜」('Kate Cassidy's wake')(p.57)に出かけようとする時、彼女の——「あたしに危害を加えるような連中は本当にいくらでもいるんだから、あたしは家に独りでいるなんて真平よ……」('There's lots surely to hurt me, and I won't stop alone in it,...')(p.63)——という文句に対して、マイケルは次のように——「もしお前がそんなにこわいなら、ショーン・キーオウに一緒にいて貰いな。神様の思し召しで、これからはあの男がお前の世話をすることになるんだから」('If you're that afeard, let Shawn Keogh stop along with you. It's the will of God, I'm thinking, himself should be seeing to you now.')

(p.63)――と提案するが、この言葉を聞いた時のショーンの言動たるや、全く彼の実態を如実に示している――

SHAWN [*in horrified confusion*]. *I would and welcome, Michael James; but I'm afeard of Father Reilly, and what at all would the Holy Father and the Cardinals of Rome be saying if they heard I did the like of that?* (p.63)

ショーン［恐れ狼狽して］マイケル・ジェイムズ、おらだって喜んでそうしたいけど、ライリィ神父様がこわいや。おいらがそんなことを仕出かしたのをお聞きになれば、ローマの教皇様や枢機卿様たちが一体何とおっしゃるだろう？

ショーンは自己の判断によって行動できぬ、精神的硬化をきたした存在であり、「何ら自己の意志を有していない」('*he has no will of his*

own, . . .'[7]) と言えよう。いわゆる主体性のない存在、宗教的規律と慣習に自己埋没した存在であることは明白である。従って、彼から見て宗教的規律や慣習に反すると思えるような行動を回避することが、彼には絶対不可欠な行動指針となる。しかし、それは自己の責任において求められているものでは決してない。宗教的規律や慣習への絶対的順応によって自己の責任を放棄した行動指針、即ち、「危険に直面して男性たることもその責任性も放棄する」('. . . Shawn Keogh, who . . . abandons manhood and its responsibilities in the face of danger :'[8])ような行動指針である。この「男性たることもその責任性も放棄する」ことと主体性の欠如とは相通ずるものであり、形式に堕したショーンの宗教的祈願はまさにその滑稽な自己喪失の姿を示している——

SHAWN [ turning back, wringing his hands ]. Oh, Father Reilly and the saints of God, where will I hide myself

*today? Oh, St. Joseph and St. Patrick and St. Brigid and St. James, have mercy on me now!* (p. 65)

ショーン［手をもみ絞りながら、後矣りして］ああ、ライリィ神父様、聖人様方、おらは今日どこへ身を隠したらよいのだろう？　ああ、聖ヨセフ様、聖パトリック様、聖ブリジッド様、聖ヤコブ様、どうぞおらを哀れんで下せえ！

自力での為す術を知らぬショーンは他力本願的な身の処し方に終始しており、それは真の意味での躍動的な生とは無縁である。彼の生は沈滞した生、萎縮した生というにふさわしい。

初めて登場する時のクリスティ・マフーンの姿はどうかというと――

［*For a perceptible moment they watch the door with curiosity. Someone coughs outside. Then* CHRISTY MAHON, *a slight young man, comes in, very tired and frightened and dirty.*］(p. 67)

[しばし一同は好奇心をもって戸口をじっと見詰める。外で誰かが咳をする。それから、やせぎすの若者クリスティ・マフーンが入ってくるが、非常に疲れ、怯えており、汚れた身なりである]

そのうらぶれた様子はさておいて、クリスティの姿もショーンのそれと同様に萎縮した生を想起させる。クリスティは自らが「お尋ね者である」('wanting')(p.69)という強迫観念にとりつかれ、「巡査(おまわり)を恐れて」('...fearing the polis.')(p.69)全く怯えきった状態でいる。それは確かに次のように言えよう——

*The shy, frightened Christy Mahon who first enters the shebeen of Michael James is closer in action and character to Shawn Keogh, his dramatic foil, than to the Playboy he is to become.*(9)

マイケル・ジェイムズのもぐりの飲み屋に初めて入ってくる時の、おずおずと

して怯えたクリスティ・マフーンの行動と性格は、将来のく人気者>としての彼よりも、その引き立て役のショーン・キーオウに近似している。

にもかかわらず彼は、自己喪失的に秩序に固執するショーンとは違って、少なくとも自己主張は心得ている。彼は自分の為した行為を「でかいこと」('*something big*')(p.69)であると、自己の存在にそれなりの重みを与えようとしている。更に彼は、次のようにはっきりと自己主張をする——「身分が高かろうが低かろうが、裁判官だろうが、陪審員だろうが、俺ほどのことをやった者はまず思い出せないね。」('*... I'm not calling to mind any person, gentle, simple, judge or jury, did the like of me.*')(p.71) それは、特に意識的なものではないにしても、個人としての自らの存在の意味を確認せんとする彼の意図の現われである。

自己の存在に対するクリスティのこの勿体

をつけた態度、或いは、自らが為した行動の何たるかをしかと明言せぬ彼の思わせ振りに業をにやしたペギーンは次のようにきめつける——

PEGEEN [ coming from counter ]. He's done nothing, so. [ To CHRISTY. ] If you didn't commit murder or a bad nasty thing, or false coining, or robbery, or butchery or the like of them, there isn't anything would be worth your troubling for to run from now. You did nothing at all. ( p. 71 )

ペギーン [ カウンターから出てきて ] だったら、この人は何もやっちゃいないんだよ。[ クリスティに ] お前さんは人殺しもしないし、みだらな悪事もしないし、にせ金造りもしないし、強盗もしないし、流血騒ぎも起こさないし、そんなふうなことを何もしなかったのなら、何もわざわざ逃げ出すほどのこともないじゃないか。お前さんは

何もやりゃしなかったんだ。

PEGEEN [ *with a sign to the men to be quiet* ]. *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.* (p. 71)

ペギーン［他の男たちに静かにしているようにと合図して］お前さんのはただの口先だけの話じゃないか。何もやりゃしなかったんだ。お前さんみたいなふにゃふにゃした若僧じゃ、きーきー鳴く牝豚の喉笛も切り裂けやしまい。

クリスティ自身は父親を殺したと早合点しており、結局のところ、彼はペギーンや村人たちが感嘆するような、この種の行為を実際に何らやり遂げているわけではないから、これらの台詞によって彼女は現実次元での彼の実態を図らずも言い得ていることになる。彼女や村人たちの日常的な生活次元からすれば、

クリスティに対する彼女の否定的な言辞は、想像力に基づいてふくれあがる彼のこれ以後の言動へのアイロニックな伏線となっており、村人たちの見る彼の虚像は最終的には暴露されることになる。しかし、厳密には、彼は、彼女の言うが如くに「何もやりゃしなかった」とは決して言えない。彼が権威的な父親像を拒否していることを、彼の行動として見落してはなるまい。ペギーンや村人たちにこの点の十分な認識があれば、彼らにもクリスティの行動の展開と彼の変貌を理解することができたであろう。

クリスティがペギーンに問いつめられて止むを得ず父親殺しを告白する時、その場に居合せた村の男たちの反応は次の如くである——

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. You should have had good reason*

*for doing the like of that.* (p.73)

フィリイ［ジミイと共に後じさりして］

図太い男だ。

ジミイ　いやあ、あったまげたよ！

マイケル［大いに敬意を表して］そいつは絞り首ものだね、兄さん。そんなことをやらかすには相当なわけがあったんだろうな。

彼らの反応は、意外な事柄、或いは、極端な不道徳性に対する単なる驚愕といったものではなく、むしろそこには尋常でない行動力に対する彼らの驚嘆・憧憬がこめられている。この時、彼らは日常次元的な意味合いでの父親殺し、即ち、不道徳性を讃美しているのではない。彼らは「生活の単調さに息が詰まりそうになっている」(‘*... everyone ... is stifled by the drabness of existence ...*’)[10]が故に、強烈な生命力への彼らの潜在的希求が彼らをしてクリスティの父親殺しの行動を肯定せしめているので

ある。父親殺しについてのクリスティの説明も、このような強く激しい生の発露・発散への願いと適応するかのように実に威勢がよい

——

CHRISTY. ... I just riz the loy and let fall the edge of it on the ridge of his skull, and he went down at my feet like an empty sack, and never let a grunt or groan from him at all. (p. 73)

クリスティ ……俺はただ鋤を振り上げて親父の脳天へと打ち下ろしたんだ。すると、親父の奴、空っぽの袋みたいに俺の足許にぐったりと倒れて、そのままうなり声、うめき声一つたてなかった。

この時、マイケル・ジェイムズ、フィリイ・オカリン（PHILLY O'CULLEN）、ジミイ・ファレル（JIMMY FARRELL）等はクリスティのいわゆる父親殺しに血なまぐさい不道徳性を見ているので

はなく、「彼らはすべてその殺人を本質的には象徴的・想像的意味合いにおいて見ている」('*They all regard the murder essentially in terms of its symbolic and imaginative overtones, ...*'[11])と言え、父親殺しの行動に権威を否定する大胆さと力強さを感じ取っているのである。即ち、彼らはクリスティの行動にたくましき生命の発露を読み取っているのである——

JIMMY. *Bravery's a treasure in a lonesome place, and a lad would kill his father, I'm thinking, would face a foxy divil with a pitchpike on the flags of hell.* (p.75)

ジミイ　寂しい土地じゃ勇敢なのが何よりの宝だ。自分の親父を殺すほどの若者なら、地獄の入口の敷石の上で熊手を手にした、狐のような悪魔にでも立ち向かうだろうな。

力あふれるたくましき生は、自由奔放な生への願望を満足せしめる対象となるから、彼ら

がクリスティの行動に満足感をもって感嘆するのも不思議ではないが、実際にクリスティ自身が躍動的な生に満ちた「勇敢」な存在であるかというと、それは甚だ疑わしい。むしろ彼らの潜在的願望がクリスティを望ましい男性像に仕立てあげ、彼らはそれに感嘆を示していると言える。

マイケル、フィリイ、ジミイ等は躍動的な、或いは、自由奔放な生への潜在的願望を有してはいても、日常生活にあきたらずにそこからの現実的脱却を意識しているわけではない。彼らには現実からの意識的な脱却志向などは全然なく、「彼らはただ酒盛り以外にそのエネルギーのはけ口を知らず」('...they can find no outlet for their energies, except in drinking bouts.'(12))、どちらかといえば、現実生活に安住している。彼らとは違って若さにあふれ野性味に富むペギーンは、それがために日常的な現実生活には満足できず、自由で強烈な生の発露・発散への強い志向を有している。従って彼女は、

クリスティの父親殺しに対してただ感嘆するだけに留まらず、彼女の願望に即した男性像を積極的に創りあげようとする傾向が強い。彼女はまず、彼を由緒ある家柄の出身であり、且つ、それにふさわしい若者であると見なす——

PEGEEN [ *standing beside him, watching him with delight* ]. *You should have had great people in your family, I'm thinking, with the little small feet you have, and you with a kind of a quality name, the like of what you'd find on the great powers and potentates of France and Spain.* ( p. 79 )

ペギーン [ クリスティの傍に立って、嬉しそうに彼をじっと見詰め ] お前さんの家は先祖にきっと偉い人がいたに違いない。お前さんはかわいいふさな足をしてるし、それにフランスやスペインの貴族か王様にでもありそうな由緒ありげな名前だもの。

PEGEEN. *Wasn't I telling you, and you a fine, handsome young fellow with a noble brow.* (p. 79)

ペギーン　そうとも、お前さんは額の秀でた、立派な、男振りのいい若者だもの。

ペギーンの願望がクリスティをこのように人並以上のすばらしい男性像に仕立て上げようとしているが、これは、彼のためというよりは、彼女自身のためであると言える。彼女は、彼の存在に固有の意味を見い出すことによって、彼女自身の存在とその生を意義あらしめんとしているのである。

クリスティの存在に意味を与えようとするペギーンの意図に触発されて、彼は自らの生の発露への積極的な志向を示す。彼女への感情の傾斜を言葉でもって表現するという、これまでの彼には到底見られなかったであろう態度がそれである——

CHRISTY [*going over to her, gradually raising his voice*].

*... I've seen none the like of you the eleven days I am walking the world, looking over a low ditch or a high ditch on my north or south, into stony scattered fields, or scribes of bog, where you'd see young limber girls, and fine prancing women making laughter with the men.* (p. 81)

クリスティ［ペギーンの傍へ行き、次第に声を高めて］……俺は十一日間、世間を渡り歩いてきたが、お前ほどの女には一人としてお目にかからなかった。左右の低い石垣や高い石垣越しに石ころだらけの畑や泥炭地帯を眺めると、しなやかな若い娘やはしゃぎ回る綺麗な女たちの姿があって、男と笑い興じ合ってはいたけど。

クリスティは、特に意識してはいないが、ペギーンの激しい生命力を感知し、それに惹か

れているのである。彼女が「野性的な顔付きではあるが、美しい二十(はたち)ぐらいの娘」(既出)であるということは、野性と美と若さの統合を意味し、言うなれば、それは生の最大限の発露を示している。現実生活においては躍動的で溌剌とした生とは縁遠い彼ではあるが、というより、むしろそうであるが故にこそ、その潜在的な願望において彼が強烈な生を求めても不思議ではなく、また、当然のことである。潜在的な願望は抑圧的な情況のもとでは応々にして潜在化したまま留まるものであるが、一旦刺戟を受けてそのはけ口を見い出すと、感情の昂揚によって顕在化するものである。彼にとって彼女の存在は、彼の感情を刺戟し昂揚させる起因となるものであり、同時に彼の願望を充足させる対象である。

激しい感情の表出は自由奔放な生命力の現われであり、躍動的な生を望むペギーンはクリスティの父親殺しの行為をそのような昂揚した感情の結果と見なす——「あたしが始終聞

いてる話では、詩人てのはお前さんみたいなんだってね。気が立つと、全くかっとなってしまう、すごく激しやすい人たちなんだってね。」('...I've heard all times it's the poets are your like, fine fiery fellows with great rages when their temper's roused.') (p.81) 感情の激発は、因習や日常性にとらわれない、即ち、硬化していない自由な精神・思考によって可能となる。裏を返せば、因習や日常性にとらわれた精神、即ち、柔軟性を欠いた思考は激しい感情の発露を封じ込めるか、もしくは、それを不可能とする。束縛なき自由な生とそれに相応した感情の発露を志向するペギーンは、感情の激発の中に精神の昂揚を見い出し、それは詩人の気性にも匹敵すると思いなす。彼女がクリスティの存在に自らの願望を重ね合わせるのもそれがためである。しかも彼女は、自らの願望を付与したクリスティ像に、即ち、自由な生の体現者としての彼の気性に彼女自身の気性との共通項を見い出そうとする——「あたしもお前さんそ

っくりで、眼もくらむような怒りで腹の中が張り裂けんばかりだった……」('...I was the like of yourself with blind rages tearing me within,...')(p.81)それは、彼女が自らをその願望の所有者たるにふさわしい存在であると見なし、且つまた、彼女にはその願望の実現を図ろうとする傾向のあることを示している。

ペギーンはクリスティ像を彼女の望ましい姿にますますふくらませ、「娘っ子たちはお前さんに眼をつけていたことだろうね……」('It was the girls were giving you heed maybe,...')(p.83)——と、彼が躍動的な生の具現者として女性のあこがれの的であり、そして、「お前さんはノルウェーか東洋の国々の王様のような暮しをしていたんだろう」('...you should have been living the like of a king of Norway or the Eastern world.')(p.83)——と、彼が日常世間並の生活を超越していると憶測する。彼女は自分の思惑が見当違いであることを知らされても、ともかく彼が「立派な若者」('a fine lad')(p.85)であるこ

とを信じて疑わない。潑剌とした生への彼女の願望の現実化のためにも、彼女にとって彼はあくまでも「立派な若者」でなければならないからである。彼女の――「お前さんのような立派な若者はもうそろそろこの世でいい目をしてもよさそうな頃だよ」('...it's near time a fine lad the like of you should have your good share of the earth.')(p.85)――という言葉に刺戟されて、クリスティが自らを「大いに力もあり勇気もそなえた好男子」('...a seemly fellow with great strength in me and bravery of....')(p.85)であると思い込もうとするのも、自然な感情の成り行きであると言えよう。クリスティならずとも、自由で快活な生への願いを多少なりとも有する者ならば誰でも、自己拡大の機会に乗ずる性向のあることは否定できまい。当然クリスティも、ペギーンによって創り上げられた「立派な若者」としての想像上の自己像に現実の自己を同一化させ始める。このようにして彼の主観的な自己像が成立する。しかし、言うまでも

なく、それは彼の客観的実体とそのまま重なり合うものでは決してない。むしろ、両者の間にはかなりのずれ・隔たりがある。客観的実体としては、彼は、自ら思いなすような「大した力もあり勇気もそなえた好男子」とは程遠く、「巡査(おまわり)と幽霊を恐れる」('...I'm in terror of the peelers, and the walking dead ....')(p.85)萎縮した怯懦な存在にすぎない。総じて、矮小な人間は自己の客観的実体とは対蹠的な形で主観的自己像を創造するものであるから、クリスティの場合の主観的自己像がその客観的実体と相反しているのも至極当然のことである。

クウィン後家(WIDOW QUIN)は、ペギーンのように自己の願望によってクリスティ像を創り上げるようなことはしないので、直覚的に彼の実体を見抜いている—「親父さんを殺すよりは教義問答でも唱えている方がお前さんには適してるよ。」('...you fitter to be saying your catechism than slaying your da.')(p.87) 確かにクウィン後家は彼の現実像—その怯懦で萎縮した生活態

度――を言い得てはいるが、彼の潜在的願望や生命欲には少しも眼を向けてはいない。彼女の現実認識は主観的な自己欺瞞による歪曲を免れているとはいえ、他方、それは現実次元に密着しすぎた認識でもある。この点で彼女のクリスティ観は彼の潜在的願望や生命欲による創造面、即ち、生命の可能性を見落した一面的なものであると言えよう。

ペギーンとクウィン後家両者の対照的なクリスティ観によって彼の存在が少なくとも二面的にとらえられよう。クリスティ自身は「立派な若者」としての自己像に半信半疑であり、自己の現実相の否定的認識を払拭できずにいるが、反面、願望によって形成された自己像への内的傾斜のため現実の自己を超越、または、無視する方向にある。創り上げられた自己像、即ち、自らの潜在的な生命力に対する認識が、彼の現実像の変貌への可能性を示してはいるが、同時に、「心象と現実との間のアイロニックな乖離」('the ironic disparity between

the image and the reality'[13])が、或いは、彼の存在の否定的な現実相が、クウィン後家の言動と彼自身の無意識的反応によって示唆、或いは、暴露され、彼の十分なる自己認識の欠如が示される。クリスティの存在の中には、願望、或いは、想像によって創り上げられた自己像の現実化への可能性と、それとは全く正反対の彼の現実像の矮小さとが同居している。このような彼の持つ二重性がアイロニックな形で示されるところにこの劇のもたらす喜劇的笑いがある。この劇においては「ユーモアは痛烈極まりないものであるから、明敏な観客にとっては笑いは不可能である」('The humour is so bitter that laughter is impossible to a discerning audience.'[14])と、或る視点から言えないこともないが、アイロニックな描写によってもたらされる笑いというものは、元来、その背後に人間の愚行への批判・痛罵をこめているので、それは決して単純で気楽な笑いとは言えないにしても、その根柢に潑剌たる生への願望や生存条件か

らの解放志向が強く打ち出されている場合には、その笑いは一概に苦々しいものであるとは言い難い。従って、「笑いは不可能である」というのは一面的認識の域を出るものではない。

第一幕はクリスティの次の台詞で終る——

CHRISTY. ... *it's great luck and company I've won me in the end of time — two fine women fighting for the likes of me —, till I'm thinking this night wasn't I a foolish fellow not to kill my father in the years gone by.* (p. 93)

クリスティ ……俺もとうとう大した運にありついて、仲間もできたってわけだ——いい女が二人して俺みたいな者のために争い合ってるんだからな——、今夜になって考えてみるに、もっと昔に親父を殺さなかったなんて俺もとんまな男だったよ。

ここには想像によって創り上げられた自己像に陶酔する彼の姿があり、言うなれば、抑圧的な父親の権威のもとでの自己喪失の状態を脱して自己解放、自己確認へと向かう彼の変貌の萌芽が見られる。しかし、彼自身は自らの虚像に安易な自己満足を示し、父親殺しの行為の表面的な意味しかとらえてはいない。ましてや、自らの変貌の過程や人間存在の変貌の持つ意味など意識に上(のぼ)せてはいない。

第二幕においては、その初めの部分でクリスティは「村の娘たち」('village girls')(p.55)によってますます偶像化されるが、それは彼女たちが彼の父親殺しの行為に激しい生の発露を感じ取っているからでもあるけれど、沈滞気味な村の生活の中での彼女たちの物見高い好奇心によるところも多大である。従って、彼女たちの場合にしても、いわゆる彼の父親殺しの行為に、限定的で抑圧的な生存条件とそれからの解放志向との間の緊張を読み取っているわけではない。

第一幕において「非常に疲れ、怯え、汚れた身なりで」（既出）初めてその姿を現わす、萎縮して怯懦なクリスティとは異なり、第二幕の幕開きでの彼は、「快活で陽気な」（'bright and cheerful'）（p.95）若者としての姿を見せている。確かに、彼は幾ばくかの解放感を抱き、多少たりとも肯定的な自己評価をなしている様子がそこにはうかがえるが、それは主として、その創り上げられた虚像への彼の依存からくるものである。だが、このような虚像への依存を脱して、生存条件とそれからの解放志向との間の緊張関係において自己の存在をとらえるのでなければ、彼は真の自己認識に達することができないであろう。人間存在を、その根本相――有限性と変化の相――において認識し、かかる根元的な生存条件とそれからの解放志向との間の緊張関係においてとらえるのでなければ、人間存在、或いは、人間の生存の意味は何ら明確になりはしない。人間存在のこのような把握を抜きにした自己認識は、

現状に自己埋没した主体性なき認識に陥るか、でなければ、現状無視の全く空想的、或いは、妄想的な逃避的傾向に走るかのいずれかであろう。これらはともに一面的に偏した自己認識であり、前者には動的なものとしての、即ち、変化の過程にあるものとしての人間存在の認識が、従って、想像に基づく自己創造の可能性の認識が欠落し、後者にあっては、願望によって創造された自己像は、現実次元での生存条件によって規定される自己の存在との対応関係においてその意味を持つことの認識が、即ち、創造された自己像はそのまま現実の自己と重なり合うものでも、また、それに取って代るものでもないという認識が欠落している。願望によって創造された自己像は現実の自己からの脱皮・飛躍のための対象としてあるから、両者の間には一定の距離がある。この一定の距離を認識せずして、願望によって創造された自己像を自己の実体と見誤る時、両者の乖離が大きければ大きい程、そ

の人間存在には滑稽感が伴う。

第二幕の幕開きにおいては、クリスティは未だその萎縮した怯懦な現実的一面を多分に示しており、彼の噂を聞いて訪ねてくる「村の娘たち」――セアラ・タンジィ（SARA TANSEY）、スーザン・ブレイディ（SUSAN BRADY）、オナ・ブレイク（HONOR BLAKE）、ネリィ・マクロフリン（NELLY McLAUGHLIN）――の前に、「鏡を背に隠し持って、鼠のようにおとなしく現われ」（'coming in as meek as a mouse, with the looking-glass held behind his back.'）（p. 97）、その動作たるや実に「びくびくして」（'shyly'）（p. 99）いる。そして、セアラの――「まあ、鏡を後ろに隠し持ってる男なんてあたしは今日までお目にかかったこともないわ。父親を殺すような人はよっぽどおしゃれとみえるわね」（'Well I never seen to this day, a man with a looking-glass held to his back. Them that kills their fathers is a vain lot surely.'）（p. 99）――という台詞がアイロニックに示しているように、父親殺しの行為が想起せしめるような暴力性、不

敵ともいえる大胆さ、激情的な威勢などは彼の常の態度からはいささかもうかがえない。彼が村人たちの見なすような「立派な、元気な、反逆的若者」('a fine, gamey, treacherous lad')(p. 101)振りを示すことができるのは、その父親殺しの行為に言及する時だけであり、この時の彼は、まるで抑圧感を払いのけるかのように、または、封じ込められた生を発散させるかのように生き生きとした語り口を示す——

CHRISTY [flattered and confident, waving bone]. He gave a drive with the scythe, and I gave a lep to the east. Then I turned around with my back to the north, and I hit a blow on the ridge of his skull, laid him stretched out, and he split to the knob of his gullet. [He raises the chicken bone to his Adam's apple.] (p. 103)

クリスティ [おだてにのり自信たっぷりで、鶏の骨を振り回しながら] 親父が大鎌で打ち込んできたので、俺は前へさっと飛び出した。それから、くるっ

と背中を左手に向け、親父の脳天に一撃を食らわすと、親父は喉仏まで裂けて伸びてしまった。［彼は鵜の骨を自分の喉仏まで上げる］

この場合の父親殺しの説明は、第一幕での説明に比して、更に潤色された威勢のよいものとなっており、力強さへのクリスティの願望と彼の自己顕示欲の増大がうかがえる。この点に関して、確かに次のように言えよう――

*Christopher Mahon, the self-styled father-killer, creates himself to match the image held up for him by the excitement-starved imaginations of the country people, ...* (15)

自称父親殺しのクリストファ・マフーンは、田舎の人々の、刺戟に飢えた想像によって彼のために差し出されたイメージに相応すべく自己を創り上げる……

結果的な当否はともあれ、彼は自己変貌、或

いは、自己形成の過程へと既にその第一歩を踏み出している。意識的ではないにしても、彼は感情の昂揚によって想像力を働かせ、饒舌をもって自己主張をなしている。ここには、自己創造へと向かう彼の動的な性向が作用していると見られよう。

「村の娘たち」が、「父親を殺した男を一目見よう」('... we'll ... set our eyes on a man killed his father, ...')(p. 97)としてクリスティを訪ねるのは、「人生が耐え難く退屈であるのを知って煽情をむさぼり求める人々」('... people who, finding life intolerably dull, are avid for sensation.')(16)に通常見られる如く、多分に彼女たちの物見高い好奇心によるものであるが、彼女たちが声をそろえて一斉に――「あら、すごい人だこと！まあ、何て人なんだろう！　ほんとに大した若者だわねえ！」('Well, you're a marvel! Oh, God bless you! You're the lad surely!')(p. 103)――と、彼を讃嘆するのは、現実次元における父親殺しという暴力的な血なまぐさい行為そのものに対

してでは勿論なく、「雄大な話」('a grand story')(p.103)としての父親殺しに対してであり、そして「彼の話し振りのすばらしさ」('He tells it lovely.')(p.103)に彼女たちは心を動かされているのである。このことは、言い方を換えれば、彼女たちの賞讃の対象は想像の世界でのクリスティの行為にほかならない、ということになる。彼女たち自身は意識してはいないが、彼女たちにも躍動的な生への潜在的な願望があり、それがため彼女たちは威勢のよいクリスティの「話」に惹かれるのである。しかし、彼女たちは彼をただ一面的にしか認識しておらず、彼の虚像を、即、彼の実体と見なし、それに陶酔している。クリスティ自身が自らの虚像を実体視する傾向にあるから、彼女たちが彼の虚像を実像と混同して両者を同一視するのも無理からぬことであろう。

現実次元におけるクリスティは、それ自身としては、他人に誇れるようないかなる長所も手柄話も実際には何ら持ち合わせてはいな

いので、彼は自己顕示や自己主張として、衆目の的の父親殺しの行為を繰り返し語るほかはない。しかも彼は、虚構と現実との異質性についての明確な認識を欠いているので――というよりは、それを明確に認識せぬところに彼の自己顕示・自己主張が可能となることを彼は無意識裡に感知しているから、と言ってもよかろうが――虚構としての父親殺しの行為によって自己の虚像をその実像に取って替えようとしている。ここには彼の、真の意味での自己認識の不足、むしろ自己欺瞞が見られる。即ち、虚構に自己没入する彼には、自己についての現実認識の回避、或いは、欠如が見られるという意味である。自己の存在についての現実認識を欠き虚構の世界へのめり込むことは、自己変貌・自己飛躍を促進する想像の世界の構築とは関係なく（従って、自己変貌・自己飛躍を果たす途ではなく）、現実逃避のための妄想世界での安住である。想像力は、自己変革・自己創造の養分となるので

なければ、その効力を発揮しているとは言えない。虚構世界の自己が現実世界の自己との有機的な関連、或いは、相互作用なしに固定化されたままの状態にある時、その虚像を前面に押し出しての自己主張は却って主張者自体の自己矛盾を露呈し、主張の繰り返しは無益なマンネリズムと化す。ペギーンがクリスティの父親殺しについて――「お前さんは今朝から六回もその話をやったよ」('*you've told me that story six times since the dawn of day.*')(p.107)――と言う時、そこには彼自身の虚像への陶酔に対する一種の歯止めが見られる。彼女は、父親殺しの行為の持つ威勢のよさ、激しい感情の発露、躍動的な生の発散等の、願望や想像と結びつく一面だけでなく、その下劣上的な血なまぐさい行為に対する社会的報復の残酷さと非情さ、それに死自体の持つ忌わしさ等の現実次元での一面をも指摘する――

PEGEEN. ... *I was down this morning looking on the papers*

the post-boy does have in his bag [ with meaning and emphasis ], for there was great news this day, Christopher Mahon. [ She goes into room left. ]

CHRISTY [ suspiciously ]. Is it news of my murder?

PEGEEN [ inside ]. Murder indeed!

CHRISTY [ loudly ]. A murdered da?

PEGEEN [ coming in again and crossing right ]. There was not, but a story filled half a page of the hanging of a man. Ah, that should be a fearful end, young fellow, and it worst of all for a man destroyed his da, for the like of him would get small mercies, and when it's dead he is, they'd put him in a narrow grave, with cheap sacking wrapping him round, and pour down quicklime on his head, the way you'd see a woman pouring any frish-frash from a cup. ( p. 107 )

ペギーン ……あたしは今朝、下へ降りて行って、郵便屋が鞄に入れてる新聞を見てきたよ［意味ありげに力をこめて］、今日はでっかい記事が出ていたんだから、クリストファ・マフーン。

［彼女は上手の部屋に入る］

クリスティ［疑わしそうに］俺の人殺しの記事かい？

ペギーン［部屋の中から］確かに人殺しだよ！

クリスティ［大声で］親父殺しかい？

ペギーン［部屋から出てきて下手へと行き］そうじゃなくて、絞り首にされた男の話が半頁にわたって出ていたのさ。ああ、あんな最期は恐ろしかろうね、お前さん、殊に父親を殺した男の場合は最悪だろうさ。だって、そんな男は情けもかけて貰えないだろうから、死ねば、安物の麻袋にくるまれて狭い墓に入れられ、頭の上に生石灰をぶっかけられることだろう、ちょうど女が茶碗からごみでもほうり捨てるみたいにね。

激情に基づく自由奔放な行動と躍動的な生の

発露の象徴としてのクリスティ像にも、社会的束縛を免れ得ぬ矮小な存在としての忌わしい死がつきまとっている。現実的な側面に眼を被わぬペギーンによって図らずも自己の現実面をつきつけられたクリスティは、孤独な存在としての自己を再確認せねばならない。孤独は、変化の相と有限性という人間の根元的な生存条件に由来する人間本来の姿である。勿論彼はこのような意味合いでの孤独を認識しているわけではないが、本質的には、彼の孤独感も、人間存在に固有の孤独と連なるものである。現実においては彼の場合は、より日常的な意味合いでの、社会的次元での孤独感である。即ち、それは、人間社会での孤立状態の無力さやみじめさに対する不安と恐怖に伴う孤独感である。人間の根元的な生存条件に由来する孤独が絶対的なものであるのに対し、それには相対的な意味合いが濃厚である——

CHRISTY [ bitterly ]. It's more than judges this place is a heartless crew. [ Looking up at her. ] And isn't it a poor thing to be starting again and a lonesome fellow will be looking out on women and girls the way the needy fallen spirits do be looking on the Lord ?

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 nosing before you and a dog nosing behind, or drawn 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. ( p. 109 )

クリスティ［苦々しげに］ここでは無情な手合いは裁判官ばかりじゃない。［彼女を見上げて］　俺は独り寂しくまた

出かけて、堕落した哀れな霊魂が主(しゅ)を見るように、女や娘っ子たちを見るようになるなんて情けないことじゃないかね？

ペギーン　近頃は貧しい娘たちが何千人となくメイオウを通って行くから、お前さんはどうしてそんなに寂しがる必要なんかあるのかね？

クリスティ［おぞましげに］どうしてだかお前にはよく分かってるはずだ。夜になって家の明りが横から射してくる小さな町を通り過ぎたりするのは、また、見知らぬ土地を通っていて犬が前の方でかぎつけたり後ろの方でかぎつけたりするのは、また、とぼとぼと都会へと向かう道すがら、あちこちの石垣の陰で接吻やら強烈な愛の語らいやらを耳にしながら、気も滅入らんばかりの全くの空きっ腹をかかえて歩いているのは、どんなに寂しいことかお前

にはよく分かってるはずだ。

クリスティが自らの孤独について語る時、同時に、それとは対照的に女性の存在と男女の愛の交換への言及がなされるが、それは、彼には女性への憧れが潜在しているからである。生の発露への彼の願望が彼をして女性や、男女間の愛の交換を想起せしめるのである。ペギーンには固定化した現実の実態を見る眼はあっても、人間存在の孤独の認識と、生の発露への願望としての女性への憧れとを関連づけて考えることができぬため、クリスティの孤独感を理解することは彼女には到底かなわない。従って、自らの孤独を認識するクリスティの姿は彼女にとっては奇異なものとしか映らない——「お前さんは変人だと思うわ、クリスティ・マフーン。あたしが今日の今までお目にかかった生きてる人間のうちでも一番の変人だわ。」('I'm thinking you're an odd man, Christy Mahon. The oddest walking fellow I ever set my eyes

on to this hour to-day.')(p. 111)　既述したように、確かにペギーンには激しい情熱の発露・発散への強い欲求があり、それがため彼女は、他の「村の娘たち」と同様に、創り上げられたクリスティ像へのかなりの程度の心の傾斜を見せてはいるが、彼女たちと異なる点はと言えば、彼女には父親殺しの行為自体に対する現実認識があるという点である。但し、彼女にもクリスティを多面的に見る眼はなく、彼の表面化した一面のみをもってその実像とする傾向がある。従って、彼女のそのような一面的認識の埒外にある感情や性向は、彼女にとって当然「変人」たるの資質ということになる。彼女は日常次元での現実をしかと把握しており、それがため実際の日常生活に安易に充足することがない。このことは、換言すれば、躍動的で自由奔放な生の発露・発散への彼女の欲求の強さを示している。この点において彼女は他の「村の娘たち」とは質を異にする。具体的には、「ペギーン・マイクは

その精力的な熱情、その生き生きとした話し振り、その断固とした気性において他の娘たちとは異なる」('*Pegeen Mike differs from the other girls in the energy of her passions, the liveliness of her tongue, and the decisiveness of her temper.*'[17])が、その欲求の対象としてあるクリスティの虚像をそのまま実像視する点においては彼女たちと何ら変るところがない。要するに、彼女にとっては、クリスティの存在は躍動的な生の発露・発散の対象として是非とも彼女の願望を満たすに足るものでなければならない。即ち、「父親を殺すぐらいの大変な蛮勇を持った立派な若者('*... a fine lad with the great savagery to destroy your da.*')(p. 111)でなければならない。不安と恐怖を抱いた孤独な存在、即ち、彼女が怯懦で矮小だと感ずるような存在であってはならない。

クリスティ自身は、自己の怯懦で矮小な側面についての認識を払拭することができず、それがため、孤立・孤独の状態にある人間の弱さ・無力さを、そしてその状態が激刺とし

た生とは対立し、応々にして生の発露・発散を封じ込める傾向にあることを感じ取っている。彼が――「世の中で独り寂しく暮していて変人にならないものがあろうか？」('What would any be but odd men and they living lonesome in the world?')(p. 111)――と言う時、そこには溌剌とした生を封じ込める抑圧的な孤独に対する不安と恐怖が示されている。孤独は、元来自由な存在としてあるべき人間を歪曲して不自然なものたらしめるということになろう。ところで、「俺は、夜明けの月みたいに、いつも独りぼっちで寂しく、生まれつき孤独だった」('...I was lonesome all times and born lonesome, I'm thinking, as the moon of dawn.')(p. 111)――と言う時の彼は、自らの孤独の確認の結果として、その孤独な状態への埋没に諦念をもって自足しているのではない。むしろ、彼には孤独を認識するが故のそれへの抵抗、またはそこからの脱出志向がある。躍動的な生への願望として彼には女性への思慕があるが、彼自身の存在と内的な関係を持

たぬ、即ち、彼の感情を刺戟し昂揚させることのない女性は彼にとって単なる他者にすぎない。彼の生の発露の対象はペギーンただ一人である。ということは、それは彼女への彼の愛の芽生えを意味している。この場合、生への意欲——愛——は彼の孤独を解消する働きをなす——「それじゃ俺はここにいてお前の傍で働けるわけだから、今日が日からは俺はもう独りぼっちで寂しいなんてこともありゃしない。」('...I can stay so, working at your side, and I not lonesome from this mortal day.')(p. 113) そして愛は彼に人生の喜びを感じさせる。愛とは、「生命信奉の活力」('life-espousing vitality')でも「創造的自己の主張」('the assertion of the creative self')(18)でもあるという意味合いにおいて、まさに生の喜びそのものであり、感情の昂揚にほかならない——

CHRISTY [*with rapture*]. And I'll have your words from this day filling my ears, and that look is come upon you

*meeting my two eyes, and I watching you loafing around in the warm sun, or rinsing your ankles when the night is come.* ( p. 113 )

クリスティ［有頂天になって］それでは今日からは俺の耳はお前の言葉で満ちあふれ、お前のその眼差しは俺の両の眼をとらえ、そして俺は、お前が暖かい日なたをぶらついてる姿や、夜になってお前が足をすすぐ姿に見とれるようになるだろう。

感情の昂揚はクリスティの想像力をますますふくらませ、彼は父親殺しの行為を更に威勢よく誇張し、自己の存在への自信のほどを見せる——

CHRISTY. *From this out I'll have no want of company when all sorts is bringing me their food and clothing* [ *he swaggers to the door, tightening his belt* ], *the way they'd set their eyes upon a gallant orphan cleft his*

*father with one blow to the breeches belt. ...* (p.119)

クリスティ　これからは俺はもう仲間なんかいらないよ、いろんな連中が食べ物やら着る物やらを俺に持ってきてくれるんだからな［彼はベルトを締めながら、ふんぞり返って戸口の方へ行く］、一撃で父親をズボンのベルトまでぶち割った勇ましいみなし児を一目見ようとして。……

彼の自己誇張は、従って、彼の虚像は拡大する一方で、この状態が高ずれば、彼は完全に現実から遊離し、自己欺瞞による自己喪失（現実次元での抑圧自体による自己喪失とは逆の過程において）に陥ることになろう。もしそうなれば、彼の自己形成は不可能となる。従って、「（『人気者』においては）無意識的欺瞞、詩的虚構が、新たなよりよき現実を創り出し、幸せをもたらす助けとなる」（'*... the unconscious deception, the poetic fiction, helps to create a*

new and better actuality and to bring happiness (in The Playboy).'[19]) というような余りにも単純化した性急な決断は到底下し得ない。

クリスティが自らの虚像に没入し、それに応じて生への自信を獲得するかに見える時、彼の反面がアイロニックに示される。「立派な若者」(既出)、「実直な若者」('a loyal young lad')(p. 113)、「強い精神と快活な心を持った若者」('...a lad had ... a mighty spirit in him and a gamey heart.')(p. 113)、或いは、「勇ましいみなし児」(既出)であるはずの彼は、これまた「一撃でズボンのベルトまでぶち割」(既出)られたはずのマフーン老人(OLD MAHON)に言わせると、「残忍な口つきをした、醜い、やくざな若僧」('An ugly young streeler with a murderous gob on him...')(p. 119)、「薄汚い、どもりの野暮天」('a dirty, stuttering lout')(p. 121)、「のらくらしている怠け者、馬鹿口ばかりたたいている奴」('a lier on walls, a talker of folly')(p. 121)であり、それはペギーンや「村の娘たち」によ

って創り上げられたクリスティ像とは似ても似つかぬ姿である。クリスティは、仕事においては怠惰で、全くの能無しであり——

MAHON. *The divil a work, or if he did itself, you'd see him raising up a haystack like the stalk of a rush or driving our last cow till he broke her leg at the hip, and when he wasn't at that he'd be fooling over little birds he had — finches and felts — or making mugs at his own self in the bit of a glass we had hung on the wall.* (pp 121 and 123)

マフーン　仕事なんて皆目やるもんかね。たとえあいつが仕事をやったにしても、藺草の茎みたいな貧弱な干し草の山を盛り上げるか、わしらの最後の一匹の牝牛を追い立ててその脚を腰のところから折ってしまうぐらいが落ちさ。そんなことでもやってなきゃ、あいつの持ってる小鳥——鶸だの鶫だの——をいじくり回しているか、家の壁にかけてあ

る小さな鏡に己れの顔をうつして色々としかめっ面をしてやがる。

しかも彼は、異性に対しては怯懦で、男性としての活力、即ち、躍動的な生命力の欠如した存在であり、女性の物笑いの対象である——

MAHON [*with a shout of derision*]. ... If he seen a red petticoat coming swinging over the hill, he'd be off to hide in the sticks, and you'd see him shooting out his sheep's eyes between the little twigs and leaves, and his two ears rising like a hare looking out through a gap. girls indeed! (p. 123)

マフーン[あざけりの大声を上げて]……あいつは、赤いスカートの女がさっそうと丘を越えてやってくるのを見ると、あたふたと逃げて柴の中に隠れ、小枝や葉の間から色目を使い、そして隙間からのぞいている野兎みたいに両方の耳をそばだてる体たらくさ。娘

っ子のこととなると、いやはや！

MAHON. ...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. (p. 123)

マフーン ……あいつは、四つの區が交わる辺りの女という女の物笑いの種さ。娘っ子たちはあいつが道をやってくるのを見ると、草取りの手を休めてあいつに向かって大笑いし、あいつのことをマフーンとこの馬鹿者呼ばわりするほどだ。

マフーン老人によると、クリスティは、その上「ちっぽけな背の低い奴」('A small low fellow')で、「色が黒くて薄汚く」('Dark and dirty')、「醜いやくざな若僧」('An ugly young blackguard')(p. 123)ということになり、マフーン老人の現

実的視点からは彼は男振りの悪い卑小な存在そのものである。マフーン老人の彼へのこのような対し方には、若さに対する老の対抗意識が歴然と現われている。

クウィン後家が言うように、現実次元からすれば、クリスティは「西の国の見掛け倒しの人気者」('the walking playboy of the western world')(p.125)であり、彼女が彼に対して――「親父を殺したという話をでっち上げた、けちな策士」('... a little schemer making up a story you destroyed your da.')(p.125)――と言っている如く、単なる嘘つきにすぎない。「偉物」('a wonder')(p.125)として創り上げられたクリスティ像を固定化して彼の全体像とすることは一辺倒的認識にほかならないが、マフーン老人のクリスティ評――それは一端の事実を表明してはいるであろうが――をしてクリスティの実体を言いつくしていると見なすことも一方に偏した認識と言えるであろう。マフーン老人も、また、彼の言をそのままクリスティの虚像を暴露する事

実として受け取るクウィン後家も、共にクリスティに対する完全に誤った判断をなしているとは言えないにしても、クリスティの虚像の持つ潜在的可能性に眼を向けてはいない、即ち、クリスティを変化の過程においてとらえてはいない。端的に言って、マフーン老人、クウィン後家の両者とも、クリスティの多面的把握に欠け、一面的認識に堕す傾向がある。

　溌剌とした生の発露への内在的願望を一旦表面化させ、生への積極的な意欲を燃やしたクリスティにとって、抑圧的な存在としてのマフーン老人はいかにしても受け入れ難い。マフーン老人の存在は彼にとっては自己の存在の主張、或いは、生の喜びの享受を妨げる以外の何物でもない。即ち、彼に言わせれば、マフーン老人は、「この俺とアイルランドの美しい女たちとの間に不幸をもたらす」('... *he ... laying desolation between my own self and the fine women of Ireland, ...*')(p. 125) 存在であり、「海へほうり捨てる死骸も同然」('... *a kind of carcase that*

*you'd fling upon the sea....'*)(p. 125)となる。このように、マフーン老人は彼によって生の敵対者・阻害者と見なされている。このことは即ち、「マフーン老人が生存の自然形態を破る」(*'Old Mahon ... violates the natural pattern of existence, ...'*)存在、或いは、「最も重要で有意義な自然形態を破ろうとする」(*'... he proposes to violate the most vital and meaningful natural pattern.'*)[20]存在であることを示している。マフーン老人に対するクリスティの悪態はまさに父親像への冒瀆というに等しく、その態度は異端的であると言えるが、激しい感情の自由な発露という点においてそれは生命力の発散でもある——

CHRISTY [*breaking out*]. *His one son, is it? May I meet him with one tooth and it aching, and one eye to be seeing seven and seventy divils in the twists of the road, and one old timber leg on him to limp into the scalding grave.* [*Looking out.*] *There he is now crossing the strands, and that the Lord God would*

*send a high wave to wash him from the world.* (p. 125)

クリスティ［急に声を張り上げて］俺があいつの独り息子だと？　あんな奴は歯が一本きりで、その歯が痛むがいいんだ。片目だけでもって道の曲り角で七十七匹の悪魔を見るがいいんだ。片方に古い木の義足をはめて、びっこを引きながら灼熱地獄の墓の中へ入るがいいんだ。［外を見て］　あいつは今、浜を横切ってるが、どうか主（しゅ）なる神様、高波を起こしてあいつをこの世から押し流して下せえ。

抑圧者としての父親像の絶対的な否定は、他方では、感情の昂揚をもたらす女性像の創造と連なる。抑圧的な生を脱し、溌剌とした生を得るための拠り所としてのペギーン像は、クリスティの願望に即応するものでなければならない。従って、ペギーン像は、当然、彼の想像によって実体以上に創造的に拡大され

たものとなる。村人たち、或いは、クリスティ自身の潜在的願望によって威勢のよいクリスティ像が創り上げられ、その虚像が実像視されるように、クリスティによって創造的に拡大されるペギーン像も、言うなれば、彼女の虚像であり、それが、彼の虚像の場合と同じく、実像視されることになる。美化された彼女の存在は、クリスティには生の喜びの対象としてある——

CHRISTY [ *in despair and grief* ]. *Amn't I after seeing the love-light of the star of knowledge shining from her brow, and hearing words would put you thinking on the holy Brigid speaking to the infant saints, and now she'll be turning again, and speaking hard words to me, like an old woman with a spavindy ass she'd have, urging on a hill.* ( pp. 125 and 127 )

クリスティ［絶望して悲嘆に暮れ］俺は、あの女の額から知識の星が愛の光を発するのを見たし、幼い天使たちに話し

かける聖なるブリジッドを思い起こさせるような言葉も聞いたのに、これからはあの女は背を向けて、俺にひどい言葉を浴びせかけるだろう、ちょうど飛節内腫にかかった驢馬を丘の上へと追い立てる婆さんみたいに。

ペギーンについてのこの描写はかなり誇張されたものではあるが、クリスティにしてみれば、これは彼女を主体的に受けとめた上での表現である。しかし、クウィン後家が――「身体がかゆくてぼりぼりかいてる娘のことを詩的に話すもんだね、しかも、あの女には店で売ってる密造酒の臭いにおいがしみ込んでるというのに」('There's 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.')(p. 127)――と言っている如く、クリスティはペギーンの日常生活次元での側面に眼を向けることなく、自らの想像によってふくらませたペギーン像に酔って

いる。即ち、彼の傾倒するペギーンは猥雑な日常性を取り払われた、非現実的な存在としてのペギーン像であり、彼にとっては「彼女は天国で商売をしてもいいぐらいの人間である。」('It's her like is fitted to be handling merchandise in the heavens above, . . .')(p. 127) 従って、彼自身も是非とも、そのような彼女の相手たるにふさわしい「偉物といえる存在」('a kind of wonder')(p. 127)でなければならない。彼が自らの卑小な現実面を指摘されても萎えることがないのは、かかる「偉物といえる存在」への彼の潜在的志向の故であり、そしてそれがまた彼をしてより切実にペギーンを求めさせることになる。たとえ彼自身は特に意識していなくとも、彼の自己解放への願いがペギーンの獲得、即ち、生の発露への積極的な要求となって現われている——

CHRISTY. *Aid me for to win Pegeen. It's herself only that I'm seeking now.* [WIDOW QUIN *gets up and goes to*

window.] Aid me for to win her, and I'll be asking God to stretch a hand to you in the hour of death, and lead you short cuts through the Meadows of Ease, and up the floor of Heaven to the Footstool of the virgin's Son.
(pp. 127 and 131)

クリスティ　俺がペギーンを自分のものにするのを手伝ってくれ。俺が今求めてるのは、あの女だけだ。[クウィン後家は立ち上がって窓の方へ行く]
俺があの女を自分のものにするのを手伝ってくれれば、神様がお前の死に際に手を差し延べてお前をお導き下され、お前が近道をして極楽浄土を通り、天の館の聖母マリア様の御子の足台まで達するようにお祈りしてあげるよ。

彼の台詞は想像力に培われた豊かな表現となっている。この表現の豊かさは自由な想像の発現として彼の生の発露そのものであり、第三幕においては生への彼の能動性の強まりと

ともに表現の豊かさもますますその度合を高めていく。「想像力が豊かであればあるほど、言葉もますます豊かで富んだものとなる」('The richer the imagination, the richer and more copious the language.')(21) ということになろうか。

現実次元において卑小・矮小なる存在であるクリスティが、想像力の喚起によって溌剌とした生の発露を示し得るのは何故であろうか。ペギーンは――「あたしもお前さんそっくりで、眼もくらむような怒りで腹の中が張り裂けんばかりだった」(既出)――と、情熱の激発という点において彼女自身と彼との類似を指摘し、また、クウィン後家が――「あたしは、かなたの海を漂う勇ましい毛深い連中のことや、長年独りぼっちで暮してる自分のことなど考えたりしてるのさ」('... I thinking on the gallant hairy fellows are drifting beyond, and myself long years living alone.')(p. 127)――と、たくましく強力なものへの願望と自己の孤独な生活への認識を示す時、彼は――「それじゃ、お前は俺と似てる

ね」('You're like me, so.')(p. 127)――と、自己とクウィン後家との類似性を認めている。このように情熱の激発という点でクリスティとの類似性を有しているペギーンにも、また、たくましく強力なものへの願望と孤独の認識という点で彼と共通性を有しているクウィン後家にも、豊かな想像力による自己発現は見られない。それが見られるのはただ独りクリスティの場合のみである。そして、それは自己啓発、自己変貌、自己形成と必然的に結びついている。人間存在の根元的な生存条件たる有限性と変化の相に由来する孤独、即ち、現実次元での人間存在それ自体に内包する孤独の認識は、激しい感情や強い願望等の生命意欲と相俟って、自己解放や自己創造の可能な想像の世界を生み出し、その世界が更には現実の人間存在に自己変貌と自己形成を促す。

一方においては客観的次元での矮小な現実像を示し、他方においては主観的に創り上げられた偉丈夫としての虚像を示すクリスティ

の存在が、第三幕においてはいかなる様相を呈することになるだろうか。これらの現実像と虚像は、互いに重なり合うこともなく彼の自己矛盾を更に拡大し、彼は両者の間で大きく動揺する、自己分裂をきたしたままの存在として留まることになるのだろうか。或いは、力関係において一方が他方を制し、彼は現実次元での従来からの矮小な存在に、即ち、怯懦で、萎縮した、発展性のない存在に完全に立ち戻ることになるのか、または、創り上げられた虚像に埋没する逃避的な自己欺瞞の存在と化すことになるのか。それとも、矮小な現実像と偉丈夫としての虚像との間の葛藤が、彼に現実次元での自己認識を迫り、彼の現状からの脱却志向をなお一層強め、同時に、創り上げられた虚像に陶酔することの自己欺瞞を彼に悟らしめ、その結果、彼の存在が質的に変化をきたし、彼は新たな自己形成への道を歩み出すことになるのだろうか。

自信にあふれた、というよりも、愛への希

求に情熱を燃やしたクリスティは、村での「競技と競走」('the sports and racing')(p. 105)において溌剌とした生の発露を示す。ジミイ・ファレルとフィリイ・オカリンによって語られるその様は——

JIMMY. *It's little wonder she'd be fussy, and he after bringing bankrupt ruin on the roulette man, and the trick-o'-the loop man, and breaking the nose of the cockshot-man, and winning all in the sports below, racing, lepping, dancing, and the Lord knows what! He's right luck, I'm telling you.*

PHILLY. *If he has he'll be rightly hobbled yet, and he not able to say ten words without making a brag of the way he killed his father and the great blow he hit with the loy.* (p. 133)

ジミイ　ペギーンが大騒ぎするのも不思議はないね。あいつはルーレットの男をすってんてんに打ち負かし、輪投げの男をやり込め、標的落しの男の鼻っ

柱をくじき、下での競技にみんな勝ったんだからな。駆けっこにも、跳びっくらにも、踊りにも、何もかにも！
あいつは全く運のいい奴だよ、ほんとに。

フィリイ　たとえ今はそうでも、そのうち必ずあいつは絞り首になるよ。あいつは十言も喋るか喋らないに、父親を殺した有様や鋤で打ち下ろした大きな一撃の自慢話をしやがる。

この二人の話からクリスティの颯爽とした偉丈夫振りがうかがえ、彼は村人たちの思い違いと彼自身の願望によって創り上げられた虚像——たくましき男性の象徴としてのクリスティ像——に近い存在となったかに見える。そして実質的にも彼は大きな力量をそなえた人物に急転換したかの如き観がある。しかし、厳密には、ジミイはクリスティの力量を特異な、或いは、絶大なものとして誇張、或いは、絶

対化してとらえてはいない。ジミイの――「あいつは全く運のいい奴だよ、ほんとに」――というクリスティ評からも分かるように、彼にとってクリスティは決して偶像化された存在ではない。フィリイにとっても事情は同じであるが、彼の方はもっと冷めた眼でクリスティを見ている。クリスティのこのような調子のいい威勢のよさも、生の過程における起伏の一つにすぎないと彼は見なし、クリスティが父親殺しの話をすることによって自らの自信と活力を喚起させていることを指摘している。フィリイもジミイも共に、「競技と競走」でのクリスティの活躍振りを決して固定化してはとらえず、偶然的・偶発的、或いは、一時的なものと見なしておりながら、クリスティの内包する流動性・発展性には少しも眼を向けてはいない。彼らは、人生や人間情況を固定化せずにその有為転変を認識しているかに見えながら、その実、クリスティの存在自体に対してはそれを変化と発展の過程にあい

てとらえることなく、固定化したとらえ方をしている。だから、彼らが「競技と競走」におけるクリスティの活躍をただただ一時的な運のよさに帰しているのも、彼らの自家撞着の現われである。彼らはクリスティの父親殺しの話に男性的力強さと威勢のよさを表面的には感じ取っているが、そこには抑圧的な生からの彼の脱却志向、自由奔放な生への彼の願望のあることを見抜いてはいない。彼らはむしろ現実次元での日常生活にすっかり埋没した存在であるから、クリスティの父親殺しの話もただ日常的な現実次元において受けとめるにすぎず、それがため、少なくとも若さからくる生の発散を示す「村の娘たち」とも違って、虚像への陶酔を示すこともない。

第二幕の後半においてクリスティの虚像がマフーン老人の出現によってゆらいだように、この若者に対するフィリイとジミイの疑惑や、そのやや反撥的な態度も、彼の虚像を更にゆるがす要因となろう。虚像は虚像として、即

ち、実像との対応においてその意味を有するものであり、虚像そのものに実像としての意味を認めようとするならば、それは現実による手痛い反撃をくらうことになる。

フィリイとジミイの前に現われたマフーン老人は（フィリイとジミイの両者は未だこの老人がクリスティの父親であることを知らないが）、己れの息子の怯懦さと無能さそ、そして孤独な老への不安を漏らす——

MAHON [ slightly emotional from his drink ]. I'm poorly only, for it's a hard story the way I'm left to-day, when it was I did tend him from his hour of birth, and he a dunce never reached his second book, the way he'd come from school, many's the day, with his legs lamed under him, and he blackened with his beatings like a tinker's ass. It's a hard story, I'm saying, the way some do have their next and nighest raising up a hand of murder on them, and some is lonesome getting their death with lamentation in the dead of

night.（p.137）

マフーン［酒のせいでやや情がもろくなって］わしは気分がすぐれないだけだ。今日のわしの体たらくといったら、ひどくて話にもなんねえ。わしはあいつが生まれた時から世話をしてやったのに、あいつときたら、巻のニまで進めないような薄のろで、学校からの帰りには、大抵の日は、びっこを引いており、それに鋳掛屋の驢馬みたいにぶたれて黒くあざをこしらえてる仕末さ。一番近い身内の者が手を振りあげて殺そうとしたり、真夜中に独りぼっちで嘆きながら死ぬなんてことは、全くひどくて話にもなりゃしねえ。

更にマフーン老人は、自らに感ずる孤独の不安を敷衍してクリスティの将来をも予測する

——

MAHON [ *turning on her with a roar of rage* ]. *Didn't you hear me say he was the fool of men, the way from this out he'll know the orphan's lot with old and young making game of him and they swearing, raging, kicking at him like a mangy cur.* ( p.139 )

マフーン［怒りの声を発して彼女にくってかかり］あいつは人に馬鹿扱いされていたとわしが言ったのを聞いちゃいなかったのかい。これから後はあいつもみなし児の運命を味わい、年寄りや若い者にまであざけられ、皮癬にかかった野良犬みたいに毒づかれ、怒鳴られ、けとばされることだろう。

マフーン老人によるクリスティの虚像の暴露は、既に第二幕の後半においてクリスティの実態を聞き及んだクウィン後家だけに留まらず、フィリイやジミイにまで及ぼうとしており、クリスティの父親殺しの話の虚偽と彼の卑小な面は遅かれ早かれ周知の事実となるで

あろうことが容易に察せられる。しかも、マフーン老人が息子のきたるべき孤立についてまでほのめかすことは、クリスティの虚像の崩壊の確実性をますます濃厚ににおわせる。

孤独なる老に対する不安は、人間存在の有限性—存在の消滅、即ち、死—への不可抗力性からくるものであるから、人間存在に必然的に伴う不安であり、それは応々にして苦痛ともなり恐怖ともなる。孤立の不安は人間存在の無力さ・はかなさの認識に通ずるものであり、マフーン老人はこの不安を息子の未来像の中にも見るが、この時、現実時点でのクリスティは「西の国の人気者の勝利者たる若者」('a young lad, the champion playboy of the western world')(p. 139)として喝采を浴びている。即ち、クリスティは若さと力の権化として表わされている。それは、マフーン老人が示す、クリスティの無力で、はかなく、怯懦な生とは対蹠的な、力あふれる躍動的な生の発露の姿である。しかも、マフーン老人は、「騾馬

の競走」('the mule race')において「目隠しをされた騾馬に乗った人気者」('the playboy on the winkered mule')(p.139)を息子のクリスティとは露知らず、「でかしたぞ、若いの！　ほら見ろ、あいつが勝ったぞ！」('Good boy to him! Flames, but he's in!')(p.141)――と声援と喝采を送る。これは躍動的な生命力への彼の願望の現われであり、ここには期せずして父親に取って代る息子の存在が、老に取って代る若さが暗示されている。

マフーン老人は――「あれはクリスティだ！間違いなく！」('It's Christy! by the stars of God!')(p.141)――と、或いは――「あれは確かにわしの息子だ」('I seen it's my son.')(p.143)――と思わず口走って、「西の国の偉物」('the wonder of the western world')(p.143)としてもてはやされている若者が実は息子のクリスティであることを認めるが、萎縮した怯懦な存在としてしか息子を見ることのできぬ彼にとっては、即ち、人間存在を流動的な変化の過程においてとら

えることができずに固定化した見方にとらわれている彼にとっては、クリスティはあくまでも「あのよだれ垂らしの阿呆」('that dribbling idiot')たるにすぎず、「頼もしい男」('a likely man')(p. 143)としてはとらえ得ない。そこで彼は—「あの男が息子だなんて、あり得ないことだ」('It's maybe out of reason that man's himself.')—と思い直し、更に—「ああ、わしは世間をびっくりさせるような気違いになったらしい」('Oh, I'm raving with a madness that would fright the world.')—と、また—「わしはもう本当に駄目だ」('I'm destroyed surely.')(p. 143)—と、自己の存在を否定するに到る。これはマフーン老人の主体性の喪失を、そして父親としての権威の失墜を意味する。

固定化した現実認識に終始するマフーン老人が、自己喪失の状態から自己の存在の否定へと向かうのに反し、願望に基づく想像によって創り上げられた虚像と実像との間で激しく動揺しながらも前者への傾きを示すクリス

ティは、「跳びっくらの名人」('good jumper')、「駆けっこの達人」('grand lepper')、「かわいい若者」('darlint boy')(p.145)として虚像の具現化に近い存在となる。「競技と競走」において躍動的で溌剌とした生の発露を実際に示し得たクリスティが、その虚像を己れの実体と重ね合わせて生への自信を増大させるのも何ら不自然ではない。かくして、自由奔放で溌剌とした生への彼の願望は、その肉体的活力に対する自信と相俟って、彼になお一層の生の発露への積極性をもたらす。ペギーンに対する彼の求愛がそれである——

CHRISTY [looking at her with delight]. I'll have great times if I win the crowning prize I'm seeking now, and that's your promise that you'll wed me in a fortnight, when our banns is called. (p.147)

クリスティ[喜んで彼女を眺め]とても素敵なことだろうな、もし俺が今欲しいと思ってる最高の賞が取れれば。そ

れは、結婚の予告がなされて二週間たてば俺と結婚してくれるというお前の約束のことなんだが。

求愛は最も素朴な形での生の自然な発露であり、その意味では、現代的な詭弁とは対立する原始の生命力に等しい。従って、萎縮した、怯懦な存在は異性への愛においても消極的、或いは、退嬰的である。（ショーンの場合がそうであり、また、マフーン老人の抑圧下にある時のクリスティの場合もそうである。）

愛の希求は生のエネルギーの発散であり、その謳歌であるから、必然的に感情の昂揚をもたらす。そして感情の昂揚は想像力を喚起し、豊かならしめ、そのことがまた愛の希求をより一層激しく強いものとする。感情を昂揚させたクリスティの愛の讃歌は、当然、豊かな想像力によって情緒的なものとなり、彼は愛の様相を美わしく語る。愛の行為は生の法則に準じたものであり、この意味でそれは

自然に則し、自然によってはぐくまれる行為である。このことは「人間と人間を取り巻く自然との間の親近感」('the sense of intimacy between man and nature about him'[22])を意味し、自然は「喜びの源であるのみならず、人間それ自体の一部にも等しい」('...not only a source of delight but almost a part of man himself.'[23])と言える。クリスティが自分たちの愛の行為を生命の息吹きの季節及び好意的な自然の雰囲気と対応させて語るのも、彼が「特種な詩的気質」('a particular kind of poetic temperament'[24])を有しているからであると殊更ことわるまでもなく、それは人間生存の理にかなったことであろう——

CHRISTY [*indignantly*]. Starting from you, is it! [*He follows her.*] I will not then, and when the airs is warming in four months or five, it's then yourself and me should be pacing Neifin in the dews of night, the times sweet smells do be rising, and you'd see a little shiny new moon maybe sinking on the hills. (p. 147)

クリスティ［憤慨して］お前から離れるだと！　［彼は彼女の後に従う］　俺はそんなことはしないよ。四・五箇月して陽気も暖かくなる頃には、お前と俺は夜露にぬれてネイフィンの山のあたりをゆっくり歩いてることだろうし、その時分にはいい香りがたちこめ、きらめく小さな新月が丘に沈むのが見えるだろう。

愛の行為は生の自然な発露であり、それは、或る点では、人間存在の孤独への抵抗としての行為、或いは、本来的に孤独なる存在であるが故の人間の営為であり、孤独な人間存在は愛によって生の調和を得ることになる――

CHRISTY. *It's little you'll think if my love's a poacher's or earl's itself when you'll feel my two hands stretched around you, and I squeezing kisses on your puckered lips till I'd feel a kind of pity for the Lord God is*

*all ages sitting lonesome in his golden chair.* (p. 147)

クリスティ　俺の愛が密猟者の愛であろうが、伯爵の愛であろうが、そんなことはお前にはどうだっていいことだろう。だって、俺の両手がお前を抱いて、お前のすぼめた唇に俺が接吻を押しつけ、それで、黄金の椅子に独り寂しくずっと坐っている主(しゅ)なる神のことが俺には気の毒に思えてならないぐらいだというのに。

愛が孤独をいやし、生の喜びを与えるとなれば、愛の対象はより大きな生の喜びをもたらすにふさわしいものであることが望ましい。クリスティの持つそのような願望が、彼にいかなる抵抗感も意識させることなく、ペギーンの存在をより美化し、より讃美するに到らしめる——

CHRISTY [*with rapture*]. *If the mitred bishops seen you*

*that time, they'd be the like of the holy prophets, I'm thinking, do be straining the bars of Paradise to lay eyes on the Lady Helen of Troy, and she abroad pacing back and forward with a nosegay in her golden shawl.* (p. 149)

クリスティ［有頂天で］もし法冠をかぶった司教たちがその時のお前を見たら、トロイのヘレンが金色の肩掛けに花束をさして外をあちらこちら歩いているのを、天国の窓の格子を押し広げてのぞき見る聖なる予言者たちのような真似をするだろう。

クリスティにとってペギーンの存在は、孤独の解消と生の喜びの獲得のためだけにその存在理由を有するのではなく、「彼のインスピレーションの主たる意識的源」(*'the main conscious source of his inspiration'*)[25]であり、彼の人生行程における導きの光でさえある。愛は生の主要な営みであり、人生の光明にほかならない。そ

して、愛の持つ能動性はより豊かな人間形成を可能ならしめる、ということになろう——

CHRISTY [*in a low voice*]. *Isn't there the light of seven heavens in your heart alone, the way you'll be an angel's lamp to me from this out, and I abroad in the darkness spearing salmons in the Owen or the Carrowmore.* (p. 149)

クリスティ［低い声で］お前一人の心に七つの天の光があるから、これからはお前は俺にとって天使の明りともなって、俺が暗闇に外に出てオウエン河やキャラモー河で鮭をやすで突き刺すのを照らしてくれるだろう。

愛に対するクリスティの傾倒は、生の限りなき発露への願望の現われであり、愛の対象を絶対化せんとする彼の願いには、実際には、その表面的な意味とは裏腹に、異端的な傾向さえ見える——

CHRISTY [*putting his arm round her*]. *If I wasn't a good Christian, it's on my naked knees I'd be saying my prayers and paters to every jackstraw you have roofing your head, and every stony pebble is paving the laneway to your door.* (p. 149)

クリスティ［彼女を片手で抱いて］もし俺が善良なキリスト教徒でなければ、俺はむき出しの両膝をついて、お前の家の屋根の一本一本の藁にも、戸口までの通路に敷いてある一つ一つの小石にもお祈りをあげたいくらいだ。

クリスティにとってペギーンの存在がかくも拡大された意味を持ち得るのは、愛の対象に対する彼の主体的な把握によるものであり、そして、それがまた彼女の像を膨張させて、彼はその像への傾倒を更に深めるという経過を辿る。彼が――「やさしく話して俺を喜ばせてくれるお前みたいな声を聞いたのは、今が初めてだ」('*... this the first time I've heard the like*

*of your voice talking sweetly for my own delight.'*)(p. 151)——と、彼女の存在に異常な喜びを感じるのは、彼が生の発散の対象として主体的に創り上げたペギーン像に自ら陶酔し、それによって感情の昂揚を得ているからである。彼の感情の昂揚は、ペギーンの場合の、同じく誤解によって拡大されたクリスティ像への傾倒からくる彼女自身の感情の昂揚と同質である。愛による感情の昂揚は感受性に著しい変化をもたらす。それは感受性をより鋭く豊かならしめ、愛の対象への新鮮な喜びを一層強く喚起する。ペギーンも、自ら及びクリスティの中にそのような心的変化を感じ取り、自分たちの生の充実と拡大への期待に満ち、自分たちの愛に潑剌とした生と情熱の具現を見い出す——

PEGEEN. *And to think it's me is talking sweetly, Christy Mahon, and I the fright of seven townlands for my biting tongue. Well the heart's a wonder, and I'm thinking there won't be our like in Mayo for gallant*

*lovers from this hour to-day. . . .* (p. 151)

ペギーン　このあたしがやさしい話し方をしているなどと思うと変な気がするわ、クリスティ・マフーン。だって、あたしは口が悪いことでは、この辺り七つの部落中で恐れられているんだから。なるほど、人の心って不思議なものだね。今日の今からは、メイオウにはあたしたちのようなりりしい恋人同士なんてまたとないことだろうさ。……

クリスティもペギーンも共に自分たちの愛の世界において意気軒昂たるものがあるが、実際には「『人気者』における二人の恋人はその時間と情熱を費やして現に愛を求め合っているのではなく、将来二人が愛を求め合う際の楽しい様を思い描いているのである。」('*... the two lovers in the Playboy spend their time and passion not in making love, but in describing the delightful way in which they will make love in the future.*'(26)) それに、

愛の世界は元来当事者でのみ通じ合う世界であり、しかも、そこには想像による虚構が加わっているとなれば、その当事者間の個的な世界を現実の日常世界へとそのまま移すにはかなりの無理が生じ、この時、二人の愛の世界は根元的には現実世界と衝突し、葛藤を演じることになる。その結果として、愛の世界が現実世界を克服することになるか、或いは、現実世界に飲み込まれて雲散霧消することになるか、或いは、現実世界によって歪曲された形で留まることになるかのいずれかであろう。

ペギーンの父親のマイケル・ジェイムズは、彼自身の実生活と直接係り合いがない限りにおいて、即ち、話の種としてはクリスティを「立派な強い若者」('a fine, stout lad')(p. 151)と認めはするが、日常生活次元においては「うわついた、けちな野郎」('a little frisky rascal')(p. 153)と見なしている。マイケルにとっては、「あの内気で慎み深いキリスト信者」('that

shy and decent Christian'）（p. 153）のショーンこそ、娘のペギーンの婿としてふさわしい相手なのである。躍動的なエネルギーや情熱の発露への潜在的願望を有してはいても、せいぜいが酒を飲むことでしか生の発散を示し得ず、生活の基準を何よりも物質的安定に置いているマイケルが、その娘婿として、「想像力の可能性とそれに伴う自己開発の増大以外にそもそも何も有していないクリスティ・マフーン」（'... Christy Mahon, who has nothing to begin with but the possibilities of his imagination and the subsequent growth of self-realization.'）よりも、「十分に財産を有しているショーン・キーオウ」（'Shawn Keogh with all his property'）[27]を選ぶのに何ら不思議はない。「アイルランドの村人たちの間にあっては、結婚は個人的な好みの問題というよりも、むしろ商取引であり」（'...marriage among the Irish villagers is less a question of individual liking than a business transaction.'）[28]、この点においてはマイケルもショーンも例外的ではなく、なかでも「ショ

ーンは百姓たちの実利主義をさらけ出している」('...he exposes the materialism of the peasants.'[29])と言える。

ショーンは第一幕、第二幕において既にその萎縮した怯懦な姿を見せており、躍動的で情熱的な生への強い願望を有するペギーンにとってこのような存在は受け入れられるはずがない。彼女にとってクリスティが躍動的な生の象徴であるならば、ショーンはまさにそれとは対蹠的な存在、即ち、「乱暴一つせず、素敵な言葉もとんと持ち合わせてはいない、いい加減な案山子みたいな人間」('...a middling kind of a scarecrow with no savagery or fine words in him at all.')(p. 153)である。エネルギーの枯渇と想像力の欠如という点でショーンは、彼女からすれば、人間性喪失の存在以外の何物でもない。躍動的な生の発露・発散への願望や意欲の不足は、未知なる、或いは、可能性としてある生への夢を生むことがなく、ただただ現状への執着を強める。この点で彼は「百姓の

抑圧的な情況の具現者」('a personification of the peasants' oppressed condition'[30])たるにすぎない。現実の枠組の中に密着した存在には豊かな想像力による創造性や鋭敏な感受性は望むべくもなく、従って、そのような存在は情緒や情熱とも疎遠となることは否めない。ショーンに向かってのペギーンの次の台詞はこの点において誠に的を射た表現であろう――「お前さんは、女の子がかわいそうなことにも、百合や薔薇よりもむしろ牛の肝の話でもすることだろう。」('... it's sooner on a bullock's liver you'd put a poor girl thinking than on the lily or the rose.')(p. 155) 結婚の条件、或いは、愛の証として「神聖な結婚許可証」('the holy dispensation')と「一群の若い牝牛」('the drift of heifers')と「金の指輪」('the golden ring')(p. 155)をもちだすショーンは、日常社会の固定化した(或いは、形骸化した)秩序・慣習と物質的安定を人生の尺度としているから、ペギーンの心情など彼には到底理解すべくもない。現実次元での秩序と物質的

安定への過度の志向は、生の発露・発散への消極性と通ずるものであり、このような生の処し方は自力での生の開拓を不可能とするものである。ましてや、情熱の発露による愛の獲得などショーンには望むべくもない――「おいらは、どこからやってきたか分かんないこんな跳ねっ返りの野蛮人に立ち向かうよりは、いつまでも恋に身を焦がして独り身で暮す方が増しだ。」('*I'd liefer live a bachelor simmering in passions to the end of time, than face a lepping savage the like of him has descended from the Lord knows where.*') (p.155) ショーンのように躍動的な生への意欲を欠く者は、自然、或いは、生の法則からすれば、「びくびくしているげす野郎」('*quaking blackguard*') (p.157) ということになろうか。自然、或いは、生の法則に反するものとしてショーンの存在が否定され得ることになれば、少なくとも生のエネルギー、即ち、活力への潜在的願望を有しているマイケルには、クリスティとペギーンとの結婚を認めるより他に

打つ手がない——

MICHAEL [*standing up in the centre, holding on to both of them*]. It's the will of God, I'm thinking, that all should win an easy or a cruel end, and it's the will of God that all should rear up lengthy families for the nurture of the earth. What's a single man, I ask you, eating a bit in one house and drinking a sup in another, and he with no place of his own, like an old braying jackass strayed upon the rocks? [*To* CHRISTY.] It's many would be in dread to bring your like into their house for to end them maybe with a sudden end; but I'm a decent man of Ireland, and I'd liefer face the grave untimely and I seeing a score of grandsons growing up little gallant swearers by the name of God, than go peopling my bedside with puny weeds the like of what you'd breed, I'm thinking, out of Shaneen Keogh. [*He joins their hands.*] A daring fellow is the jewel of the world, and a man did split his father's middle with a single clout should have the

bravery of ten, so may God and Mary and St. Patrick bless you, and increase you from this mortal day.

(p. 157)

マイケル［両者の真ん中に突っ立って、双方をしっかりとつかまえ］人間が楽な最期を遂げるのも、無残な最期を遂げるのも、みな神様の御心だわい。人間はすべて、この世の育成のために大勢の子供を育てるのが、神様の御心だ。独り者がこっちの家でちょっとした食い物にありつき、あっちの家で一口飲んで、自分の家というものがなく、岩の上ではぐれて鳴いてる老いぼれの牡驢馬みたいだったら、一体何になるかね？［クリスティに］お前のような奴を家へ連れ込んだら、いつ不意に殺されるかも知れたものではないと大抵の者は恐れるだろうが、わしはれっきとしたアイルランドの男だから、時ならずして死ぬような目に会っても、

シャニーン・キーオウの子種のひ弱なひょろひょろ坊主どもがわしの寝床の傍に群がるよりは、沢山の孫どもが、神かけて、勇ましい悪たれ小僧に育ってくれる方がいい。［彼は二人の手を結び合わせる］　勇敢な男はこの世の宝だ。一撃のもとに親父の胴中まで断ち割った男なら、十人分の勇気があるはずだ。どうか神様やマリア様や聖パトリック様の御加護がお前たちにありますように、そして今日が日からはお前たちを栄えさせて下さいますように。

マイケルは―「勇敢な男はこの世の宝だ。一撃のもとに親父の胴中まで断ち割った男なら、十人分の勇気があるはずだ」―と、クリスティの激しく強い生命力を謳歌し、「どうか神様やマリア様や聖パトリック様の御加護がお前たちにありますように、そして今日が日からはお前たちを栄えさせて下さいますよ

うに」――と、クリスティとペギーンの前途に祝福を贈る。かくしてこの二人の愛は現実次元において結実するかに見えるが、「勇敢な男」としてのクリスティ像は元々彼の父親殺しの話、即ち、想像力によって拡大された虚構に基づいたものであるから、それはマフーン老人の出現によって急転直下地に落ちる。虚構が現実次元において通用するには、現実からの完全な遊離、虚構への全き没入、即ち、自己欺瞞を必要とする。虚構は現実との相対的関係において意味を持つものであるから、その範囲を逸脱しての現実化は当然現実自体によって阻止されることになる。村人たちからすれば、多少でも事実にもとる話は一様に「嘘」にすぎず、従ってクリスティは「嘘つき」('a liar')(p. 161)として否定さるべき存在でしかあり得ない。確かに、彼には自らの願望・想像によって創り上げた自己の虚像を実像視する傾向があるが、そのことによって彼自身が流動的に変化していることも見逃せ

ない。勿論、虚像を実像視することは根本的には自己矛盾をはらんでいるので、窮極的にはそれは破綻をきたすことになるけれども、要は、その過程において実像に何らかの変化が見られるようになるか、或いは、元の木阿弥に戻ることになるか、そのいずれの方向を取るかということである。もしクリスティがその実態において何の変化も示すことがなかったならば、彼の虚像を実像と取り違えた村人たちと全く同じ過誤を彼自身もまた犯したことになる。

ペギーンを初めとする村人たちは、実際は、クリスティの父親殺しの行為自体に対してではなくて、その話に激情の発露や自由奔放な生の活力を見い出し、それに対して驚嘆と讃嘆を示しているのに、換言すれば、「彼女（そして実際には彼らすべて）が気に入ってるのは、その行為の方ではなくて、『かかる詩人的な話し振りとかかる勇敢な心情とを有する』人間の方である」（'... what she (and indeed all of

them) has loved has been not so much the deed but the man (31)
'that has such poet's talking, and such bravery of heart'.')
のに、自分たちのそのような心の動きを認識することなく、現実の父親殺しの行為そのものにこだわっている。即ち、生の発露・発散への彼らの潜在的願望は日常社会次元での現実認識によって完全に封じ込められている。彼らは結局は現実の日常生活の規範にとらわれた、思考・感情ともに硬化した存在であるから、日常的な現象面に拘泥せざるを得ない。従って、「メイオウの人たちは、自らが創り出した想像の世界の中にまずはすっかりはまり込んで暮しているとも言える原始的な人々である」('The Mayoites are primitive people who live almost (32)
entirely in an imaginative world of their own creation.')などと言って済ますことは決してできない。虚構を現実と取り違えた彼らにとっては、現実と見なしていたものが実は虚構であることが判明した後は、その虚構をただ現実次元からひたすら否定することだけが彼らの自己確認・

自己主張・自己正当化への途となる。従って彼らは、自分たちがクリスティに「御機嫌取りの栄誉」('the coaxing glory')(p.161)を与えていたことを認めるのにやぶさかではない。一面的認識によってクリスティを讃え、その虚像を創り上げた彼らは、同じく一面的認識によって彼を罵倒し、その虚像から引きずり下ろすことになる。事実の露見によってその虚像から墜落したクリスティは、ペギーンにとっては「マンスターの嘘つきで世間の笑われ者」('a Munster liar and the fool of men')(p.161)、「偉物の振りをした醜い嘘つきで世間の嫌われ者」('...an ugly liar was playing off the hero and the fright of men.')(p.163)として怒りの対象であり、排斥すべき存在となる。

現実次元において晒し者となったクリスティは、相対的な存在としての自己認識を、即ち、現状認識と自己変革の可能性の認識をなす——

CHRISTY [ *in low and intense voice* ]. *Shut your yelling, for if you're after making a mighty man of me this day by the power of a lie, you're setting me now to think if it's a poor thing to be lonesome, it's worse maybe go mixing with the fools of earth.* ( p. 165 )

クリスティ［低い激しい声で］わめくのはやめろ。お前らは今日は嘘の力で俺を強い人間にしてくれたが、今度は俺に、世間の馬鹿どもと一緒にいるよりは、たとえ哀れでも独り寂しく暮す方がまだ増しだと思わせてくれようってもんだ。

しかも、彼の自己認識には、想像力によって自己像を拡大させた結果として、自らがかつての萎縮した怯懦な存在から脱し得たという自信、即ち、一時的とはいえ溌剌とした生を発揮し得たことからくる、自己の能力への確信と、自己の存在の意味を確認せんとする志向とが伴っている——

CHRISTY. *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 your racing and your lepping and ....* (p. 165)

クリスティ　たとえ俺は阿呆でも、商いの町で詩人の髪の毛を逆立てるほどの話を今日は聞かせたじゃないか。俺は勝ちもした、お前たちの駆けっこにも跳びっくらにも、それから------。

クリスティの自己変貌の認識と自己の存在の意味を確認せんとする志向とは、たとえ現実次元での障害に遭遇しようとも、躍動的で潑剌とした生の発露・発散への願望、即ち、愛の対象を得んとする希求を容易に放棄せしめるものではない。

第一幕においてペギーンはクリスティの中に激情を見い出したが、終幕における彼の彼女への求愛はまさしくその激情の発露とも言

える。彼は、躍動的で潑剌とした生の唯一の証であるかの如く彼女の愛を求める。そこには生の発露・発散への原始的で素朴な、限りなき願いがこめられている。彼が――「ペギーンと別れちゃ、俺の一生なんか何になるかね？」('What good'd be my life-time if I left Pegeen?') (p. 165)――と言う時、それは、次の台詞とともに、間違いなく彼の全存在をかけての本音を示すものであろう――

CHRISTY. 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. (p. 167)

クリスティ　俺の求めてるのはペギーンだけだ。だから、お前が選りすぐった女を沢山連れてきて、恐らくはその女たちを肌着だけで、ここから東の国まで立ち並ばせても、俺には何の関心もねえや。

これらの台詞は多少大仰ではあるが、愛を主体的に受けとめた彼の真情の吐露であることは否定できない。ペギーンの存在は彼にとってその生のすべてであり、彼の感情の昂揚も一に彼女との愛にかかっている。愛は生の発露として単に喜びであるばかりではなく、そこには、当然、有限なる生の営みに伴う、或いは、愛の獲得・維持に伴う不安と苦悩があるはずである。男女間の愛において、両者の歯車がうまく噛み合わなくなる時、愛の喜びは一転して愛の苦悩となるのが通例である。クリスティにあっても、虚像から引きずり下ろされた自己がペギーンの思惑通りの存在ではないのを痛感するに及び、彼女の存在は見るもまぶしき苦痛の対象となる——「ああいう女の美しさは悩みの種だ。あの女は、キールの原で南を向いて立つ時に、真夜中のお月様さえ出合うのを誇りにするような娘っ子なんだから。」('... there's torment in the splendour of her like

*and she a girl any moon of midnight would take pride to meet, facing southwards on the heaths of Keel.'*)(p.163) しかし、だからといって、彼は彼女への愛をいともたやすく捨て去るようなこともしないし、またその反対に、例えばセアラの――「ペギーンに助けてくれるようお願いしたら」(*'Ask Pegeen to aid you.'*)(p.163)――というような勧めも容易に受け入れようとはしない。溌剌とした生の発露の可能性を自己認識した彼には、感情の昂揚と相呼応する愛のためにも、自らの求愛を物乞い的なものとすることはできないし、自己の存在をより一層卑小化するような態度や行為は是非とも避けねばならない――「俺は、のこのこ這い出て行ってあの女の燃えるような額で俺の心を焦がしたくはないんだ。」(*'... what did I want crawling forward to scorch my understanding at her flaming brow?'*)(p.163) 彼は、ペギーンを惹きつけた自らの虚像を自力で何としても再生させねばならない。即ち、彼はその虚像を実像化させねばならない。それは、

彼の虚像の基盤となった父親殺しの行為を村人たちの前で現実に繰り返すことである。彼にとっては、「マフーン老人は当然死に値する」。それというのも、マフーン老人は、息子の取り扱い方において、自然の推移を、即ち、成長と父から息子への交替という循環過程を歪曲しようとしてきたからである。」('... old Mahon "deserves" to die because he has sought, in his treatment of his son, to thwart the natural process, the cycle of growth and supersession of the father by the son.'(33))
そこで彼は鋤をもってマフーン老人を打ちすえ、「俺はとうとう偉物だということを証明した」('... I a proven hero in the end of all.')(p. 167)と明言する。彼のこの判断には、虚像なるものが元来もつ意味についての認識の欠如が示されている。彼は、この段階においてもなお、虚構、或いは、想像の世界の持つ意味と現実世界の持つ意味とを混同し、現実の行為がそのまま彼の虚像の回復につながると誤信している。この時の彼には虚構世界への心の傾き

が、即ち、虚像への願望が強く、彼は父親殺しという現実行為によってその虚構世界、或いは、虚像の完成を期しているのである。言うなれば、彼は彼なりに自己変革・自己変貌の実質化を図ったと言えよう。従って、この点からして、次のような解釈を下しても差支えないだろう——

*The second "murder" is necessary . . . as an index of Christy's transformation; for the first "murder" was intuitive and meaningless to him until it was reflected and magnified in the eyes of the people of the isolated public house.* (34)

二度目の〈人殺し〉は……クリスティの変貌の指針として必要である。というのも、最初の〈人殺し〉は、一軒家の居酒屋にいる連中の眼に映じて拡大されるまでは、彼にとって直観的な、意味のないものであったから。

クリスティの自己変貌の実質化の確認は、彼自身が現実次元における虚構の持つ意味を、即ち、虚構は現実との相対的関係において意味を持つことをしかと認識していない結果であるから、父親殺しの実際行為が現実社会からは当然否定される如く、彼の思惑外の拒絶に会う——

PEGEEN. *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. [To MEN.] Take him on from this, or the lot of us will be likely put on trial for his deed to-day.* (p. 169)

ペギーン　知らない男の威勢のいい話はすばらしいと言えるけど、実際に裏庭で喧嘩したり鋤でなぐったりするのを見ると、勇ましい話と汚らわしい行為とは大違いだということがあたしには分かったよ。［男たちに］　この男を

ここから連れ出しとくれ、でないと、
あたしたちみんな、今日この男のやったことで裁かれることになりそうだ。

ペギーンのクリスティへの傾倒は、あくまでも、彼女の願望によって創り上げられた虚像への傾倒であったことが明白となる。「メイオウの人々にとって最初の人殺しはく汚らわしい行為>というよりも、むしろく勇ましい話>であった」('...for the people of Mayo it was "a gallous story" rather than "a dirty deed."')けれども、「社会的な見地からは二度目の人殺しは確かに汚らわしい行為である。」('From the point of view of society, the second murder is certainly a dirty deed; ...'(35))彼女は虚構と現実との乖離を認識すると同時に、結局は現実次元での固定化した制約と秩序の中に身の安全を求め、変貌への願いを持つクリスティとは日常生活次元において決定的に対立する存在となる。「もぐりの飲み屋という、限られた、実利主義的な世界に属す

るペギーン・マイクは、圧迫に対するクリスティの反撃が持つあらゆる意味合いにおいて彼にはついて行くことができない」('Pegeen Mike, who belongs to the limited and materialistic world of the shebeen, cannot follow Christy in all the implications of his blow against oppression.'[36]) と説明することもできよう。一方、クリスティは、生に対するペギーンやその他の村人たちの潜在的願望の具象として自らの虚像が意味を持っていたことを充分認識していなかったがために、彼女との愛を喪失するに到ったのである。しかし、彼にあっては、自己の存在価値への強い願いは、彼が村人たちに捕えられ縄で縛られた後でもなお衰えることなく、威勢よく自己を誇示する——

CHRISTY. *If I can wring a neck among you, I'll have a royal judgment looking on the trembling jury in the courts of law. And won't there be crying out in Mayo the day I'm stretched upon the rope with ladies*

*in their silks and satins snivelling in their lacy kerchiefs, and they rhyming songs and ballads on the terror of my fate?* [*He squirms round on the floor and bites* SHAWN*'s leg.*] (p. 171)

クリスティ　もしお前らの中の誰かをひねり殺してやれたら、俺は裁判所でびくびく震えてる陪審員を前にして立派に判決を受けてやる。俺が縄にぶら下がって伸びてしまえば、メイオウではそのことが大声で触れ回られ、絹や繻子の服を着た御婦人連はレースのハンカチを押し当ててすすり泣き、俺の運命の恐ろしさを唄や歌謡に作ってくれることだろう。［彼は床の上をのたうち回り、ショーンの脚に噛みつく］

これは追い詰められたクリスティの詮方ないあがきと受け取れるが、少なくとも以前の萎縮した怯懦な彼には見られない生命力の強さが、即ち、「この劇の幕開きにおける怯えた

人間としての彼に再び戻ることの拒絶」('... *his refusal to become again the terrified man he had been at the opening of the play, ...*'[37]) が示されている。この点で、彼には躍動的な生への能動性がはっきりと現われている。マフーン老人が一度ならず二度までも死を免れて、「四つん這いで後ろから入ってくる」('OLD MAHON *comes in behind on all fours ...*')(p.171)時、クリスティは――「お前は三度殺されにやってきたのか、それともどうかしたのか？」('*Are you coming to be killed a third time or what ails you now?*')(p.171)――と全く滑稽な質問をするが、これは、クリスティの二度目の父親殺しの行為に対するクウィン後家の「二重の人殺し」('*a double murder*')(p.165)という表現とともに、父親殺しの行為が持つ死の現実性を稀薄化し、むしろ再生を想起させることによって、話題としての父親殺しの行為の中に内包されている生命への志向を浮き彫りにしている。

第三幕の幕切れにおいてクリスティとマフ

ーン老人とは、抑圧的で固定化した人間情況を脱しきれぬ「この土地の馬鹿者ども」('... the fools is here.')(p. 173)と袂を分かち、クリスティは父親の権威への隷従者としてではなく、それを脱した自立した存在としてマフーン老人と二人してマイケルの店を出て行く。即ち、「クリスティはもはや他人の意見に依存することなく、新たに自由を獲得し」('no longer dependent on the opinion of others, Christy gains a new freedom; ...')[38]、彼ら二人の「新たな人間関係では、彼の方が支配的人物である」('... in the new relationship he is the dominant figure:')[39]——

CHRISTY. Go with you, is it! I will then, like a gallant captain 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. [Pushing MAHON.] Go on, I'm saying. (p. 173)

クリスティ　お前と一緒に行くだって！
それじゃ、出かけよう、勇敢な大将が

異教徒の奴隷を従えて行くみたいに。さあ、行こう。今日からはお前に俺のオートミールを煮させ、俺のじゃがいもを洗わせてやる。これからはどんな喧嘩も俺の勝ちだからな。［マフーンを押しやって］行け、と言ってるんだ。

マフーン老人とクリスティとの間の、父親と息子としての主従関係は逆転して、最後には息子が父親を乗り越えるという形をとる。これは、権威的な父親像を否定して父親に取って代る息子の姿であり、躍動的な生の謳歌という点で生の流れの自然な推移である。換言すれば、ここにおいて「自然の循環過程は完了する。というのも、父親は息子の前に屈服せねばならないからである。」('*The natural cycle has been fulfilled, for the father must give way before the son.*'(40)) 端的に言って、それは父から息子へ、旧から新への生の移行という点で「自然の正

当な秩序」('the proper order of nature'[41])と言えようか。「マフーン老人は、今後は自分の方が従属的な相棒となるだろうことを悟る。」('...he realizes that from this out he is to be the subordinate partner.'[42])従って、彼もクリスティとのこのような関係に抵抗を示すことなく、「これは驚いた!」('glory be to god!')(p. 173)——と、むしろ、かかる事態に溌剌とした新たな生の台頭を感じ、それへの感嘆の声を発している。そしてクリスティは、抑圧的な現実の中で、人間存在の有限性に対応する生の限りなき発露・発散への願望を虚構の形で示すことによって自己変貌を達成し得たことを確認するに到る——

CHRISTY. *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.* [*He goes out.*]

クリスティ　ここのみんなに千遍でも万

遍でも恵みのあらんことを。だって、お前たちはとうとう俺を頼もしい若い衆にしてくれたから、俺は今から最後の審判の日の朝まで一生浮かれ騒いで面白おかしく暮すんだ。［彼は出て行く］

現実の内的・外的生存条件による限定と抑圧に比して、想像力に基づく虚構の世界が魅力を持ち得るのは、そこでは何物にも束縛されない自由な発想や、感情表出という形での生の自由奔放な発露・発散が可能となるからであり、それによって人間存在は願望実現の可能性を認識し、自己変貌と自己形成をなすに到る。しかし、終幕におけるクリスティの変貌を、「遂に夢と現実が一体となる」('... *in the end the dream and the actuality are one.*'(43)) と言いきれば、彼の変貌は完璧なもの、徹底的なものという誤解を招くことになりかねないし、事実アラン・プライス（*Alan Price*）は――「最後に

おけるペギーンの嫌悪は、彼の変貌を完全ならしめる大きな要因であった」('...her loathing at the end was a big factor in making the transformation complete.'(44))——とはっきり言っているが、クリスティの変貌はむしろ、やや不安を伴いながらも生の自然な過程を示すものとして、その可能性に期待を寄せられた肯定と受け取るべきであろう。要するに、彼の自己変貌はあくまでも自己脱皮、自己形成の一段階としてあり、更なる自己飛躍の可能性をこめているということである。従って、「心象の実現、十全たる成長、自己開発、自立などすべてが一体となる。今やクリスティには恐れるものは何もない」('The making actual of the image, fullness of stature, self-realization, independence, all come together. Now Christy fears nothing; ...'(45))ということは余りにも彼の変貌を過大評価した言い方であろう。しかし、「笑劇の人物が動的な性格像へと変貌」('...the metamorphosis of a figure of farce into a dynamic character.'(46))するのがクリスティの中に見られることは確

かである。少なくとも、彼が固定化した存在から未来性ある流動的存在へと確実に変貌をとげていることは疑いのない事実である。

クリスティが立ち去った後の村人たちは、マイケルの――「有難いことに、わしらはこれで静かに酒が飲める」('By the will of God, we'll have peace now for our drinks.')(p. 173)――という言葉に示されているように、恐らくは以前の平穏さを取り戻すことであろうし、ショーンの――「おらたちを困らすような者はもう誰もいないだろう……」('...we'll have none to trouble us...')(p. 173)――という言葉通り、人生への不安を喚起するような、日常性を乱す出来事に遭遇することもまずはあるまいと思える。だが、このような平穏と安全性は、無為と安逸への埋没によって得られるものであり、躍動的な生とは無縁なものであろう。彼らは結局は生への潜在的な願望を潜在化させたままで封じ込め、萎縮した怯懦な存在として、限定された抑圧的生活に充足し、自己のそのような情況

に対する認識もなしに「一般に認知された型の日常生活」('the accepted pattern of every-day life')[47]、即ち、沈滞した生活を続けることになろう。換言すれば、絶対視、或いは、当然視された固定化された生は、生の自然な様相である変化とは対立し、それを排除する動きをなす。このことを、「〈持つ〉人生は、〈在る〉或いは〈成る〉人生に対して不寛容である」('The life of having has no tolerance for the life of being or becoming, ...')[48]と言うこともできよう。村人たちの「〈持つ〉人生」の維持にとって、クリスティの「〈在る〉或いは〈成る〉人生」は危険極まりないものであり、両者は決して相容れることがない。確かに「クリスティは」、躍動的な生に対する村人たちの潜在的願望の「象徴ではあるが、それを受け入れることは、彼らの支えねばならない社会機構を破壊することになるから、彼らは代りにその象徴を破壊しようとした」('...Christy was a symbol, but since to accept it would be to destroy the social fabric they had to

uphold, they sought instead to destroy the symbol.'[49]) のである。かくして村人たちは人間の進展から完全に突き放されることになり、この意味で彼らは自然な生の法則とは大きくずれる非人間的存在となる。従って、「クリスティだけが変貌するのではなく、社会自体も何かを為し遂げた」('It is not only Christy who is transformed; the community itself has made something.'[50]) と、或る程度は言えるにしても、「クリスティについての英雄像が村人たちの創造物である」('...he is their creation—...'[51]) 点はさておいて、そのことが社会自体の変化に何の作用も及ぼしてはいない。彼ら村人たちのうちペギーンだけが、たとえ現実的にはクリスティと対立する羽目になっても、その心情においては躍動的な生、即ち、「〈在る〉或いは〈成る〉人生」との訣別に「激しい嘆き」('wild lamentation') を示す——「ああ、悲しいことに、あたしはほんとにあの人を失ってしまった。西の国の唯一の人気者を失ってしまった。」('Oh my grief, I've lost him surely.

I've lost the only playboy of the western world.')(p.173)
これは、「彼女がそれ自身の想像の失敗の犠牲となっている」('...Pegeen Mike, who has become the victim of her own failure of imagination.')[52]ことを示し、想像力によって自己変貌を可能ならしめるクリスティとは対照的な彼女の姿である。しかし、想像力が有効に働いて願望実現の可能性を見い出したクリスティとは違って、願望実現に挫折をきたしたペギーンの想像力は全く無効であった、というわけにはいかない。彼女は確かに「その姉妹たるノーラやデアドラの勇気に欠け」('...Pegeen lacks the courage of her sisters Nora and Deirdre,...')[53]、孤独に耐えることも、また、日常性に満足することもできない、徹底さを欠いた存在ではあるが、生の喜びだけでなくその悲哀をも実感として経験し得たという点では他の村人たちとは異なった、躍動的な生の発露への可能性を秘めていることもまた否定できまい。即ち、「クリスティ・マフーン自身は、変化し成長する唯一

の人物である」('Christy Mahon himself is the only character that changes and grows; . . .'(54)) ことは確かだとしても、「ただ彼女だけがクリスティの英雄的な成長を認識する」('. . . only she recognizes Christy's heroic stature.'(55)) 存在であることを知れば、村人たちの中では「彼女だけが変化する」('Only she is changed: . . .'(56)) と言えないこともない。彼女は、「自分のために軟弱なショーニーン・キーオウと取りきめられているく人為的結婚〉の非道さに対する反抗」('. . . Pegeen Mike's rebellion against the tyranny of the 'made match' which has been arranged for her with the spineless Shawneen Keogh.'(57)) を有するが故に、彼女にとって「クリスティは、百姓の抑圧的な情況の具現者たる男との、即ち、ライリィ神父と世俗的権威に全く従属する怠け者のショーン・キーオウとの結婚から自己を救い出してくれるはずの存在であった」('. . . he was to save her from marriage with the man who is a personification of the peasants' oppressed condition, the totally submissive drone of Father Reilly and the secular authorities,

Shawn Keogh.'[58]) から、その「クリスティを最も裏切るペギーンが、失うものも最も大きい」('Pegeen, who betrays Christy most, also has lost the most; ...'[59]) のは当然である。この点を認識することによって、クリスティを失った彼女の悲嘆の大きさをより痛烈に感じ取ることができようし、そしてそれと相俟って彼の存在もその意味を増すことになろう。

アン・サドゥルマイア (Ann Saddlemyer) も述べている如く、「想像力が『人気者』の劇形式を貫通している基本線であり」('The power of the imagination is a basic thread running through the pattern of ... The Playboy.'[60])、「クリスティには建設的な想像力が見られ、それがクリスティの魂を解放し、彼を詩人一英雄という役割において新たに創り上げる。」('In Christy, we see the constructive power of the imagination; it liberates the soul of Christy and creates him anew in the role of poet-hero ...'[61]) 想像力は柔軟な思考や感情と通ずるものであり、その意味で、自由な生の発露・発散たる愛を喚

起し促進する働きをなす。一九〇七年一月二十七日付けの、モリイ・オールグッド（Molly Allgood）、即ち、メア・オニール（Maire O'Neill）へのシングの書簡において――「最愛の人、君が私にとって世界をいかに変えてしまったか、君には分かるまい」（'Dearest treasure you dont [know] how you have changed the world to me.'(62)）――とあるように、愛は人間の生活や世界観までも変え得る。これは、主体的には、愛による変貌を意味している。愛による変貌は人間存在の自己解放、自己創造の願いと通ずるものであり、「メイオウのもぐりの飲み屋での村人たちがクリスティの必死の解放の行為を賞讃し得るのも、それが彼ら自身の潜在的な願望の具現であったからである。」（'The villagers in that Mayo shebeen could applaud Christy for his desperate act of emancipation because it was an embodiment of their own subconscious desires.'(63)）

このように想像力は、（一方において「この喜劇の核はクリスティの孤独にある」（'The

core of this comedy is Christy's loneliness.')[64] とも言えるが如くに）現実次元での人間の根元的な生存条件——変化の相と有限性——からくる孤独の認識と、それからの解放志向との間の緊張関係において、躍動的な生の発露・発散の過程を通じて自己解放、自己変貌、自己創造へと有効に働く。これが『西の国の人気者』の主題であり、そして劇的構造や表現においてもまた、想像力はその効果を遺憾なく発揮していると言えようか——

The richness of indwelling imagination, revealed in The Playboy in comic and in poetic imagery and description, in character and in the ironic interplay of fact and fantasy, gives to that tragic-comedy both its bewildering breadth and its penetration.[65]

喜劇的、詩的心象と描写において、性格像において、事実と空想のアイロニックな交錯において、『人気者』で示されている内在的想像力の豊かさは、この悲

喜劇に驚くばかりの幅と洞察の深さとを与えている。

『西の国の人気者』は特異な地方性を素材としながら、人間存在の普遍的な様相を示しているので、そこから多様な意味が引き出され得る。これがため、この作品及びこの作家に対する様々な評価の可能性も当然出てくる。

初演当時においてはこの劇に対する否定的な評価が一般的であったことは、周知の事実であるが、それは主として、この劇がアイルランドの世情への不理解と悪意に満ちているとする現実次元での日常的判断によるものであった。例えば、次のジョウジフ・ホロウェイ（Joseph Holloway）の意見によってもその一端を知ることができよう——

...I maintain that his play of <u>The Playboy</u> is not a truthful or just picture of the Irish peasants, but simply the outpouring of a morbid, unhealthy mind

*ever seeking on the dunghill of life for the nastiness that lies concealed there ....* (66)

……シングの『人気者』という劇はアイルランド農民の真実の、或いは、正しい描写ではなくて、人生の掃きだめを探ってそこに隠されている不潔さを絶えず求める病的な、不健康な精神の吐露にすぎない、と私は断言する。

しかし、このような意見は、現実次元における日常性への評着の強い傾斜をそのまま作品評価に持ち込んだ、性急な皮相的見解と言える。シングのこの劇に対してかかる意見が大半（時には大勢）を占めた理由、或いは、事情は奈辺にあるのか。丁度G.B.ショー（*George Bernard Shaw*）が皮肉をこめて述べている次の説明は、この事情を端的に示していよう——

*... this silly Dublin Clan na gael, or whatever it calls itself, suddenly struck out the brilliant idea that to*

*satirize the follies of humanity is to insult the Irish nation, because the Irish nation is, in fact, the human race and has no follies, and stands there pure and beautiful and saintly to be eternally oppressed by England and collected for by the Clan.* (67)

------この愚かなダブリン・ゲール党――或いは、その党がいかに自称しようとも――は、人間の愚行を諷刺することが、即、アイルランド国民を非難することであるという見事な考えを唐突に打ち出した。それというのも、アイルランド国民は、要するに、人類そのものであり、何の愚行もなさず、純粋で美わしく聖なるものとしてあり、イギリスによって永遠に圧迫され、ゲール党がそのために奮闘せねばならぬ、というわけである。

G.B.ショーは極端な例を持ち出して皮肉っているかのように受け取れるかも知れないが、実は、シングのこの劇に対する大方の非難に

は、多かれ少なかれ、その根柢にこの種の社会的・政治的偏向――アイルランドの絶対無謬性への盲信――が見られる。かかる偏向は現実次元での地方性、特異性に拘泥しているがための結果であって、この劇の持つ人間の普遍性の表現に眼が向けられていないことの証左である。

「この劇は、法と秩序、特にイギリスの法と秩序の力に対抗して犯罪者をかくまい助けるアイルランド人の性向の政治的寓意と見なされてきた」('*It has been regarded as a political allegory of an Irish tendency to harbour and succour the wrong-doer against the forces of law and order, especially English law and order.*'(68)) と言われる一面があるにしても、この点を殊更強調するようなことになると、これもまた地方的特異性としての政治的傾斜を示した判断であると言わざるを得なくなる。この劇の提示する問題を、アイルランドの地方的特異性から人間存在の普遍性へと敷衍して、「この劇はアイルランドの特異性に関す

るものではなくて、人類の普遍的な弱さ、即ち、大胆な悪漢を賞讃する習癖に関するものであった」('This play was not about an Irish peculiarity, but about a universal weakness of mankind : the habit of admiring bold scoundrels.'[69]) と説明するにしても、或いはまた、同じく、「この劇は犯罪と暴力をロマンティックなものとする人間の性向を諷刺する」('It satirizes that human tendency to romanticize crime and violence . . .'[70]) と説明するにしても、これがこの作品のすべて、或いは、主眼であると早まってはならない。むしろ、「この劇の主題について、農民の欺瞞性と犯罪好みに対する諷刺であるかの如くに書くことは、全く無意味である」('. . . it is pure nonsense to write about the theme as if it were a satire on peasant duplicity and love of crime.'[71]) と言えようか。勿論、この作品に諷刺的要素が見られないわけではないが、それを、即、主題とするほどシングは現実の社会性、政治性への意識的傾斜を、或いは、法や秩序や慣習との密着を示してはいない。

この点において、確かに「彼は基本的には非道徳的な作家である」('... *fundamentally, Synge is an amoral one.*'(72))と言える面を多分に有している。しかし、だからといって、彼が法と秩序と慣習を完全に免れているというわけではない。相対的な意味合いにおいて、或いは、社会通念へのアイロニックな姿勢において、彼は「非道徳的」なりと言えるのである。このことは、彼を社会的に〈不道徳〉呼ばわりすることへの一つの答えとなろう。

〔註〕

(1) W. B. Yeats : "J. M. Synge and the Ireland of His Time," in W. B. Yeats : Essays and Introductions, p. 322.

(2) Introductions to T. R. Henn (ed.) : The Plays and Poems of J. M. Synge, p. 57.

(3) J. M. Synge : Collected Works IV, Plays II, p. 57.
以下、同書からの引用は本文中にて頁数のみを記す。

(4) W. B. Yeats : op. cit., p. 322.

(5) Introductions to T. R. Henn (ed.) : op. cit., p. 66.

(6) Robin Skelton : The Writings of J. M. Synge, p. 127.

(7) Ibid.

(8) Donna Gerstenberger : John Millington Synge, p. 79.

(9) Ibid.

(10) Alan Price : Synge and Anglo-Irish Drama, p. 162.

(11) Norman Podhoretz : "Synge's Playboy : Morality and the Hero," in Thomas R. Whitaker (ed.) : Twentieth Century Interpretations of The Playboy of the Western World (Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1969), p. 72.

(12) Alan Price : op. cit., p. 162.

(13) Nicholas Grene : Synge : A Critical Study of the Plays, p. 135.

(14) Andrew E. Malone : The Irish Drama (1929; Benjamin Blom, Inc., New York, reiss. 1965), p. 152.

(15) Donna Gerstenberger : op. cit., p. 79.

(16) Alan Price : op. cit., p. 163.

(17) Robin Skelton : op. cit., p. 128

(18) Donna Gerstenberger : op. cit., p. 78.

(19) Alan Price : op. cit., p. 176.

(20) Donna Gerstenberger : op. cit., p. 85.

(21) Ann Saddlemyer : J. M. Synge and Modern Comedy, pp. 12-13.

(22) Una Ellis-Fermor : The Irish Dramatic Movement, p. 164.

(23) Ibid.

(24) Alan Price : op. cit., p. 165.

(25) Ibid., p. 169.

(26) Maurice Bourgeois : John Millington Synge and the Irish Theatre, p. 221.

(27) Donna Gerstenberger : op. cit., p. 84.

(28) Maurice Bourgeois : op. cit., p. 195.

(29) Robin Skelton : op. cit., p. 128.

(30) Stanley Sultan : "A Joycean Look at the Playboy of the Western World," in Maurice Harmon (ed.) : The Celtic Master (The Dolmen Press Ltd., Dublin, 1969), p. 50.

(31) Una Ellis-Fermor : op. cit., p. 178.

(32) Norman Podhoretz : "Synge's Playboy : Morality and the Hero," in Thomas R. Whitaker (ed.) : op. cit., p. 69.

(33) Donna Gerstenberger : op. cit., p. 85.

(34) Ibid., p. 81.

(35) Norman Podhoretz : "Synge's Playboy : Morality and the Hero," in Thomas R. Whitaker (ed.) : op. cit., p. 72.

(36) Donna Gerstenberger : op. cit., p. 83.

(37) Ibid., p. 84.

(38) Patricia Meyer Spacks : "The Making of the Playboy," in Thomas R. Whitaker (ed.) : op. cit., p. 85.

(39) Alan Price : op. cit., p. 174.

(40) Donna Gerstenberger : op. cit., p. 81.

(41) Ibid., p. 85.

(42) Alan Price : op. cit., p. 175.

(43) Ibid., p. 162.

(44) *Ibid.*, p. 179.

(45) *Ibid.*, p. 173.

(46) Nicholas Grene : *op. cit.*, p. 139.

(47) Irving D. Suss : "The *Playboy* Riots," in *Irish Writing*, No. 18 (March 1952), pp. 39 - 42. Quoted in Alan Price : *op. cit.*, p. 28.

(48) Donna Gerstenberger : *op. cit.*, p. 41.

(49) Alan Price : *op. cit.*, p. 28.

(50) Raymond Williams : *Drama from Ibsen to Eliot*, p. 164, and Raymond Williams : *Drama from Ibsen to Brecht*, p. 136.

(51) *Ibid.*

(52) Donna Gerstenberger : *op. cit.*, p. 83.

(53) Ann Saddlemyer : *op. cit.*, pp. 25 - 26.

(54) Daniel Corkery : *Synge and Anglo-Irish Literature*, p. 194.

(55) James Francis Kilroy : *Dominant Themes and Ironic Techniques in the Works of J. M. Synge*, p. 85.

(56) *Ibid.*

(57) Micheál Ó hAodha : *Theatre in Ireland* (Basil Blackwell & Mott Ltd., Oxford, 1974), p. 55.

(58) Stanley Sultan : "A Joycean Look at the Playboy of the Western World," in Maurice Harmon (ed.) : op. cit., p. 50.

(59) Ibid.

(60) Ann Saddlemyer : op. cit., p. 20.

(61) Ibid., p. 21.

(62) Ann Saddlemyer (ed.) : Letters to Molly : John Millington Synge to Maire O'Neill 1906 - 1909 ( The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1971), p. 88.

(63) David H. Greene and Edward M. Stephens : J. M. Synge 1871 - 1909, p. 252.

(64) Augustine Martin : "Christy Mahon and the Apotheosis of Loneliness," in S. B. Bushrui (ed.) : Sunshine and the Moon's Delight : A Centenary Tribute to J. M. Synge 1871 - 1909, p. 64.

(65) Una Ellis-Fermor : op. cit., p. 179.

(66) Robert Hogan and Michael J. O'Neill (ed.) : Joseph Holloway's Abbey Theatre : A Selection from His Unpublished Journal Impressions of a Dublin Playgoer, p. 81.

(67) David H. Greene and Dan H. Laurence (ed.) : The Matter with Ireland : Bernard Shaw ( Rupert Hart-Davis Ltd., London,

1962 ), p. 63.

(68) Mícheál Ó hAodha : op. cit., p. 55.

(69) David H. Greene and Dan H. Laurence ( ed. ) : op. cit., p. 63.

(70) F. L. Lucas : The Drama of Chekhov, Synge, Yeats, and Pirandello, p. 210.

(71) Denis Johnston : John Millington Synge, p. 34.

(72) Elizabeth Coxhead : Lady Gregory ( Macmillan & Co. Ltd., London, 1961 ), p. 127.

# Ⅶ

## 『悲しみのデアドラ』

### ――若さ・美・愛の定着志向――

人間存在が、意識するとしないにかかわらず、常に若さ・美・愛を求め、それらを人間の生にとって好ましいものとして肯定するのは、それらが潑剌とした躍動的な生の顕現であることを感知、または、認識しているからにほかならない。人間の営為は総じて生に根ざし、生の充実とその意味付けのためにあるから、現存せる人間存在にとって生こそはまさにそのすべてであり、現実界におけるあらゆる事象の意味付けの根元となるものである。生を拒否、或いは、無視しては人間の存在理由は成り立たない。人間が何らかの形で生への執着を示し、好むと好まざるとにかかわらず生を意識せざるを得ないのは、生が変化を内包する有限なるものとしてあるからである。

言うまでもなく、現実的には一個の人間存

在は生から死へと必然的に向かい、躍動的な生の発露としての若さと美も不可抗力的にその衰えを見せる。生の衰退である老と、生の消滅である死は、たとえそれらをいかように意味付けようとも、客観的には一個の人間存在が無に近づき、無に帰することを意味する。自己の存在の消滅は、当然、その当人にとっては客観的実在の、従って、主体性の終りでもあり、この現象は、自己の存在を実感しその確認を願う者にとって、主観的には全く不自然極まりないものと映る。しかし、それは客観的にはまぎれもなき事実であり、現実認識としてそれを否定することはできない。そこで、現実的には不可能な老と死の回避を人間は観念の世界において行なう。その回避の試みは老や死に対する不安や恐怖からの逃避にも通じるが、他方、それは、老や死の事実認識に基づくが故に、限りある生をより有意義なものとして限りなく発露させんとする志向ともなる。生の変化の相と有限性に相応じ

て、若さとそれに伴う美も同じく移ろいやすさを示し、実際にはそれらは生のはかなさ以上にはかないものとして現われる。それらが人間感情にとって限りない愛着の対象となるのも、主としてそのはかなさの故である。しかも、変化の過程にあるものの常としてそれらにも輝きと燃焼の絶頂があり、そのことは、それら自体が内包する移ろいやすさへの抵抗としての最大限の自己顕示であるとも言える。

若さと美へのあくことなき感嘆は、それらの移ろいやすさに対する現実認識に基づくものであり、この点からしてそれらは、いやが上にも、相対的にその意味を深め、その価値を増す。しかし、若さと美をその移ろいやすさとの相対的関係においてとらえるだけでは、生の衰退と有限性に対する不安や恐怖を払拭するには不十分である。そこで人間は、若さと美を絶対的なものとして、現実次元での生の有限性に対抗せしめ、且つ、それを超越せしめようとする心的、或いは、観念的傾向に

陥るか、さもなくば、若さと美を情熱、或いは、愛の発露の形で示し、それを最大限に謳歌することによって、限りある生の限りなき燃焼を願い、且つ、図る。もし前者において生の有限性、或いは、生に伴うあらゆる事態の移ろいやすさが人間存在の根元的な生存条件として十分に現実認識されなければ、若さと美の定着志向は単なる現実逃避の観念的なものとして終らざるを得ないだろう。この場合、観念的にとらえられた若さと美への志向が、人間存在に対する現実認識を完全に被いつくし、それを封じ込めることになる。そして、応々にして、若さと美の固定化は、観念世界への埋没と現実遊離という形での自己欺瞞によって達成可能となる。他方、生の有限性を自由奔放な情熱、或いは、愛の発露との緊張関係においてとらえ、両者の調和において生の意味と生の喜びを見い出す場合、若さと美は、人間存在の根元的な生存条件の認識と対応する、願望としてのそれである。即ち、

この時の若さと美は、あくまでも現実認識をふまえた上での願望として固定化されている。情熱と愛の限りなき発露によって若さと美の顕示が試みられるのも、また、若さと美の自然な流露として情熱の激発と愛の行為に大きな意味付けがなされるのも、若さと美の定着が願望としてあるからにほかならない。

J.M. シングの「覚え書き」(*Notes*)の中に——

*It is absurd to say a flower is not beautiful nor admire its beauty because it is deadly, but it is absurd also to deny its deadliness.* (1)

枯れるからという理由で花は美しくないと言ったり、また、花の美しさをめでなかったりするのは馬鹿げているが、花の枯れることを否定するのもまた馬鹿げている。

と、このように述べられている箇所があるが、これは彼の美意識を端的に示している。即ち、

ここで意味されているのは、生存、或いは、存在の根元的な現実相の認識と美の感知との関係についてである。この、いわゆる美と現実>の問題については彼の紀行文『アラン島』の中でもしばしば言及されており、これによっても美に対する彼の感受性の輪郭を知ることができる。

美に対する彼のこのような態度、即ち、森羅万象が内包する変化の相と有限性の認識の上にそれらの美を感得する態度は、もちろん若さ・愛・生に対する彼の態度にも通じており、この点において彼の創作の姿勢は終始一貫している。『谷間の蔭』、『海へ騎りゆく人々』、『聖者の泉』、『鋳掛屋の婚礼』、『西の国の人気者』はそれぞれそこに提示されている主題や表現方法において独自の特徴を有してはいるが、戯曲の題材や表現対象への作者の対し方、或いは、それらの認識の仕方は一定していると言えよう。「赤枝の騎士の説話群」(*Red Branch Cycle*)――或いは、「アル

スター説話群」(*Ultonian Cycle*)とも呼ばれているが――から題材を得た三幕物の悲劇『悲しみのデアドラ』(*Deirdre of the Sorrows*, *written 1907-9, performed 1910*)における若さ・美・愛、或いは、生と死に対する彼の認識も本質的には前五篇の戯曲の場合と何ら変るところがない。

フェドリミッド(*Fedlimid*)の娘デアドラ(DEIRDRE)は、ドゥルイド僧(*druid*)のキャスバッド(*Cathbad*)によって、ウシュナ(*Usna*)家の三兄弟――ネイシャ(NAISI)、エインリ(AINNLE)、アーダン(ARDAN)――とアルスター(*Ulster*)の滅亡をもたらすと予言されており、そのため「アルスターの大王」('*High King of Ulster*')(p. 181)[2]であるコノハ(CONCHUBOR)の命によって乳母ラヴァハム(LAVARCHAM)の手に託され、人里離れたスリーヴ・フア(*Slieve Fuadh*)の山中で養育されている。そしてこの老いたる王コノハは、成長したデアドラの美貌に惹かれて彼女を妃として迎えることに決めている。シングの戯曲『悲しみのデアドラ』はここから始ま

るのであるが、コノハの意図はデアドラのそれと最初から相容れないものとして示され、この対蹠的な位置にあるデアドラとコノハとの間の対立・葛藤がこの劇の行動を展開させ、その方向を決定づけている。

「暗さが、この悲劇の経過全体を通しての不変の要素である」('*The darkness is a constant element throughout the progress of the tragedy, ...*')(3) ——とレイモンド・ウィリアムズ(*Raymond Williams*)の述べるが如く、第一幕の幕開きからこの劇には一定の雰囲気がかもし出され、特定の方向が示唆される。それは暗い陰うつさと、悲劇的な事件への予測である。第一幕は「スリーヴ・フアのラヴァハムの家」('LAVARCHAM'*s house on Slieve Fuadh.*')(p. 183)での老婆(OLD WOMAN)とラヴァハムの次の台詞で始まる——

OLD WOMAN. *She hasn't come yet is it, and it falling to the night?*

LAVARCHAM. *She has not.* [*Concealing her anxiety.*] *It's*

dark with the clouds are coming from the west and south, but it isn't later than the common. (p. 183)

老婆　あの方はまだお帰りになりませんか、もう夜になるというのに？

ラヴァハム　まだお帰りじゃない。［不安を隠して］　西からも南からも雲が出て暗くなってるが、いつもほど遅くはない。

これらの最初の台詞において既に、自然現象の描写に事寄せた陰うつな暗い雰囲気が示されるだけでなく、何か不吉なことが起こりそうな気配さえ感ぜしめる。しかも直ちに、この不吉な様相と係わりを持つ人物として「ウシュナの息子たち」('the Sons of Usna') が暗示的に提示される——

OLD WOMAN. It's later surely, and I hear tell the Sons of Usna, Naisi and his brothers, are above chasing hares for two days or three, and the same a while

*since when the moon was full.*

LAVARCHAM [*more anxiously*]. *The gods send they don't set eyes on her* [*with a sign of helplessness*] . . . *yet if they do, itself, it wasn't my wish brought them or could send them away.* (p. 183)

老婆　確かに遅いです。それに、噂によると、ウシュナの息子のネイシャとその弟たちが、この二・三日、上の方で鬼狩りをしているということで、満月の時からずっとだそうですよ。

ラヴァハム［更に不安そうに］願わくば神々様、その人たちがあの方の姿に眼をとめることがありませんように［どうしようもないという身振りで］……でも、たとえその人たちの眼にとまったとしても、わたしの願いでその人たちを連れてきたのでもないし、また、その人たちを追い払うこともできはしない。

老婆とラヴァハムの心配の種となっている事柄は多分に彼女たちの力量に余り、彼女たちにとってはそれは不可抗力な宿命的様相さえ帯びていることが知れる。その不吉さには、彼女たちがただ手をこまねてやきもきしながら傍観するしかない絶対性・必然性が内包されているかの如き観がある。何故かと言うに、一つには、デアドラ（この時点ではまだその名前は明示されていないが）に対する予言があることと、今一つには、自由奔放で自らの美を限りなく謳歌する若い女性と「老いたる王」（'an old king'）との間の愛の交換は不自然であり、愛の行為において老と若さとは釣り合わぬが故に両者間の愛は自然、或いは、生の法則にもとり、結果として当然破綻をきたすことになる、と見なされているからである——

LAVARCHAM. *Who'd check her like was made to have her pleasure only, the way if there were no warnings*

*told about her you'd see troubles coming when an old king is taking her, and she without a thought but for her beauty and to be straying the hills.* (p.183)

ラヴァハム　あの方のように自分の好き放題に振舞う人を誰が抑えられようか。たとえあの方についてどんな予言もなされていなくても、老いたる王があの方をお迎えなされば、不幸の起こるのが目に見えてます。あの方は自分の美しさよりほかに何も考えずに山を歩き回ってるんだから。

このように、「デアドラとコノハとの間の葛藤が劇の幕開きの台詞において予示されている」（'*The conflict between Deirdre and Conchubor is foreshadowed in the opening words of the play.*'(4)）だけではなく、老婆とラヴァハムとの間の、幕開きでの前記の五つの台詞によって既にこの劇の方向はかなり明確にその輪郭を見せている。そして、〈若さと美と自由〉の存在が〈老と

権力と富との存在との対立によって引き起こすであろう悲劇が、その不吉な雰囲気から容易に読み取れる。このことは、或る意味では、劇の行動は最初から規定された方向に沿って展開するのみで、最初に予測された通りの結末に到ると言うこともでき、また同じ意味合いで、この劇においては「宿命観が支配し、劇行動は半ば停滞し、ドラマは、愛する人を殺害されたデアドラが彼の後を追って死へと赴く最後に到るまで、主に言葉から成る」('Fatalism dominates; action is half paralysed; the drama is mainly verbal till the end, when Deirdre, her love killed, follows him to death.')[5]と言えもするが、他方では、「この劇は、その単調さにもかかわらず、新しい種類の様式化された、儀式的とも言える悲劇の実りある試みである」('...Deirdre of the Sorrows, in spite of its monotony of tone, is a fruitful experiment in a new kind of stylized, almost ritualistic, tragedy.')[6]とも見られ、「無駄なく簡素に語られ、徐々に高まる緊迫感をそぐものは何もな

い」('...it is told sparely and simply, with nothing detracting from the steadily increasing urgency of emotion.'[7])と言え、対立する要素間の葛藤によって劇の行動は最初からその核心へと向かって一途に展開し、その意味ではこの劇の行動は単純明快な力強さを有していることを見のがせない。この力強さは、同じ題材を扱った A.E.(George William Russell)の『デアドラ』(Deirdre, 1902)や W.B. イェイツ(W.B. Yeats)の『デアドラ』(Deirdre, 1907)には見られぬものであり、シングのこの劇の極立った特徴であると言えよう。このような構成上の特徴は、勿論、彼の題材の扱い方からくるものであり、それは劇の内容や主題と適合している。その主題となるのは、溌剌とした生への切ないばかりの願望・希求であり、それに伴う生の発露への激しい感情と願望達成への行動が人間の根元的な生存条件——変化の相及び有限性——と対立・衝突し、その両者の間に緊張が生じ、それは微妙な均衡を保ちながら結局は破綻をきたすことになるという

のが、抽象的な説明としてのこの劇の内容である。この主題、この内容は、生命意欲の強さとその顕現において動的、或いは、劇的であると言える。

「ラヴァハムの家」を訪れるコノハはデアドラの日常生活に不安を覚え、彼女のことをラヴァハムに向かって次のように――「この前わしがここにやってきた時以来、彼女(あれ)は分別のある多忙な生活を続け、エヴァンで暮す心積もりもかなりできたかな？」(*'Is she keeping wise and busy since I passed before, and growing ready for her life in Emain?'*)(p. 187)――と尋ねるが、彼のこの懸念は彼女の現在の生活がコノハの生活と適合するものではないことを、そして彼にとっては彼女を自分の生活に順応させることだけが生の喜びを得る唯一の目的であることを示している。しかし、コノハがよしとする生活に、彼女が彼の思惑通り容易に適応し得るかどうかは、甚だ疑わしい。ラヴァハムはコノハに向かって言う――

LAVARCHAM. *I'm after serving you two score of years, and I'll tell you this night, Conchubor, she's little call to mind an old woman when she has the birds to school her, and the pools in the rivers where she goes bathing in the sun. I'll tell you if you seen her that time, with her white skin, and her red lips, and the blue water and the ferns about her, you'd know maybe, and you greedy itself, it wasn't for your like she was born at all.* (pp. 187 and 189)

ラヴァハム　わたしは四十年間あなた様にお仕えしてきました。ですから、コノハ様、今夜はあなた様に申し上げます。あの方には自分をはぐくんでくれる鳥もおれば、日光浴に出かける川の淵もあるというのに、どうしてわたしのような老婆の言うことなど気にとめましょう。そんな時の、白い肌をした、赤い唇のあの方と、その周りの青い水や羊歯を御覧になれば、たとえあなた

様がどれほど渇望なされても、あの方はあなた様のような人のために生まれついたのでは決してないことがお分かりになるはずです。

まず、デアドラと自然との照応が語られ、「飼い馴らされておらず、世間ずれのしていない自然の子」('an untamed, unsophisticated child of nature')[8]としてのデアドラの若さは、老いたる存在とはなじまぬことが指摘される。即ち、デアドラはコノハとは同化し得ぬ存在である。ここに示されているのは、「大王によって計画された、若さと老との間の間違った結婚であり、それは幾分は『谷間の陰』の主題でもある。」('There is the wrong of the marriage planned by the High King, between youth and age, which is in part the subject of The Shadow.')[9] しかも、ラヴァハムに言わせると、コノハのデアドラに対する愛は自己矛盾に満ちた不自然なものであり、それがため、そのような愛は悲劇をもたらすであろうこと

が、ここにおいてもまた不吉さをこめてによわされる——

LAVARCHAM [ *sinking into sadness again* ]. *I'm in dread, so, they were right saying she'd bring destruction on the world, for it's a poor thing when you see a settled man putting the love he has for a young child, and the love he has for a full woman, on a girl the like of her,* ... ( p. 189 )

ラヴァハム［再び悲しみに沈んで］それで、あの方がこの世に破滅をもたらすだろうという噂は、本当のことじゃないかと心配しているんです。と申しますのも、分別盛りの男の人が、幼い子供に対する愛と、成熟した女に対する愛とを、あの方のような乙女の上に注がれるのを見ますと、哀れな気が致すもんですから……

デアドラは、自らの運命として「災いが予言

されている」('...the troubles are foretold.')(p. 189)ことなど意にも介せず、自由奔放な自然の生活を満喫している。ラヴァハムが――「死や災いに対する恐れぐらいであのような方はおとなしくなるものではありません」('It's not the dread of death or troubles that would tame her like.')(p.189)――と述べているように、デアドラは、あふれる生命力の象徴としての若さと、その若さに伴う美に自己陶酔した存在であるから、死や人生の悲哀を己がものとして恐れることとは無縁のようである。

若さの自然な現われとしてデアドラは「屈託なく快活な」('light and airy')存在であり、現実にはコノハの老とは対立するが、それが故に彼女の存在は彼の願望の対象であり、喜びの因(もと)となる――「彼女(あれ)が屈託なく快活なのをわしはとても喜んでいる。」('I'm well pleased she's light and airy.')(p.189)　しかし、一方では、老いたる存在にとって若さは自己の老をより強く意識せしめるものであり、その意味では嫉

みの対象となり得る可能性を多分に持ち合わせていることも否めない。老はそのように錯綜した二重性をもって若さに対しているものである。

第一幕においてデアドラが初めてその姿を見せる時、「彼女はみすぼらしい身なりで、小さな袋を持ち、小枝の束を両腕にかかえて登場する。」('DEIRDRE comes in poorly dressed with a little bag and a bundle of twigs in her arms.')(p. 189) コノハに言わせれば、そのような彼女は、「谷間のここかしこに住んでいる在り来りの連中と同じ」('...like the common lot scattered in the glens.') (p. 191)であり、「アルスターの女王となるにふさわしい躾」('...the manners will fit you to be Queen of Ulster.')(p. 191) を欠いていることになる。しかし、それは、自然に即応した彼女の素朴な生活と、虚飾的形式にそまぬ彼女の自然にして質朴な性向とを示している。第一幕でのコノハとデアドラとの初めての対面において既に両者の間には異質性が、そして、「二

つの異なる生活様式の間の緊張」('the ... tension between two differing ways of life'[10]) が見られ、コノハの物質的富に頼る生活に対して、デアドラの生活は自然と共にあるものとして対置されている。即ち、「自然界は、それ自体、コノハがデアドラのために用意する人工的華麗さと対立している」('... the natural world is itself placed against the artificial finery Conchubor provides for Deirdre.'[11])——

CONCHUBOR. *The gods save you, Deirdre. I have come up bringing you rings and jewels from Emain Macha.*

DEIRDRE. *The gods save you.*

CONCHUBOR. *What have you brought from the hills?*

DEIRDRE [*quite self-possessed*]. *A bag of nuts, and twigs for our fires at the dawn of day.* (pp. 189 and 191)

コノハ　御機嫌よう、デアドラ。わしはエヴァン・マハから指輪と宝石とをお前に持ってきてあげたよ。

デアドラ　御機嫌よう。

コノハ　お前は山から何を持ってきたんだね？

デアドラ［全く落ち着いて］胡桃（くるみ）一袋と、明日の朝の火をたくための柴です。

自然の中での自由奔放な生活に傾倒し、それに充足しているデアドラが、それと引き換えに物質的栄華を求めるはずもなく、「わたしは少しも女王などになりたくはない」（'I have no wish to be a queen.'）（p. 191）――と、コノハの意図に逆う。このように、まず、物質的富及びそれに伴う形式的虚飾と、自然の恵み及びそれに伴う素朴さ・自由奔放さという点において、コノハとデアドラとは対立的存在であることが明らかにされる。

自然及び自由奔放さを謳歌する生とは、若さの発露・発散にふさわしい生のことであり、それがデアドラをしてコノハの老を愛の対象として受け入れ難いものとし、自らの若さに

匹敵する若さの持主を愛の対象たらしめんとする。このことは彼女の本能的・感覚的欲求として自然であり、且つ、当然のことであろう――「わたしのように生まれついた女の子なら、きっと、自分によく似た相手を欲しがることでしょうね……髪は恐らくは烏のように黒くて、肌は雪のように白く、唇は雪の上にこぼれた血のように赤い男の人を。」('A girl born, the way I'm born, is more likely to wish for a mate who'd be her likeness . . . a man with his hair like the raven maybe and his skin like the snow and his lips like blood spilt on it.')(p. 191) 幕開きにおいてコノハの老とデアドラの若さとの対立がラヴァハムによって予測されたように、デアドラ自身はっきりと老を若さと対立するものとしてとらえ、老への拒絶反応を示している。しかし、デアドラが若いからといって、コノハの――「お前は一年中いつでも陽気で快活なんだろうね？('I'm thinking you're gay and lively each day in the year?')(p. 193) ――という問い掛け通りの状態にあるわけでは

ない。彼女が―「ここにだって、ほかの場所と同じように寂しい日もあれば、いやな夜もあります」('There are lonesome days and bad nights in this place like another.')(p. 193)―と言うように、老や若さに関係なく、また、場所のいかんにかかわらず人間存在、或いは、人生そのものに付随するわびしさを彼女は実感している。コノハが若さを絶対視してそれへの願望を抱くのは、彼には自らの現状としての老への絶大な不安があるからである。老いたる彼にとってこの不安は当然の感情であり、彼がデアドラに向かって―「わしには楽しくて良い日などほとんどありもしないのと同じように、お前には悲しい日などないはずだ」('you should have as few sad days I'm thinking as I have glad and good ones.')(p. 193)―と言うのにも一理ある。

コノハが老のわびしさを自覚し、それ故に若さへの強い希求を示したとしても、そのことが直ちに否定さるべきことだとは言えない。彼は、自己中心的ではあるが、老の不安を若

さによって補足し、それによって不安の軽減、もしくは、解消を図り、生の充実感を取り戻そうとしている——

CONCHUBOR. *How would I be happy seeing age come on me each year when the dry leaves are blowing back and forward at the gate of Emain, and yet this last while I〈'm〉saying out when I'd see the furze breaking and the daws sitting two and two on ash-trees by the Duns of Emain, 'Deirdre's a year nearer her full age when she'll be my mate and comrade,' and then I'm glad surely.* (p. 193)

コノハ　わしの身に一年一年と老が訪れ、エヴァンの城門に枯葉が吹き寄せ吹き散るのを見ては、わしはどうして楽しくしておれようか。それでも、この頃になって、エヴァンの城の傍でハリエニシダが芽をふき、とねりこの木で鳥が二羽ずっとまっているのを見ると、わしは、「デアドラが大人になってわ

しの連れ合いとも友ともなってくれる日がまた一年近くなった」と思わず声に発して、ほんとに喜んでるんだよ。

コノハは老と若さを自然と照応させ、人間にとって躍動的な生の発露・発散は喜びであることを示している。だが、喜びの対象たる若き生、即ち、デアドラの獲得に、彼は、これまた躍動的な生の発露たる愛でもって対するのではなく、物質的富に頼るやり方で対している――「わしらみんなに必要なのは安全で立派な住まいなんだ。もう二・三日もすれば、お前はそれをエヴァンで手に入れることになろう。」('What we all need is a place is safe and splendid, and it's that you'll get in Emain in two days or three.') (p. 193) 物質的富による生活の華麗さと安定の必要性は、老と若さの両者にとって同等の重みを持つものではなく、それは若さにとってよりもむしろ老にとってこそ重大な関心事となる。物質的富への過度の依存は往々にし

て、権力へのそれと同様、依存せる対象（富や権力）によって生の過程を完全に支配し左右し得るかの如き錯覚を引き起こす。結局、「コノハの夢は、金で買える物質的幸福と、武力でもって自由に行使できる権力に限られている。」（'Conchubor's dream is limited to material happiness which can be bought and power ^which can be commanded with arms; . . .'）(12) 即ち、彼の意味する人生の幸福とは、富と権力に基づく幸福のことであり、彼にはそれへの過信が見られる——

CONCHUBOR. You'll be happier and greater with myself in Emain. It is I will be your comrade, and I will stand between you and the great troubles are foretold. (p. 193)

コノハ　エヴァンでわしと一緒になれば、お前はもっと幸福でもっと立派になるだろう。わしはお前の友となり、お前とその予言されている大きな災いとの間に割って入ろう。

己が躍動的な生、或いは、激しい感情の発露として、即ち、ほとばしる愛の対象としてコノハはデアドラを求めているのではない。自らの老の淋しさを慰める対象として彼女を求めているのである。しかも、物質的富と権力に頼るやり方によってである。それは、生の在り方や生の経過における自然性にもとるものである、と言わねばならない。自然に即した自由奔放な生活に没入し、それへの強い執着を示すデアドラが、自然の生にもとるコノハの要求を拒絶するのも不思議ではない——

DEIRDRE. *I will not be your queen in Emain when it's my pleasure to be having my freedom on the edges of the hills.* (p. 195)

デアドラ　山の尾根で自由に振舞ってるのがわたしの楽しみですから、わたしはエヴァンであなたの妃になるつもりはありません。

DEIRDRE. *You don't know me, and you'd have little joy taking me, Conchubor .... I'm too long watching the days getting a great speed passing me by, I'm too long taking my will and it's that way I'll be living always.* (p. 195)

デアドラ　あなたはわたしを御存知ないのです。わたしをめとられても、あなたは少しも楽しくはないでしょう、コノハ様……。わたしはもう余りにも長く、月日がわたしの傍を実に素早く過ぎ去って行くのを見てきました。わたしはもう余りにも長く自分の好きなようにやってきましたし、これからだっていつもそんな風に暮して行くことでしょう。

確かに、富と権力に自己埋没し、「直観的な生活と自然界に対して無感覚である」('*Conchubor is ... dead to the intuitive life and the natural world ...*')(13) コノハには、自由な生へのデアドラの激しい

内的欲求は理解し得ず、彼自身は彼女に対して――「わしは大いに愛している」('...I've great love...')(p.195)――とは言っているものの、実は彼は彼女の外面的な若さと美を自己中心的に求めているにすぎない。

コノハがデアドラを求めるに際して、外面的にはそれほど赤裸々に示されてはいないにしても、その心底において物質的富と権力でもって嵩にかかる彼の性急さが見える時、天候に言及する彼の台詞は不吉な出来事の前兆の如き響きを持つ――「嵐がやってきそうだから、夜のふけないうちに我が家へ向かった方がよい。」('There is a storm coming and we'd best be going to our people when the night is young.')(p.197) そして、デアドラが「目前の現実におびえて」('terrified with the reality that is before her.')(p.197)、即ち、差し迫ったコノハとの結婚に異を唱えて、「コノハに反抗できる者は誰もいないの?」('Are there none can go against Conchubor?')(p.197)――と、コノハへの反逆を望む時、ラヴァハム

は現実次元での彼への敵対行為は身の破滅を意味することをデアドラに忠告する――「もしコノハに反抗する者があれば、その人の手にするのは悲しみと自らの生命を縮めることぐらいでしょう。」('...*if any went against Conchubor it's sorrows he'd earn and the shortening of his day of life.*')(pp. 197 and 199) ここにおいて、デアドラは期せずして、現実的には己が身の破滅への坂を下り始めることが予想される。そして、またもや、悲劇的事件への急変を示すかのように、ラヴァハムによって陰うつな天候への言及がなされる――「今夜は、過去何年間もお目にかかったこともないと思えるほどの最悪の夜となるでしょう。」('...*the night will be the worst I'm thinking we've seen these years gone by.*')(p. 199) このように、陰うつな天候への言及の繰り返しによって劇は不吉な雰囲気を増し、徐々に悲劇への接近を確実化していく。

「コノハとの生活は、デアドラの性質の大切な部分をすべて押しつぶしてしまうであろ

う。」('Existence with Conchubor would crush all that is precious in Deirdre's nature, ...'[14]) というのも、彼女にとって、彼との生活はその自由で溌剌とした生の萎縮と壊滅を意味し、富や権力との妥協の人生は精神的な死以外の何物でもないからである。コノハのもたらす抑圧と束縛を免れる途は容易には見い出せないとなるや、デアドラは、富と権力と老の具現者であり、且つ、それがため彼女には「物質的安定のほかには何も与えない男」('... the man who provides material security but nothing else.'[15]) としか思えないコノハへの主体的な抵抗を示し、若き生の燃焼によって現在時の充実を図ろうとする。彼女は、激しく燃える生への積極的な意欲、即ち、奔放なる生を全うすべき意図を表明する——「そして、今日からわたしは、ヒースの茂る野に吹く風のようにアイルランドの男たちをきりきり舞いさせてみせる。」('And maybe from this day I will turn the men of Ireland like a wind blowing on the heath.')(p. 199) これは、富・権力・老・

予言等によって規定される運命のもたらす抑圧や束縛からの解放志向であり、この彼女の志向が、彼女とコノハとの直接的な対立の具体的な始まりとなる。自由な存在としての、激しい生命力と感情の吐露は人間存在の本然性であり、人類の生の流れの中心をなす。この意味で、規定された運命への反逆によって、「結局、デアドラのような人間が最後まで采配を振ることになろう。」('When all's said it's her like will be the master till the ends of time.')(p. 201)しかし、自由な存在は制約された既成社会とは相容れず、そのような存在は「世の中を破壊する」('...spoil the world.')(p. 201)ことになるか、或いは、「世の中」によって逆に悲劇的状態に落しめられることになるか、或いは、両方の現象が同時に引き起こされることになるかのいずれかである。この点において、自由奔放な生の発露・発散へのデアドラの激しい欲求は、現実次元における悲劇的事件への直接の引き金となり、彼女が悲劇的運命への

急傾斜を下ることは明白である。しかも、彼女の激情によってもたらされるであろう悲劇的事件への不吉な予測は、天候の悪化によって一層その確実度を増す――「空は一面に真暗で、そしてここ何年もの間この地上で降ったこともないほどの大雨です。」('There's a mountain of blackness in the sky, and the greatest rain falling has been these long years on the earth.')(p.201)

若さと老という形での、また、自然に即した自由で素朴な生活と物質的富に依存した抑圧的で虚飾に満ちた人工的生活という形でのデアドラとコノハとの間の対立、何か悲劇的事件が起こりそうなことへの予測、激しい生へのデアドラの欲求の強さ、そして陰うつな自然によってかもし出される不吉な雰囲気の深まり――これだけの条件がそろったところでウシュナの若き三兄弟、ネイシャ、エインリ、アーダンが登場し、「ひどい嵐」('the great storm')(p.203)を避けてラヴァハムの家に避難する。劇の行動はこのように一瞬の休止もなく展開

し、この時点でのウシュナ三兄弟の出現はデアドラの方向を決定的なものにする。若き生は同じく若き生との合一によってより激しく生を燃焼させ得ることを感知してそれへの強い欲求を示すデアドラにとって、ウシュナ三兄弟、特にネイシャは彼女の躍動的な生の発露・発散の唯一の対象となる。

躍動的な生の発露へのデアドラの願いは愛の希求と連なり、彼女はネイシャへのひたむきな傾倒を示す――「ネイシャ……。わたしを置き去りにしないで、ネイシャ、わたしは〈悲しみのデアドラ〉です。」('Naisi.... Do not leave me, Naisi, I am Deirdre of the Sorrows.')(p.207) 彼女にとっては、悲劇的な運命を予言されていることよりも、自由を束縛された生活を甘受せねばならぬことの方がより大きな悲しみであり、この点において「〈悲しみのデアドラ〉」には二重の意味が含まれている。生の拠り所としてネイシャにすがるということは、生の悲しみ(即ち、抑圧的な生と、生の衰退)

を排して生の喜び（即ち、躍動的な生の発露、或いは、愛）を求めることである。「一定の、固定化した、人工美の世界」（'fixed and settled, artificially beautiful world'）[16]に自己埋没するコノハが生の抑圧と老（即ち、生の衰退）を表わせば、「自然界と一体化している」（'Naisi ... identified with the natural world; ...'）[17]ネイシャは自由なる生と若さ（即ち、生の盛り）を表わす。そして、前者が「富と安全で立派な住まい」（'... wealth and 'a place is safe and splendid,' ...'）[18]を提供する存在であるのに対し、後者は「自然界を友とする愛」（'... love in communion with the natural world:'）[19]を約束する存在である。「アイルランドの花」（'the flower of Ireland'）(p. 209)と呼ばれているネイシャは、若くして美しいデアドラの愛の対象たるにふさわしく、彼女の感情はそのような彼の存在によって昂揚する。そして、昂揚した感情は彼女をして「星に新たな金色の光と月に新たな表情を見る」（'... seeing new gold on the stars and a new face on the moon,

...')(p.209)に到らしめる。これは、デアドラが自ら明かす、彼女自身に予言されている運命――「デアドラはウシュナの息子たちの破滅の因(もと)となり、独りぼっちで小さな墓に埋められ、いついつまでも語りつがれるだろうという予言」('...what is foretold, that Deirdre will be the ruin of the sons of Usna, and have a little grave by herself, and a story will be told forever.')(p.209)――への挑戦の始まりである。ネイシャが――「それでは、鶫(つぐみ)が天に恨みを抱くほどの美しい声で歌いながら森の中を歩き回っているのはあなたですか?」('And it is you who go around in the woods, making the thrushes bear a grudge against the heavens for the sweetness of your voice?')(p.207)――と言うほどにデアドラは美声であり、また、同じく彼の言葉を借りれば、「あらゆる才能と比類なき美しさ」('...all gifts, and the beauty that has no equal.')(p.209)の持主である。このような彼女にネイシャが強く心を惹かれるのは当然のことであり、デアドラの方も自らの若さを燃焼させる相手と

してネイシャを求める――「あなたとわたしなら楽しい生活ができましょう、ネイシャ……。たとえほんの短い間にすぎなくとも、最もよくて最も豊かなものを味わうのは楽しいことでしょう。」('...it's a sweet life you and I could have Naisi.... It should be a sweet thing to have what is best and richest if it's for a short space only.')(p.209) デアドラは生の喜びを若さの燃焼によって獲得しようとするが、これは現在時の充実への願いであり、たとえ潜在意識としてであれ、彼女は人間存在の変化の相と有限性を認識していることが知れる。

　　激剌とした生の発露・発散へのデアドラの志向とその謳歌は、物質的富や権力による制約と老の排斥に、そして豊かな自然と個人としての自由や若さへの希求に基づいているが、それは結局は人間存在の変化の相と有限性の認識――アラン・プライス(Alan Price)によれば、「衰退と死の不可避性の認識」('the awareness of the inevitability of decay and death')(20)――に由来するも

のである。これは、人間存在や人間の営為は移ろいやすくして限りあるものではあるけれども若さの燃焼によってせめて一時的たりとも生の喜びを感じ取ろうということではなくして、それらは移ろいやすくして限りあるが故にこそ生の限りなき発散、或いは、激しい燃焼によって現在時の充実を図り、それを生の証とすることである。抑圧的な情況の中での生の枯渇を恐れるデアドラは、愛という形での情熱の燃焼によってもたらされる生の喜びにたとえ死が伴うにしても、そのような死ならばあえてそれを恐れない——

DEIRDRE. *you must not go Naisi, and leave me to the High King, a man is ageing in his Dun, with his crowds round him and his silver and gold.* [*More quickly.*] *I will not live to be shut up in Emain, and wouldn't we do well paying, Naisi, with silence, and a near death?* [*She stands up and walks away from him.*] *I'm a long while in the woods with my own self, and*

I'm in little dread of death, and it earned with richness would make the sun red with envy and he going up the heavens, and the moon pale and lonesome and she wasting away. [ She comes to him and puts her hands on his shoulders. ] Isn't it a small thing is foretold about the ruin of ourselves, Naisi, when all men have age coming and great ruin in the end? (p. 211)

デアドラ　行ってはなりません、ネイシャ。城の中で大勢の家来と金銀財宝に取り巻かれて老い込んでゆく大王のもとにわたしを置き去りにしないで下さい。[更に口早に]　わたしはエヴァンに閉じ込められて暮すつもりはありません。ネイシャ、その償いにはわたしたちはただ沈黙して死を早めれば済むことです。[彼女は立ち上がって彼から離れる]　わたしは長い間、独りぼっちで森の中にいましたから、死ぬことなど少しもこわくありません。太陽が嫉妬で真赤になって天に昇り、月

が青ざめて独り寂しくやせ衰えていくほどの豊かさを伴う死ならば。［彼女は彼に近づき、彼の肩に手をかける］ネイシャ、わたしたちの身の破滅について予言されていることなど、取るに足りないことじゃありませんか。どうせ人間はすべて老い込んで、最後には破滅するんですから。

デアドラは生の衰退（即ち、老）と生の消滅（即ち、死）を人間存在の根元的な生存条件―変化の相と有限性―として認識しているが故に、生の激しい燃焼を生の喜びとしてより強烈に受けとめることができるのである。限りある生の限りなき発散、或いは、激しい燃焼を通じての存在の消滅は、生あるものの自然の様相とも言え、デアドラは「自然の必然的経過の受容」（'the acceptance of the inevitable course of nature'）[21]と、生の法則にのっとった願望とを示していると言えよう。

ネイシャも同じく――「勝ち誇って勇ましくあるのもほんの短い間のことにすぎません」('...we've a short space only to be triumphant and brave.') (p. 209)――と、デアドラ同様に人間の営為のはかなさ・移ろいやすさを認識しており、人間存在を変化の相と有限性においてとらえてはいるものの、死についてはその醜悪な現実相への認識が強く、観念的な認識に基づく死のもう一つの面、即ち、現実認識の域を越えた、聖なるもの・神秘的なものとしての死のとらえ方が稀薄である。死の現実相は否定し難いけれども、むしろそれが故に、人間はそれと対立する意味・内容を願望として死に付与し、それによって死の現実相からの脱却を志向するわけであるが、このような心理過程はネイシャにはほとんど見られない。彼は――「噂されている流血と傷ついた身体と墓の汚らわしさへとあなたを導くのがこのわたしだとは情けないことだ」('...it's a poor thing it's I should bring you to a tale of blood, and broken bodies and the filth

of the grave ....') (p. 211) ―― と、死の持つ忌わしさ・汚らわしさへの現実認識によってのみ死に対している。だが、彼の行動を促進させるのは、愛に対するデアドラの情熱の激しさであり、彼女の美しさへの傾倒を示すネイシャは彼女の意向に抗うことはできない。二人の間の愛の営み・愛の行為において、その主動者となるのはデアドラである。死に対する恐れが彼女の躍動的な生の発露を封じ込めることができないように、ネイシャにあっても若さの燃焼によってもたらされる生の喜びへの希求は強く、それは彼をして死に対する恐れを無意識裡に超越せしめ、デアドラに対する愛と相俟って彼は死への不敵さを示し、生の喜び、即ち、若さと愛を謳歌する――

NAISI. Then it isn't I will give your like to Conchubor, not if the grave was dug to be my lodging when a week was by. [ He looks out. ] The stars are out Deirdre, and let you come with me quickly, for it is the

*stars will be our lamps many nights and we abroad in Alban, and taking our journeys among the little islands in the sea. There has never been the like of the joy we'll have Deirdre, you and I having our fill of love at the evening and the morning till the sun is high.* (p. 211)

ネイシャ　だったら、わたしはあなたのような人をコノハに渡したりはしません、たとえ一週間で墓が掘られてわたしの住まいになろうとも。［外を見る］デアドラ、星が出ています。すぐにわたしと一緒においでなさい。これからは幾夜も星がわたしたちの明りとなるでしょう、わたしたちがオールバンに渡った後も、海の小さな島々の間を旅している時も。デアドラ、わたしたちの味わうような喜びはこれまでにもなかったことでしょう。あなたとわたしは晩も、朝も、陽が高くなるまで、愛の限りをつくすことになりましょう。

ここにも「愛の喜びを喚起する自然のイメージ」('The natural images which evoke the joys of love...')[22]が引き合いに出され、ネイシャは願望として、愛による生の喜びを自然との照応や自然の援護において求めるが、ここにおいても彼は期せずして、情熱の発露に基づく愛の行為が自然の法に適うものであることを示している。社会的生存条件—秩序・因習等—に逆らっての情熱の発散は、デアドラの危惧する如く、彼を「破滅させ」('...bring...to destruction,...')(p.211)、またラヴァハムの指摘する如く、「世の中を滅ぼす」('...destroy the world.')(p.213)結果に到る公算が大である。物質的富を基盤とする権力への抵抗は、現実次元においては困難を極め、多分に当事者を自滅の方向へと追いやるが、しかし愛の発露を抑圧することは自然の理、生の法に逆行することであり、これは人間本来の在り方にもとるものである。自然の理に逆行することの非人間性を、従って窮極的にはそのような逆行の不可能性を認

識するラヴァハムは、デアドラに向かって次の如く愛の行為の必然性を説く——

LAVARCHAM [ moved ]. It isn't I'll be well pleased and I far away from you. Isn't <it> a hard thing you're doing, but who can help it? Birds go mating in the spring of the year, and ewes at the leaves falling, but a young girl must have her lover in all the courses of the sun and moon. (p. 213)

ラヴァハム［心を動かされて］あなたから遠く離れてわたしがとても楽しい思いをすることなどありますまい。あなたのやろうとしているのは大変なことですが、それをどうにかすることなど誰にできましょうか？　春には鳥が、そして木の葉の落ちる頃には牝羊が交わる相手を求めますが、月日のめぐる中で若い娘も恋人を持たねばなりません。

かくして、愛の自然な経過としてデアドラとネイシャはエインリの祝福によって夫婦の固めをなす——

AINNLE [*joining their hands*]. *By the sun and moon and the whole earth, I wed Deirdre to Naisi.* [*He steps back and holds up his hands.*] *May the air bless you, and water and the wind, the sea, and all the hours of the sun and moon.* (p. 215)

エインリ［二人の手を合わせて］太陽と月と大地全体にかけて、わたしはデアドラをネイシャにめあわせる。［彼は一歩退がって、両手を挙げる］　空気があなた方を祝福し、水も風も、海も、日月のすべての時間もあなた方を祝福しますように。

エインリは、デアドラとネイシャの愛の完遂、即ち、若きエネルギーの結合とその燃焼を自

然の理として願い、ここにも生の発露としての愛と自然との照応が、そして「若い、想像力に富む人々の、新しい生活への動き」('... a movement of the younger, imaginative people towards a new life.')[23]が見られ、実に「汎神論的な自然崇拝は、シングにとっては、<愛と生>の烈しい享受と不可分である」('... the pantheistic adoration of nature is for Synge an inseparable part of the intense enjoyment of 'love and life'.')[24]ことが如実にうかがえるが、若さ・愛・美はその絶頂において既に自己崩壊への萌芽を内包し、物質的富と権力への反抗としてはそれらの謳歌は現実的な悲劇の方向を取らざるを得ない。しかし、それ故にこそ若さ・愛・美はひときわその輝きを増し、その価値を高めると言える。

第二幕はデアドラとネイシャの愛の逃避行の地オールバンでの「彼らのテントの外の森」('A wood, outside the tent of DEIRDRE and NAISI.')(p. 217)に場が設定され、そこへ「ファーガスが、ネイシャとその弟たちをエヴァンへ連れて帰る

ようにというコノハからの和睦の伝言をたずさえてやってくる」('It's Fergus bringing messages of peace from Conchubor to take Naisi and his brothers back to Emain.')(p. 217)が、彼に先立って「夜明け前の驟雨の中をやってきた」('I came in the shower was before the dawn.')(p. 217)ラヴァハムは、コノハの隠された悪巧みを恐れて、デアドラに向かいエヴァンへ発らぬようにと忠告する―

LAVARCHAM [impressively]. ... let you take my word and swear Naisi by the earth, and the sun over it, and the four quarters of the moon he'll not go back to Emain for good faith, or bad faith, the time Conchubor's keeping the high throne of Ireland. ... (p. 217)

ラヴァハム[強く印象づけて] ……わたしの言うことを聞き入れ、ネイシャに大地にかけて、大地の上の太陽にかけて、月の四つの方角にかけて誓言させなさい。コノハがアイルランドの王

位にある間は、よかれ悪しかれどんなことがあってもエヴァンヘは矣らぬという誓いを。……

ネイシャとの愛を全うするために、第一幕においては、予言された自らの運命に逆らい、コノハの権力にまで逆らってその激しい生命欲を示したデアドラではあるが、今や彼女は人生に対するやや消極的な、或いは、悲観的とも言える態度を示す―

DEIRDRE [*without hope*]. *There's little power in oaths to stop what's coming, and little power in what I'd do Lavarcham, to change the story of Conchubor and Naisi and the things old men foretold.* (p. 217)

デアドラ［希望もなく］今にも起ころうとしていることを止めるのに誓言など何の力にもなりません。ラヴァハム、老人たちが予言したコノハとネイシャらの物語を変えるのに、わたしのやる

ことなど何の力にもなりません。

「万物は衰え滅びねばならない。」('*All must fade and die.*'(25)) デアドラは、万物の変化が必然的なものであるからして、それに対抗することの無意味さを、そして運命の絶大な力に比しての個人の無力さを認識している。第一幕において生の限りなき発露への激しい意欲を示したデアドラが、七年後の第二幕において、何故このような消極的な見解を持つに到ったのであろうか。多分それは、彼女がその潜在意識において若さ・美・愛の衰退への不安を抱き始めたことの現われではなかろうか。勿論、このような態度の根柢にあるのは人間存在の根元的な生存条件——変化の相と有限性——の認識であるが、しかしそれにもかかわらず、或いは、むしろそれが故に、デアドラは——「もしネイシャの身に何か事が起これば、わたしは生き残ってはいないでしょう」('*...if a thing harmed Naisi it isn't I could live after him.*')(p. 219)——

と、ネイシャへのひたむきな愛を吐露し、自らの愛の不変な純粋さを再確認しようとする。人間存在の様相とその変化に対して彼女の示す不安は、人間存在に固有の不安であり、端的に言ってそれは生命力の凋落、「衰退と死の無情さ」('the relentlessness of decay and death')[26]、或いは、「時の無情な歩み」('the relentless stride of time')[27]に対する不安である。「老年に対する恐れ、若さの経過の必然的結果としての愛の衰退に対する恐れ」('... the horror of old age, the decay of love consequent on the passing of youth; ...')は「人類に共通な」('... common to the human race: ...')[28]ものであると言えよう。これがためにこそ、生命力の激しい発露に、より強烈に生の喜びが感じ取られるわけであるが、七年の歳月はデアドラの現実認識に変化をもたらし、彼女は人間存在の変化の相にかなり敏感に反応し始めている——

DEIRDRE. I've dread going or staying, Lavarcham. It's

*lonesome this place having happiness like ours till I'm asking each day, will this day match yesterday, and will tomorrow take a good place beside the same day in the year that's gone, and wondering all times is it a game worth playing, living on until you're dried and old, and our joy is gone forever.* (p. 219)

デアドラ　ラヴァハム、わたしは行くのも留まるのも恐ろしい。わたしたちのように幸福であっても、ここは寂しく、わたしは日ごと、今日も昨日に劣らぬ日だろうか、そして明日も過ぎし年の同じ日と変らぬだろうかと尋ね、そしていつも、干からびた年寄りになってわたしたちの喜びが永遠に過ぎ去ってしまうまで生き続けることが、それほどやる値打ちのある遊戯なのか知らと思ってるの。

第一幕においてもデアドラは老への反撥を示しているが、それはあくまでも他人事として

の老への反撥であり、彼女自身は自らの若さ、即ち、躍動的な生の発露・発散に没入している。ところが、第二幕においては彼女は老をきたるべき自らの問題としてとらえ、若さの発露による生の喜びに対して微妙な心の変化を示している。彼女は生の喜びが「完全なものではなく」('not perfect')、また、「不変のものではない」('not immutable')[29]ことを、即ち、その不安定さを知覚していると言えよう。

生の一つの相である老は、躍動的な生の発露の謳歌という点からすれば、生の衰退として若き生からは否定的に見られ、否定的に取り扱われるが、ラヴァハムは老にもそれなりの良さのあることを認めようとする——「年をとるのはそう悪いことではありません、若い娘や詩人たちは年寄りの姿を悪し様に言いますけど。」('... there's little hurt getting old, though young girls and poets do be storming at the shapes of age.')(p.219)老の持つ意義とは何であろうか。ラヴァハムはデァドラに向かって——「老婆の分別を有し、

身辺では幼い孫たちが騒ぎ回ってる方が、ずっと喜ばしいことだと思う日がやってくるでしょう」('...the day'll come you'll have more joy having the senses of an old woman and you with your little grandsons shrieking round you,...')(p.221)――と言うが、ここに示されている、老の持つ生の喜びの一つは、分別を有することとされており、もう一つは、身辺に若き生を感じることとされている。しかし両者とも、実際には、若き生の衰退を観念的に補足する手だてとしての意味合いしか持たない。分別を有し若き生を感じ取ることを老の喜びとするのは、老いたる存在にとってはごく自然な心理状態であり、一般にこれを否定することはできないが、分別を持つことや他者の若さを感知することの喜びは、自己の生の衰退を阻止し得るものではないこともまた否定できない。デアドラのように自己の若さと美の発露に没入する存在にとっては、自らの若さと美の減退を感ずる時、他者の若さを眼にすることは、それに対応で

きぬ自己の老の認識を更に深めるだけとなろう。若さと美を喪失した彼女には恐らく生の喜びは二度と戻ってはこないだろう――「わたしは今日からはきっと若い女の喜びも老いた女の喜びも持つことはあるまい。」('It's little joy of a young woman or an old woman I'll have from this day surely.')(p. 221)　生の発露への意欲の減少した、従って、それだけに分別を、即ち、すべては衰退へと変化することの受容的な認識を身につけたラヴァハムは、デアドラの未来を見通して次の如く言う――「あなた自身が喜びの最中にいらっしゃる時に、その喜びの終りがもう間違いなくこようとしているのを見ると、わたしはたまりません。」('...I'm destroyed seeing yourself in your hour of joy, when the end is coming surely.')(p. 221)

デアドラをして、若さと美の衰退、即ち、老と醜への単なる不安から、それらへの恐怖に近い感情や能動的な反撥へと向かわせる促進剤の役割を果たすのが、コノハの間着たる

オウエン（OWEN）の存在である。一般に、変化を常とするく存在の世界>においては、新鮮さの認識は変化の様相に伴い、それと共にある。新鮮さからくる充足感や喜びも、それが時間の経過によって固定化され当然化され惰性化されると、変化への鋭敏な感受性が鈍くなるか、または、失われ、喜びの対象も往々にして倦怠をもたらすだけのものと化す。オウエンはこのことを論拠にして、デアドラの生の喜びに水をさす――「あなたはその長の年月、明け方にいつも同じ男が隣でいびきをかいていることに十分満足してるんですか？」（'...are you well pleased that length with the same man snorting next you at the dawn of day?'）(p. 223) しかし、「七年はネイシャやわたしのような者にとっては短い期間です」（'...seven years are a short space for the like of Naisi and myself.'）(p. 223) ――と、ネイシャと共に過ごした時間の短さを意識的に感じ取ろうとしているデアドラにとって、若さ・美・愛の発露は生の最大の喜び

としてその折々の現在時の充実と連なり、彼女は躍動的な生のはかなさを嘆く必要を自らは認めまいとする。躍動的な生のはかなさを嘆き、時に生の衰退を正当化するのは、硬化した生の持つ分別ということになろうか——

DEIRDRE [very quietly]. Am I well pleased seven years seeing the same sun throwing light across the branches at the dawn of day? [With abstracted feeling.] It's a heart-break to the wise that it's for a short space we have the same things only. [With contempt.] Yet the earth itself is a silly place maybe, when a man's a fool and talker. (p. 223)

デアドラ［いとも静かに］七年間、明け方にいつも同じ太陽が木の枝を横切って光を投げかけるのを見て、わたしは十分満足していませんか？［ぼんやりとした気分で］わたしたちが僅かの間しか同じものを持つことができないということは、賢い人たちには胸の

張り裂けるような悲しみです。［軽蔑するように］　しかも、世の中そのものが愚かな所なのかも知れません、人間が馬鹿でお喋りの時には。

生の発動の源である太陽は常に喜びの対象としてある如く、精神的昂揚の源としての愛、即ち、激しい生の燃焼は倦怠とは無縁である。デアドラには愛についてのこのような認識があるが、この認識にはむしろ、かくあって欲しいという彼女の願望が強く反映されている。従って、〈若さや美の移ろいとともに愛もまた移ろい行くというようなことは決してあり得ない〉といった確信が、彼女にはあるわけではない。溌剌たる生の発露としての若さと美を謳歌し、それを生の唯一の喜びとするデアドラの心に、若さと美の移ろいやすさへの不安が自己に係わるものとしてかもし出されたとなれば、生の激しい燃焼たる愛自体の移ろいやすさへの不安が生じることも当然の経

過であろう。確かに、ここに提示されているものとして、「単なる慣習や老年によって、或いは、自壊作用によって陳腐なものとなる愛の持続の問題がある」('There is the problem of the endurance of love, to be staled by mere custom, old age; or by its dissolution, . . .'[30])と言えよう。

オウエンは人間存在の変化の相と有限性への悲観的な見地を有し、生の衰退、即ち、老に伴う醜悪さと惰性化した人生の倦怠を強調する――「ここに留まってネイシャと共に朽ちるか、それとも、エヴァンのコノハのもとへ行くかしなさい。コノハは腹が突き出て、輝く王冠の下の眼も垂れ下がっており、ネイシャは生気もなく疲れ果てることでしょう……」('Stay here and rot with Naisi, or go to Conchubor in Emain. Conchubor's a swelling belly, and eyes falling down from his shining crown, Naisi should be stale and weary; . . .')(p. 223)　オウエンによれば、デアドラには、〈ネイシャか、それとも、コノハか〉という二者択一さえも不可能なのである。ネイシャ

と共にありたいとするデアドラに向かって、オウエンはなおも、それが彼女の未来像であると言わんばかりに老の醜悪さを指摘し、潑剌とした生の発露である愛にとって老は決定的な否定の対象以外のものではあり得ないとする——

OWEN [*with a burst of rage*]. *It's Naisi, Naisi is it? Then I tell you you'll have great sport one day seeing Naisi getting a harshness in his two sheep's eyes and he looking on yourself. Would you credit it, my father used to be in the broom and heather kissing Lavarcham, with a little bird chirping out above their heads, and now she'd scare a raven from a carcass on a hill.* [*With a sad cry that brings dignity into his voice.*] *Queens get old Deirdre, with their white and long arms going from them, and their backs hooping. I tell you it's a poor thing to see a queen's nose reaching down to scrape her chin.*

( pp. 223 and 225 )

オウエン［憤然として］何かと言えば、ネイシャ、ネイシャですか？　それなら、あなたに言っておきますが、あなたにとってさぞかしお楽しみなことには、ネイシャがその思わせ振りな両の眼にとげとげしさを浮かべてあなたを見つめる日がいつかやってきましょう。あなたには信じられますか、かってわたしの父はエニシダやヒースの中でラヴァハムに接吻し、二人の頭上では小鳥がちゅっちゅっ鳴いていたのに、今やあの女は丘の上の死体にたかる烏をもこわがらせて追っ払いそうです。［彼の声に威厳をもたらすような悲嘆の口調で］　デアドラ、女王でも年を取って、その白くて長い腕もだらりと垂れ、背中も曲がります。女王の鼻が顎にすれるほど垂れ下がるのは確かに惨めな光景です。

オウエンのように老をかくまで醜悪なものとすることは、生の衰退を常とする人間存在にとってこれほど酷な、または、無情なことはない。何故なら、自己の生の持続を願う人間にとって老は避け得ぬ事態であるから、老に対する個々の感情的反応はともあれ、事実としては老を己がものとして受け入れざるを得ない。老を避けるためには、生の衰退を見る前に若さを現在時において定着させるしか方法がない。アラン・プライスもこれと同じ意味のことを次のように述べている――「衰退に打ち勝つ唯一の方法は、生と愛が衰えを見せる前にそれらを終らせることである。」('*The only way to defeat decay is to end life and love when they are starting to decline: . . .*')(31) オウエンはそのことを暗示してデアドラに次の如く言う――「わたしはあなたに謎を掛けてみましょう、デアドラ。どうしてわたしの父はコノハほど醜くも老いぼれでもないのでしょう？ 答えられませんか？ ……ネイシャが父を殺したからで

すよ。」('I'll give you a riddle, Deirdre. Why isn't my father as ugly and as old as Conchubor? You've no answer? ...It's because Naisi killed him.')(p.225) これは、溌剌とした生の発露としての若さと美を生の唯一の喜びとし、その喜びを維持するためには生をその絶頂時において中断する必要があることを意味している。これこそまさにデアドラに対する死へのいざないと言えよう。ロナルド・ピーコック(Ronald Peacock)が次のように——

> Naisi and Deirdre have lived seven years for love alone, detached from men, absorbed by their self-sufficient passion. The time appears to Deirdre as a heavenly perfection, and to prolong it to eternity she cuts off her life.(32)
>
> ネイシャとデアドラは世人から離れ、自足せる情熱に没頭し、愛のみの七年間を過ごしてきた。この期間はデアドラにとって天国の完全さとも思え、それを永遠

なるものとするために彼女は自らの生を断ち切る。

と述べているが如く、デアドラの生の切断、即ち、自決の行為は、この時点で方向づけられたと言えようか。

ファーガス（FERGUS）も一般的な老の不安をデアドラに説くが、同時にそれとは対照的に、自然のもたらす喜びをも提示し、衰退した生にとっての安住の地の必要性を説く——

FERGUS [benignly]. ... to this day the old men have nothing so heavy as knowing it's in a short while they'll lose the high skies are over Ireland, and the lonesome mornings with birds crying on the bogs. Let you come this day for there's no place but Ireland where the Gael can have peace always. (p. 225)

ファーガス［優しく］ ……今日に到るまで、老人たちにとってまたとない悲しみは、もう少しすれば自分たちには

アイルランドの上の高く晴れ渡った空も、沼の上で鳥が鳴く寂しい朝も見れなくなるだろう、と知ることです。今日お出かけなさい。ゲール人がいつも平安を得られるのはアイルランドの土地以外にはありませんから。

この場合、老にとっての安住の地とは、住みなれた、しかもケルト民族の心情においては理窟抜きで美わしの女王＞（'beautiful Queen'）たるアイルランドのことであり、そこでの安定した平静な生活こそ老の不安を緩和し、いやすものである。ファーガスがデアドラとネイシャに向かって――「あなた方はいつまでも若いというわけにはいかないでしょう。あなた方はもう、アイルランドの海の傍に家庭的な城を築いて、諸侯の妻たちの手に託したあなた方の子供たちを引き取るなど、きたるべき年月のための準備をする時機です」（'you'll not be young always, and it's time you were making yourselves

*ready for the years will come, building up a homely Dun beside the seas of Ireland, and getting in your children from the princes' wives.'*)(pp. 225 and 227)——と、若さの移ろいやすさ故の生活の安定志向を示すのも分別のなせるわざであり、この点ではファーガスはコノハと一脈通ずるものがある。とはいえ、ファーガスは、コノハのように物質的富と権力を嵩にきて、若さの衰退への己が不安をそれによって高圧的に補おうとするものではないから、コノハとの違いをはっきりと示している。むしろ、彼はその人生態度においてラヴァハムと類似している、と言った方がよいかも知れない。ファーガスが言うように、確かに、老にとっての放浪の生活は耐え難く厳しいものであり、安住の地を得ることは若さを喪失した存在にとって大きな慰みであるに違いない——「老が迫り若さが過ぎ去ってしまうまでさすらい続けるのは、楽しいこととは言えません。ですから、今夜お出かけになるのが一番いいことでしょう。それ

というのも、あなたが出立して、『わたしは本当にアイルランドにいる』と言えるのは、大きな喜びでしょうからね。」('It's little joy wandering till age is on you and your youth is gone away, so you'd best come this night, for you'd have great pleasure putting out your foot and saying 'I am in Ireland surely'.')(p.227)

しかし、老にとっての、安住の地を得る喜びは、躍動的な生の激しい燃焼による喜びと同等ではない。両者の間には大きな質的差異がある。若さの発露は固定化した情況に拘泥せず、というより、むしろそのような情況への沈潜を排し、動的にして強烈な喜びを見い出そうとするのに対し、安住の地を得ることによって見い出される喜びは若さの衰退を補足する静謐なものとしてある。前者が生の喜びそのものであるのに対し、後者はその代替物にすぎない。代替物としての生の喜びは決してデアドラの求めるものではない。

心の変化や惰性からくる倦怠と、それに伴う愛の移ろいは生の必然的な経過であり、そ

れらは安定した生活の中での平穏さによって十分に埋め合わせがつく、とファーガスがネイシャに向かって説くのに応じて、ネイシャは、自らの愛の移ろいからくる倦怠への不安とデアドラがそれに気づくことへの恐れを漏らす——

NAISI [*very thoughtfully*]. *I'll not tell you a lie. There have been days a while past when I've been throwing a line for salmon, or watching for the run of hares, that I've had a dread upon me a day'd come I'd weary of her voice* [*very slowly*] . . . *and Deirdre'd see I'd wearied.* (p. 227)

ネイシャ［全く考え深げに］わたしはあなたに嘘は申しません。少し前、わたしが釣糸を垂れて鮭を釣っている時や、野兎の走るのを見ていた時に、もしわたしがいつかデアドラの声に飽き［非常にゆっくり］……そしてわたしの飽きたのを彼女が知るようになれば、と

不安に思う日が何度かありました。

ネイシャもまた、躍動的な生の激しい発露・発散を愛のあるべき姿としてとらえてはいるが、現実次元においては生、或いは、愛の下降への不安を感じ取っている。万物の常として、愛もまた、元来、流動的にして移ろいやすいものであり、その固定化した同質性や不変性というものは、現実次元における愛の様相とは対蹠的な形において、願望により付与された属性とも言うべきものであるから、ネイシャの願望としてある愛の姿と、現状としての彼の愛の様相との間には食い違いが生じるのも不思議ではない。

ネイシャは躍動的な生の激しい発露をして愛の第一義とし、願望の所産としての愛の永続性、更には、不変性を現実においてはかなり意識化しているから、それによって愛の移ろいに対する不安の緩和を図ろうとする。彼はまず、デアドラ自身の、己が若さと美への

素朴にして単純な傾倒、即ち、愛への彼女の純心にして激しい希求に頼ろうとする。ここには、彼女の生命力、或いは、生命意欲の強さに依存することによって、愛の移ろいへの自らの不安を押さえ込もうとする彼の心理的な動きが見られる――「デアドラは年を取ることや飽きることなど思いもしていません。それがために彼女のやり方には不思議なところがあり、疫病のはやる町で勇気と笑い声を絶やさないだけの元気が彼女にはあるのです。」('Deirdre's no thought of getting old or wearied, it's that puts wonder in her ways, and she with spirits would keep bravery and laughter in a town with plague.')(p.229)

そしてネイシャは、愛の移ろいや生の喜びの減少に対する不安が単なる杞憂にすぎないことを意識的に確認することによって不安を回避する傾向を見せる――「わたしは、年を取って飽き飽きし、デアドラに対するわたしの喜びを失くしてしまう夢を見ましたが、しかしわたしの夢はただの夢にすぎませんでした。」

('I've had dreams of getting old and weary, and losing my delight in Deirdre, but my dreams were dreams only.') (p. 229)　だが、ここには生の衰退への、潜在化した彼の不安があることは見のがせまい。彼自身は明確に意識せずとも、潜在化した不安の強さが彼をしてなおも願望による生の喜びを求めせしめる——

NAISI [gaily]. ... I've had dread, I tell you, dread winter and summer, and the autumn and the spring-time, even when there's a bird in every bush making his own stir till the fall of night. But this talk's brought me ease, and I see we're as happy as the leaves on the young trees and we'll be so ever and always though we'd live the age of the eagle and the salmon and the crow of Britain. (p. 229)

ネイシャ［陽気に］……本当に、わたしは恐れていました、冬も夏も、秋も春も、どの藪でも鳥が日暮れまでがさがさやっている時でさえ、恐れていまし

た。しかし、この話でわたしは気が楽になりました。わたしたちは今も若木の葉のように幸福で、そしていつまでも、いつでも幸福なことでしょう、たとえ鷲や鮭やブリテンの鳥のように年を取るまで生きても。

ここに示されているのは、若さと美の衰退、即ち、生の衰退という必然的事実を願望によって被わんとする意識であり、このような心理構造においては愛による幸福感は老への不安によって阻止されることがない。即ち、ネイシャの、観念による愛の定着志向が見られる。このことは、裏を返せば、愛の移ろいについての現実認識を逆説的に確かめていることでもあり、デアドラは直覚的にそれを覚る。

デアドラ自身の願望のいかんにかかわらず、また、生の衰退と消滅へのオウエンの悲観的見地にも増して、彼女に現実次元での若さと美のはかなさを、それに愛の移ろいを実感せ

しめるのは、彼女の愛の対象たるネイシャ自身の持つ、愛の移ろいへの不安感である。この彼の潜在的な不安感が彼女にすべての現実相についての決定的な認識を迫り、そしてそのことが彼女の現実行動の方向を定める決定因となる——

DEIRDRE [*in a very low voice*]. *With the tide in a little while we will be journeying again, or it is our own blood maybe will be running away.* [*She turns and clings to him.*] *The dawn and evening are a little while, the winter and the summer pass quickly, and what way would you and I Naisi, have joy forever?* (pp. 229 and 231)

デアドラ［全く低い声で］もう少しして潮時になれば、わたしたちはまた旅に出ているでしょう。それとも、わたしたちの血が流れているかも知れません。［彼女は振り向いてネイシャにすがりつく］　夜明けも、日暮れも、わずか

な間です。冬も、夏も、またたく間に過ぎてしまいます。ネイシャ、あなたとわたしがどうして永遠に喜びを持てるでしょう？

ここにおいてデアドラは、願望なるものはすべて万物の根本相――変化の相と有限性――に基づくことを意識化しているようである。現実次元においては物事のすべては移ろい行くことが、従って、人間存在も人間の営為も変転を常とし、それは自然の法則にほかならぬことが強く意識されている。即ち、彼女は現実相への認識に傾いている。それがため、ネイシャが――「老年になるまでわたしたちは喜びの限りをつくしましょう……」（*'We'll have the joy is highest till our age is come, ...'*）（p. 231）――と、生の喜びを願望として提示しても、彼女には通じない。人間存在は常に消滅へと向かう変化の過程にあるものならば、その本質は変転流転にあるから、人間には「永住の地はない」

('*There's no place to stay always....*')(p.231)と言えよう。すべてに終りがあるように、デアドラの潑剌とした生や愛の営みにも「間違いなくその終りがやってきている」('*... the end has come surely.*')(p.231)ということになる。

ネイシャは、願望としての充実した愛の維持に執着し、意識的にそれを確かめようとする——「愛する二人がただ愛だけを求めている時には、みんなから離れているのがよい。出て行こう。そうすれば、わたしたちはいつも安全でしょう。」('*... it's right to be away from all people when two lovers have their love only. Come away and we'll be safe always.*')(p.231) だが、愛の確認に対するこのような願望自体が、現実における愛の杤ろいの証である。潑剌とした愛の維持のためにどのような方策を講じ、どのような現実逃避を試みようとも、人間は現実的にはその根元的な生存条件——変化の相と有限性——を免れることはできない。絶えざる変化の過程にある生にとって若さは一時的なものであり、

窮極の現実は老から死に到ることであるから、「世界の果てまで行っても安住の地はない」('*There's no safe place . . . on the ridge of the world . . .*') (p. 231) のである。観念的な現実逃避という形での、安定した生への願望は、むしろ自己欺瞞に等しく、いかなる願望によっても根元的な生存条件を完全に免れることは不可能である。人間存在は、常に、それ自体の存在の消滅への方向との緊張関係においてその生を維持しているのである。従って、生の変化の度合いを無視して現情況の生を考えることはできない——

DEIRDRE [*clearly and gravely*]. *It's this hour we're between the daytime and a night where there is sleep forever, and isn't it a better thing to be following on to a near death, than to be bending the head down, and dragging with the feet, and seeing one day, a blight showing upon love where it is sweet and tender?* (pp. 231 and 233)

デアドラ［はっきり、まじめに］今わたしたちは昼間と永遠の眠りである夜との中間にいます。ですから、頭を垂れて足を引きずりながら生き、いつの日か、甘く優しい愛にかげりの現われるのを見るよりは、近い死に従う方がよくはないでしょうか？

デアドラにとっては生の衰退に伴う愛の移ろいは不可避であり、それがため、それへの抵抗は徒労、或いは、不可能に終ることがはっきりしているので、彼女は、生や愛の必然的な萎縮に不本意ながらも遭遇するよりは、あえて死をも避けまいとする。オウエンによって提示された死へのいざないは、愛の移ろいへのネイシャの疑惑に促されて彼女の心の中で明確な形をとり、彼女は急速に死への傾きを見せる。彼女のこのような心理過程が彼女をして帰国の途に着かせるのであって、もし彼女のこの錯綜した心理的動きを把握せずし

て、ただ次の如く、「潮の変化に応じてなされる帰国の旅は、生と必然の、自然なる循環に対するデアドラの受容を表わしている」('... the return journey, to be made on the turning tide, represents Deirdre's acceptance of the natural cycle of life and necessity.'(33))と言うだけで事足れりとするならば、それは余りにも一面的にして曖昧な説明にすぎると言えはしないだろうか。

人間存在はその根元的な生存条件——変化の相と有限性——を免れることができないから、生の最大の証として躍動的な生の限りなき発露・発散を願い、それによって生の喜びを得ようとする。愛の謳歌はまさにその典型的な現われとしてあるから、愛の移ろいは人間にとってこの上もなく淋しく、且つ、悲しいものとなる——

DEIRDRE [*shaking her head slowly*]. *There are as many ways to wither love as there are stars in a night of Samhain, but there is no way to keep life or*

love with it a short space only.... It's for that there's nothing lonesome like a love is watching out the time most lovers do be sleeping.... It's for that we're setting out for Emain Macha when the tide turns on the sand. (p. 233)

デアドラ［ゆっくりと首を横に振って］愛をしぼませる途は、サーウィン祭の夜の星の数ほどにも沢山ありますが、ほんの少しの間でも生命を保つ途は、また、生命と共に愛を保つ途はありません……。ですから、大抵の愛する人たちが眠っている時に寝ずの番をしている愛ほど寂しいものはありません……。だから、わたしたちは、砂浜の潮の向きが変れば、エヴァン・マハへ出発しましょう。

常に消滅への変化の過程にある人間存在の営為において、愛の営みもその例外ではなく、溌剌とした生の発露としての倦むことなき愛

も決して同質のままの持続やその再生を見ることはない――「わたしたちは七年間、荒れることも飽きることもなく、それは実に楽しくて光り輝く七年でした。神様がわたしたちにそのような日をもう七日とお与え下さることも難しいでしょう。」('We're seven years without roughness or growing weary, seven years so sweet and shining, the gods would be hard set to give us seven days the like of them....')(p. 233) 生の必然的結果としての衰退した生に固執して生の悲しみを味わうよりは、「忘却のための地」('a place for forgetting')、「永遠の休息の場所」('... where there'll be a rest forever, ...')(p. 233)を求めることの方が、デアドラにはまだしも望ましいことである。「忘却のための地」、「永遠の休息の場所」とは死の世界にほかならないであろう。デアドラとネイシャとの間の愛においてその主動者はデアドラの方であるから、ネイシャも当然、「是非行きましょう、比類なき愛が衰えて行くのをじっと見守っている

よりは」('We'll go surely, in place of keeping a watch on a love had no match and it wasting away.')(p. 233)——と、彼女の死の伴をすることになる。このようにデアドラとネイシャの二人が死を覚悟してエヴァン・マハへ発ることを決意する時、オウエンが現われて、「お前さんたちはみんなしてエヴァンへ行くがいいが、わたしの方がお前さんたちより先に行こう。……死者どもよ、死者どもよ、デアドラの美しさのために死ぬ者どもよ、わたしはお前さん方より先に墓に入ろう！」('Let the lot of you be off to Emain but I'll be off before you. . . . Dead men, dead men, men who'll die for Deirdre's beauty, I'll be before you in the grave!')(p. 235)——と、彼らの不吉な死の予告をなし、そしてその差し迫った前兆の如くに「己れの短剣でもって」('with his knife')「自らの喉を切り裂いて」('. . . splitting his gullet . . .')(p. 235)果てる。

デアドラが死に直面することをあえて避けようとしないのは、逆説的な言い方をすれば、

丁度シングが「その全生活をモリイとの愛に投じよう」('...I am putting my whole life now into this love.'[34])とした如く、「デアドラにとっては愛がすべてであり」('For her, love is everything.'[35])、若さと美に基づく愛の生活こそが生の最上の喜びとも、人生における唯一の意味ともなっているからである。躍動的な生の発露としての愛にふさわしい若さと美が移ろい行くことは、彼女には死以上に耐え難いものとなっている。オールバンを去る理由として彼女は言う——「ネイシャが老いた女を傍にしてオールバンで老人となり、若い娘たちに指さされてくあれが若い時に大変美しかったデアドラとネイシャだ>と言われたくないからかも知れません。」('It may be I will not have Naisi growing an old man in Alban with an old woman at his side, and young girls pointing out and saying 'that is Deirdre and Naisi, had great beauty in their youth'....')(p. 237) ここに示されている、若さと美の衰退を阻止しようとする彼女の志向は、死への志向と通じ

ている。生の中断、即ち、死によって若さと美の衰退を停止させようというわけである。これは若さと美を、更には、愛を躍動的な生の発露としてそのままの形で固定化、或いは、定着化させようとする志向であるが、死は現実次元においては生と決定的に対立するものであり、若さや美の衰退の窮極の相としての死の現実相は忌わしき腐敗の過程であり、生ある者にとってそれは決して望ましきものではない。このように、死は一方においては、即ち、観念的には、若さ・美・愛を望ましき姿のまま定着させ得るが、他方においては、即ち、現実認識としては、忌わしく汚らわしき否定の対象でしかあり得ない。死の持つ意味のこの二重性をデアドラは把握しているようであり、彼女は死の果たすこの対立的な二つの役割の間での緊張感と複雑な感情の揺れを示している——

DEIRDRE [*clasping her hands*]. Woods of Cuan, woods

*of Cuan.... It's seven years we've had a life was joy only and this day we're going west, this day we're facing death maybe, and [goes and looks towards OWEN] death should be a poor untidy thing, though it's a queen that dies. [She goes out slowly]. (p. 239)*

デアドラ［手を握り合わせて］キュアンの森よ、キュアンの森よ……。七年間、わたしたちはただただ喜びそのものの人生を過ごしてきました。今日、わたしたちは西へ行きます。今日、わたしたちは死と向き合うことになるでしょう。そして［オウエンの死体の方へ行き、その方を見る］死ぬのが女王であっても、死は情けなく薄汚いものでしょう。［彼女はゆっくりと退場する］

このような、死の二面的認識からくる彼女の精神的緊張と動揺を見ずして、彼女のことを次のように、「老いるぐらいなら死ぬ方がよく、そして老で心が冷えて感情も冷たくなっ

て死ぬよりは若いうちに愛に殉じる方が増しである」('... death is better than old age, and dying while young and in love is preferable to dying with cold emotions when age has chilled the heart, ...'[36])と彼女は何の疑念もなく単純に信じ込み、それに自足して死に向かう、というふうに見誤ってはならない。この過誤を犯せば、彼女は「怪物」('a monster'[37])であるという奇異な判断を下すことにもなりかねない。

第三幕は「エヴァンの下方でのテント」('Tent below Emain, ...')(p. 241)に場が設定され、ここでデアドラとコノハとの間の決定的な対立が、そして老と孤独に対する悲しみと不安が顕著に示され、デアドラとネイシャ三兄弟は確実に死へと向かい、予想された悲劇は若さの消滅と老の残存という、不自然さの点において最も典型的な形で完結する。

「わしは多分ミースの泥棒よりも貧しいだろう」('... I more needy maybe than the thieves of Meath ....')(p. 243)——と自ら認めようとしているコ

ノハに見られるのは、生ける者としての生への自然な欲求というよりは、生への利己的な貪欲さである。彼が――「老人は死なねばならない」('...the old must die,...')(p.243)――と、老と死との近接を認識するのは、人間存在の必然的経過の認識として当然のことであり、また、老の自覚が若さへの強い希求に通じることも決して否定さるべきことではない。しかし、だからといって、コノハがデアドラの若さと美を性急に求めるあまり、「彼女(あれ)を子供の頃から育てたわしだから、いつでも彼女(あれ)と会える権利がわしには十分あるはずだ」('...it's I did rear her from a child should have a good right to meet and see her always.')(p.243)――などと思いなすのは傲慢も甚だしいと言わざるを得ない。感情の問題を権利としてとらえるような理不尽な考え方は、その背後に権力を擁する横暴さの現われである。老がその生の衰退の補足として若さを求めるのは、それが老にとって生の刺戟とも確認ともなるからであり、そし

て存在の消滅への不安を緩和することにもなるからである。しかし、現実的には、それによって老の進行過程に変化がもたらされるわけでは決してない。言うなれば、生の衰退を若さによって補足せんとする老の願望は、現実次元からすれば、幻想でしかない。このことは、幻想だから無意味であるということではなくして、現実との対立によって生の緊張感を保つところに幻想の幻想たるゆえんがあるということである。だから、この種の幻想を力（権力や暴力）によって現実化せんとする企て、即ち、「人生に自らの規則を課し、自らの老を若い花嫁によって否定し去ろうとするコノハの企て」（'...Conchubor's attempt to impose his own rule on life, to deny his age with a young bride.'）[38]は、自然の理にもとることになる。この傾向を持つコノハの積極的行為は、自然の法への逆行として破滅、即ち、悲劇的結末をもたらさざるを得まい。恐らく、ラヴァハムが予告するように、「エヴァンが最後には大きな炎

となって燃え上がる」('...the great blaze will be the end of Emain.')(p.247)日も、そう遠くはない当然の帰結であろう。

デアドラとネイシャが、彼ら自らの死を予測させる土地エヴァンでまず眼にするのは、「地面の新しい土と掘られた溝」('...new earth on the ground and a trench dug....')(p.249)である。「それは」、言わずとも知れた「広く深い墓穴であり」('It's a grave...that is wide and deep.')(p.249)、今となっては、それが彼らの「エヴァンでの家となる」('...that'll be our home in Emain....')(p.249)ことは火を見るよりも明らかである。死がもはや現実のものとして彼らの目前に迫っている今では、オールバンで彼らが漠然と死を予測していた場合とでは死の持つ重みも異なり、緊迫した死は彼らの緊張感をいやが上にも高める。とりわけ、主体的に死への道を選んだわけでもなく半ばデアドラに引きずられる形で死地に戻ってきたネイシャは、激しい心の動揺をきたす。デアドラにとって

生は、愛する対象のネイシャと共にあってこそその意味を持つことを、彼の方は十分に認識していない。「すべてが素早く過ぎ去るのはいいことかも知れません。それというのも、わたしがあの墓穴に入れば、あなたが泣き声をあげるのも全くうんざりするようになる日がすぐにやってきて、その日はあなたも気が楽になるでしょう」('...it's a good thing maybe that all goes quick, for when I'm in that grave it's soon a day'll come you'll be too wearied to be crying out, and that day'll bring you ease.')(p. 249)——と彼は、存在の変化と消滅を常とする現実社会においては死もまた愛の移ろいにふさわしいものであると見なし、愛の喪失の嘆きも時の経過が容易にいやしてくれるだろうと憶測する。デアドラとネイシャとの間の愛の中に死の存在が大きな比重を占め、暗い影を落していると言えよう。死を前にしてのネイシャの心の混乱と苛立ちは、デアドラへの彼の愛着と反撥の錯綜した気持を示している——「あなたは、夜になると

独り寂しく手足をのばし、朝には独り寂しく目を覚ますことになるでしょう。」('...you'll get used to stretching out lonesome at the fall of night, and waking lonesome for the day.')(p.251) ネイシャの予測するデアドラの孤独な生は、躍動的な生とは対立するものとして彼女には「死よりも悪しき」('...worse than death.')(p.251)ものであり、愛の結末としてはこれほど酷なことはないであろう。デアドラへのネイシャの反撥の気持は、勿論、彼女への愛の冷却によるものではない。自己の存在の消滅、即ち、死への不安と恐怖によってもたらされる苦悩の大きさが、彼に自己抑制のきかぬ苛立ちを与えてはいるが、生の有限なるが故の、その限りなき発露としてある愛への志向が、彼から完全に消失したわけではない。未だ彼には、愛の対象であるデアドラへの強い執着が残っている——

NAISI [very mournfully]. It's little I know....

*Saving only that it's a hard and bitter thing leaving the earth, and a worse and harder thing leaving yourself alone and desolate to be making lamentation on its face always.* (p. 251)

ネイシャ［とても悲しげに］わたしにはよく分からない……。ただ、この世を去るのはつらく苦しいことです。そして、あなたを独り寂しく置き去りにしてこの地上でずっと嘆き悲しませておくことは、なお一層ひどくつらいことです。

ネイシャの心は、デアドラへの愛と自らの死への不安や恐怖との間で引き裂かれようとしているかの如き観がある。両者の間の緊張によって彼の存在は微妙に均衡と調和を保っているかに見えるが、その実、死の現実認識によって彼の愛は侵蝕されている。躍動的な生の発露としての愛への希求も、人間存在の根元的な生存条件としてある死の前では空しく

無力なものと化す、ということになろうか――「確かに、土を掘り出した新しい墓穴ほど、愛する二人の友の間を大きく隔てるものはありません。」('There's nothing surely the like of a new grave of open earth for putting a great space between two friends that love.')(p.251)

死の現実認識によって愛への願望を矮小化し、諦念と化すネイシャに対して、デアドラは死の観念的な認識によって愛への願望を拡大化し、その定着を図る。若さの発露としての陶酔的な愛の不変化への志向がそれである――「多分、その墓穴がふさがれる時にはわたしたちは永遠に一つになるでしょう。それに、わたしたち愛する二人は、長い間ずっと飽きることも老いることもなく、心の悲しみも知らずにいました。」('... maybe it's that grave when it's closed will make us one forever, and we two lovers have had a great space without weariness or growing old or any sadness of the mind.')(p.251)　しかし、デアドラは死の観念的な認識にのみ没入してい

るのではない。彼女は死の現実的な側面をも認識しており、この点において、「人間はすべて日常茶飯事、及び、死—現実—の前では同等であること」('... the equality of all men in the face of the great commonplaces of life, and of death — the reality, ...')[39]を自覚していると言えよう。従って、この意味合いでの死を前にしては人間はすべからく矮小で孤独な存在たるにすぎず、人間の愛憎の感情も卑小なものたるにすぎないことを彼女は承知している—「申し上げますが、その墓穴の間近ではわたしたちは三人とも独りぼっちの寂しい人間のように見え、それに新しく掘られた墓穴の傍では女の唇のことや憎む男のことなど考える者は誰もいないでしょう。」('I'll say so near that grave we seem three lonesome people, and by a new made grave there's no man will keep brooding on a woman's lips, or on the man he hates.')(p. 253)　彼女は、人間存在が本質的には孤独であり、生のはかなさを免れることができないことを知るが故に、より激しく生

の発露による喜びを求めるのである。人間存在の有限性への反応において、彼女はネイシャとは著しく異なっている。それは両着の生命欲の強烈さの差異によるものかも知れない。

デアドラの生命欲の強烈さは愛への限りなき希求という形で現われており、彼女には若さと美に基づく生の燃焼としての愛がその人生における唯一の喜びであってみれば、愛の対象を失うことは彼女自身の存在の否定につながることにもなりかねない。このような、自己の存在をかけた愛の追求は、ややもすれば自己中心的なものとなるが、見方によっては、それだけ純粋な熱情の現われとも言える。デアドラとネイシャとの愛の交流において彼女の方が主動的な役割を果たしているのも、彼女の、自己中心的とは言え、愛に全存在を投入した純粋なひたむきさの故であろう。ネイシャもデアドラと同程度の愛への没入的なひたむきさを有しておれば、両着ともに——特にデアドラの場合は——愛を若さと美の発露と

して自己陶酔的に完全に定着し得たであろう。しかしネイシャは、デアドラとの愛を全うすることよりも、騙し討ちにあった弟のエインリとアーダンの救出に向かう道を選ぶ。

第一幕においてデアドラとネイシャが初めてその顔を合わせる時、彼女は彼に向かって――「ネイシャ……。わたしを置き去りにしないで、ネイシャ、わたしはく悲しみのデアドラ>です」('Naisi.... Do not leave me, Naisi, I am Deirdre of the Sorrows.')(p. 207)――と、必死の愛の希求を示すが、最初の出合いでのこのむしろ異常なほどの希求の中に既に悲劇的な運命の結末、即ち、愛の破局が予測される。第三幕の終り近く、ネイシャがデアドラを後に残して弟たちの救出に向かう時、第一幕での彼女が彼に追いすがるようにして吐いた前記の悲痛な台詞がそのまま、前後して繰り返し叫ばれる――

DEIRDRE [clinging to NAISI]. There is no battle....

*Do not leave me, Naisi.* (p. 255)

デアドラ［ネイシャにすがって］戦いなどありません……。わたしを置き去りにしないで、ネイシャ。

DEIRDRE [*beseechingly*]. *Do not leave me, Naisi. Let us creep up in the darkness behind the grave.... If there's a battle, maybe the strange fighters will be destroyed, when Ainnle and Ardan are against them.* (p. 255)

デアドラ［嘆願するように］わたしを置き去りにしないで、ネイシャ。墓穴の後ろの暗がりの中にそっと隠れましょう……。戦いがあるとしても、エインリとアーダンが立ち向かっているのなら、戦っているよそ者たちの方が負かされるでしょう。

DEIRDRE [*broken after the strain*]. *Do not leave me, Naisi. Do not leave me broken and alone.* (p. 255)

デアドラ［緊張の後、打ちひしがれて］
わたしを置き去りにしないで、ネイシャ。わたしを、打ちひしがれて独りぼっちのままにしておかないで。

第一幕における彼ら二人の最初の出合いでの、彼女の言う――「わたしを置き去りにしないで、ネイシャ……」――は、客観的には愛の破局を予測せしめる台詞であるとは言え、そこには躍動的な生の発露としての愛への彼女の主体的な要求が強く示され、始まろうとする愛の営みへの彼女の大きな期待がこめられている。だが、第三幕において、続けて三度繰り返される台詞――「わたしを置き去りにしないで、ネイシャ」――には、愛の営為の終結を食い止めんとする彼女の必死の願望、即ち、失われゆく愛への彼女の悲痛な感情が吐露されている。第一幕での愛への期待感は、ここでは愛の喪失感に変っている。同じ台詞が立て続けに三度も繰り返されることは、第一幕での愛

の悲劇的結末への予測が今まさにここで現実化せんとしていることの現われである。「わたしを置き去りにしないで、ネイシャ」――と彼女が訴える呼び掛けの回数が、第一幕での一度に対して第三幕では三度とその数を増していることは、始まろうとする愛に向けられた彼女の切実な思いに比すべくもなく、失われようとする愛に全存在をかけた彼女の願望・希求の重みを感じさせる。愛の対象たるネイシャを抜きにして彼女の存在はその意味を持たないことが知れよう。

人間存在の消滅である死は、生を不可抗力に奪うものである。生にとって死は破壊的な暴力以外の何物でもない。「老と衰退が愛を歪曲する」('...age and decay will warp love:...')[40]と言えるように、愛は死の暴力性によって当然の如くに「歪曲」され、そして破壊されることになろう。デアドラがネイシャに向かって言うように、確かに、「死の苛酷さが二人の間に入り込んできている。」('...the hardness of

*death has come between us.*')(p. 255)　あらゆる制約を脱して愛の世界に生きることは、人間存在の根元的な生存条件―変化の相と有限性―を意識面から完全に排除するのでなければ、果たし得ない。観念世界への完全な没入、或いは、完全な自己欺瞞なくして死の現実認識を避けることは不可能である。生の限りなき発露への願望は、人間存在の根元的な生存条件である変化の相及び有限性との対応において意味を持っているのであって、現実的にはそれは決して生存条件を支配し得るものではない。純粋な愛のみの世界に生きようとする志向もこの点では同じである。現実次元での生にこだわる限り、死が愛を引き裂くのも当然である。現実次元に密着する限り、生も愛も、到底、死の相手ではない。意識しようが、しまいが、生ある者にとって死の力は強大・絶大な影響力を持たざるを得ない。好むと好まざるとにかかわらず、人間存在はその内在性によって崩壊をきたすと言えよう。この意味

において、デアドラもネイシャも、シングの他の人物と同様であり、「内部から、即ち、すべての人間存在に内在する弱く哀れなる実――生死の要求するものや、愛と若さの終結などを前にしての恐怖――によって挫折する。」('... they are defeated from within, by what is frail and pitiful in all human beings – terror before the demands of life, death, and the end of love and youth.')(41) 現実次元においては人間存在は常にその根元的な生存条件――変化の相と有限性――の支配下にあるということ、言い換えれば、「〈時〉の破壊性」('the destructiveness of Time')(42)にさらされているということの認識が必要であろう。

デアドラは、死を前にしての愛の現実相――そのはかなさ・無力さ――を否応なしに覚らざるを得ないが、それがために彼女の愛への願望が萎えるわけでもなく、彼女は愛自体への幻滅感を抱くこともない。しかし、現に破壊されようとする愛への強い執着心のために、却って、彼女はネイシャへの反撥的な言辞を

弄する——

DEIRDRE. *We've had a dream, but this night has waked us surely. In a little while we've lived too long, Naisi, and isn't it a poor thing we should miss the safety of the grave, and we trampling its edge?* (p. 255)

デアドラ　わたしたちは夢を見ていました。でも、今夜はっきり目が覚めました。ネイシャ、少しわたしたちは長く生きすぎました。わたしたちは墓場のふちを踏みしめているのに、墓場の安全さを己がものにすることができないなんて、情けないことではありませんか？

愛への彼女の激しい志向が、愛の籾ろいを目撃することへの潔癖な反撥感となってネイシャに向けられているが、美と若さに基づく愛の限りなき発露への、祈りにも似た彼女の気持は、彼には到底理解され得べくもない。死

を前にして、デアドラへの吹っ切れぬ愛着と、エインリとアーダンへの肉親の情との間で激しい動揺と苦悶を示すネイシャにとって、デアドラの前記の言葉は「苛酷な」('hard')(p. 255)、「残酷な」('cruel')、「無情な」('without pity')(p. 257)ものであり、愛の破局の決定的な宣告とも受け取れよう。デアドラの求める愛の世界——すべての社会的条件を排しての純粋な愛の世界の構築——は、社会的な生存条件を払拭できぬネイシャのような人間存在にとっては窮極的には精神的な圧迫とも拘束ともなり、そのような愛を徹底的に押しつけるデアドラの激しさは苛酷なものとして彼の強い感情的反撥を引き起こすものでしかない——

NAISI [frantic]. *They'll not get a death that's cruel and they with men alone. It's women that have loved are cruel only, and if I went on living from this day I'd be putting a curse on the lot of them I'd meet walking in the east or west, putting a*

curse on the sun that gave them beauty, and on the madder and the stone-crop put red upon their cloaks. (p. 257)

ネイシャ［狂おしく］弟たちは残酷な死に方はしないでしょう、彼らとやり合っているのは男どもだけですから。残酷なのは、恋してる女たちばかりです。今日から後もわたしが生き続けるならば、東に行くにしろ西に行くにしろ、わたしの会うどの女にも呪いをかけ、彼女たちに美しさを与えた太陽にも、彼女たちの外套を赤く染めた茜や弁慶草にも呪いをかけるでしょう。

社会的生存条件を完全に免れ得る愛の世界に身を投じ、愛のみによる制約を求めるデアドラと、肉親の関係という、或る意味では一種の社会的制約と、男女間の愛による制約とを同次元でとらえているネイシャとでは、愛に対する最終的態度は自ずと異ならざるを得な

い。生の発露としての愛は、一面では確かに生の喜びをもたらすが、その中に既にそれ自体の変化の相と有限性を内包しているが故に、他面では必然的に残酷な様相を呈さざるを得ない。愛の持つこの二面の各一方を、デアドラとネイシャのそれぞれが強調している。だからといって、「シングのデアドラは自分自身の運命のことばかり考え、自讃と自己憐憫にふけるのをこととする利己的な若い女である」('Synge's Deirdre is an egotistical young woman full of her own destiny and given to luxuriating in self-adoration, and self-pity.'(43))と、その存在を否定的に割り切ってとらえることができるだろうか。

感情的摩擦と衝突によって相互に行き違いを生じ、反撥と対立のままネイシャを失ったデアドラに向かって、コノハは「老いて独り寂しい」('old and desolate')(p.257)自己への憐れみを求める。これは、言うなれば、愛の物乞いであり、愛の営為の自然な姿とは似ても似つかぬものであり、自己憐憫故の愛の希求

の持つ醜悪さを示している。コノハが自らを「独り寂しい」と感ずるのは彼の現状としての老からくるのに対して、デアドラの場合はその「独り寂しい」感情は愛の無残な破局からくるものである——

DEIRDRE [*more wildly*]. *It was my words without pity gave Naisi a death will have no match until the ends of life and time.* [*Breaking out into a keen.*] *But who'll pity Deirdre has lost the lips of Naisi from her neck, and from her cheek forever: who'll pity Deirdre has lost the twilight in the woods with Naisi, when beech-trees were silver and copper, and ash-trees were fine gold?* (pp. 257 and 259)

デアドラ［なお一層狂ったように］わたしの無情な言葉がネイシャにこの世でまたとないほどの死に方をさせました。［急に泣き叫んで］　だが、もう永遠に首にも頬にもネイシャの唇を受けられぬデアドラを誰が哀れむでしょうか

？　ぶなの木が銀色に、銅色にと映え、とねりこの木が見事な金色に光る薄明の森の中でもうネイシャと一緒にいることもないデアドラを誰が哀れむでしょうか？

愛の持つ一面としての残酷性の故に、激しい愛への彼女の希求がネイシャを無残な死へと追いやり、そして彼女自身そのことを認識したとなれば、彼女にとってネイシャの喪失は――それも、ネイシャにとっては文字通りの愛の成就の結果としての死ではなく、最後に到って愛の無情な破綻を感得しての死であれば――耐え難いものである。彼女にとって生の証とも喜びともなる愛の対象が不本意にも彼女を呪って死んだということは、一層彼女自身の存在とその生を惨めなものたらしめざるを得ない。躍動的な生の発露による喜びは永遠に彼女から去り、もう二度と返ってはこない、と彼女が感ずるのも不自然ではない。激刺と

した生の発露・発散を生の唯一の喜びとし、それを自ら体験し得たと実感している彼女にとって、その喪失による「独り寂しい」感情はコノハの比ではない。彼女にとって愛の喪失はまさしく死に等しきものである——

DEIRDRE [wild with sorrow]. It is I who am desolate, I, Deirdre, that will not live till I am old. (p.259)

デアドラ［悲しみに狂ったように］独りぼっちで寂しいのはわたしです。わたしデアドラは、老いるまで生きてはいません。

コノハがデアドラを求めるのは、あくまでも老からくる己れの淋しさを補足するためであって、生のエネルギーの燃焼としての愛ではない。彼が言うように、「確かに、終ることのない一つの悲しみがあり、年老いて独り寂しいことこそそれである。」('There's one sorrow has no end surely, that's being old and lonesome.')(p.259)

老と孤独は人間存在の根元的な生存条件――変化の相と有限性――からくるもので、現実的にはこれを拒否することはできないが、彼女は観念・情念の世界においてそれらを回避している。観念の世界では人間存在の死の時点での若さがそのまま固定化され得る。即ち、若さも美も定着可能なわけである。従って、殺されたウシュナの三兄弟に対してデアドラが――「あなた方三人にはもう老も死もやってこないでしょう……」('It's you three will not see age or death coming, . . .')(p. 261)――と言う時、〈死〉によって〈老と死〉を回避するという、客観的な現実次元では全く矛盾する図式も、主観的な観念の世界では矛盾なく成立することになる。

生の喜びとなる愛の対象たるネイシャを失った後のデアドラの存在は、生の抜け殻にも等しく、以後の彼女の生は生の喜びとは縁遠い、孤独な悲しみの生となろう――

DEIRDRE. *It will be my share from this out to be making lamentation on his stone always, and I crying for a love will be the like of a star shining on a little harbour by the sea.* (p. 261)

デアドラ　これから先はいつも彼の墓石の上で嘆き悲しむのがわたしの役割でしょう。愛を求めて泣くわたしは、海辺の小さな港の上に輝く星のようでしょう。

生き長らえて孤独のうちに老い行くと予想される彼女の生は、死によって若さと美を定着させたと思えるネイシャの生に比す時、彼女には生きるに価しないものとなる。躍動的な生の発露と縁なき生存はデアドラにとって無意味であり、彼女が自らの生を意味あらしめるためにはネイシャの取った途に倣うしかない。そして、彼女自身の死への志向をより正当化するためにも、ネイシャは秀でた存在として、即ち、「エヴァンの誇り」('*the pride of*

Emain')、「大勢の中の華の最たるもの」('the choicest of the choice of many')(p. 263)として理想化され象徴化される必要がある。ネイシャの存在がそのようなものとして固定されてこそ、ネイシャなき彼女の生の空しさの表明とその生の否定も必然性を持ち得る——

DEIRDRE [*imperiously*]. *I will not leave Naisi who has left the whole world scorched and desolate, I will not go away when there is no light in the heavens, and no flower in the earth under them, but is saying to me, that it is Naisi who is gone forever.* (p. 263)

デアドラ[尊大に]わたしは、全世界を干からびた寂しいものにして行ってしまったネイシャを置き去りにはしない。天には光もなく、天の下の地には花もなく、わたしにはただ、ネイシャはもう永遠に行ってしまったと告げる声が聞こえるばかりで、わたしはここを去

りはしまい。

ここには人間の生と自然界との照応、或いは、生と自然との一体感が示されている。躍動的な生の発露である愛の喪失は、自然に即応した生の喪失であり、生を鼓舞する自然との一体感の喪失である。自然界においてもはや喜びを見い出すことができぬとあれば、デアドラの行くべき場所は死の世界しかない。彼女は、ネイシャを若さと美と愛の象徴として設定しているが故に、死への激しい傾倒を示してはいるが、もし彼女が彼への思いを断ち切れば、彼女には死の世界への傾倒から立ち戻る可能性も十分にある。しかし、愛の世界に生きることを生の充実及び喜びとしている彼女にとって、そのようなことは思いも及ばない。他方コノハには、彼女の住む世界が彼自身の世界とは全く異質であり、彼自らは彼女とは決して相通ずることのない無縁な存在であるという認識が完全に欠けているので、彼

は臆面もなく彼女に次のように求める——

CONCHUBOR [*with excitement, to* DEIRDRE]. *Come forward and leave Naisi the way I've left charred timber and a smell of burning in Emain Macha, and a heap of rubbish in the storehouse of many crowns.* (p. 265)

コノハ［興奮してデアドラに］さあ、こっちへやってきて、ネイシャを見捨てておくれ。わしが焼け焦げた材木や燃えるにおいの中にエヴァン・マハを見捨て、焼けくずの山となった代々の王の宝庫を見捨ててきたように。

物質的富と栄光の残骸を捨てるように、愛の残骸たる死せるネイシャを捨てることをコノハは彼女に許えるが、彼の世界ではそのような要求にも一応の妥当性はあるにしても、別世界に住むデアドラにそれは通じるはずもない。「彼が、エヴァンの栄光と富のすべてをもってしても、若さと幸福を買うことができ

ない」('...he cannot buy youth and happiness with all the glory and riches of Emain.'[44]) 如く、物質的富や栄光の喪失と愛の喪失とは同次元で論ぜらるべきものではなく、従って、相殺し合うものでもないことを知らねばならない。デアドラにとって、「ネイシャは」若さを定着させた存在として「永遠に若い」('...Naisi who is young forever.')(p.265) けれども、コノハは、たとえ人為的・物質的世界では存在理由を有し、「その名前は偉大である」('...your name is great,...')(p.265) にしても、自然の法の前では単なる「老人で愚か者」('an old man and a fool')(p.265) たるを免れない。時には、人間存在の根本相に対する「真の認識へのコノハの或る程度の前進」('...a measure of Conchubor's progression towards true awareness.'[45]) がうかがえるやに見えても、その実、結局は、「世俗的な権力と誇り、無知、恐怖、不毛が絶えず彼と結びついており」('Worldly power and pride, ignorance, fear and sterility are continually associated with him:'[46])、彼は硬化し

た精神の持主たるにすぎない。しかも、「全く本質的に自然と絡まり合っているのがデアドラであるから、彼女を奪い去ろうとする王の企ては自然の成り行き自体を犯しているように思える。」('So essentially involved with nature is she, that the king's attempt to take her away seems to violate the course of nature itself.')(47) 或いは、もっとはっきり言って、彼の企ては反自然的行為であると断定してもよいだろう。

万物は変化の相と有限性を免れることができないように、物質的富と権力の中心として栄耀栄華を誇ったエヴァン・マハも「滅びた都市」('a ruined city')として、そして、富と権力の具現者コノハも「錯乱した王」('a raving king')(p.267)として語り伝えられることになろう。それに対してデアドラは、ネイシャと同じく「永遠に若い女」('... a woman will be young forever.')(p.267)として語り継がれるためにも、是非とも若さを定着させねばならない。彼女の言う、この永遠なる若さとは、若さの不滅

性、即ち、若さを現在時において定着させることにほかならない。これによって、愛の永遠性とは、時間的に限りなき愛のことではなくて、現在時での愛の定着を意味することが分かろう。愛の破局が彼女にもたらした悲しみは非常に大きなものではあるが、彼女は――「わたしは悲しみをすり切れた、泥だらけの靴のようにうっちゃった……」('I have put away sorrow like a shoe that is worn out and muddy, . . .')(p. 267)――と、悲しみとの訣別を自ら確認し、「わたしは立派な仲間にうらやましがられるような一生を送ってきた」('. . . it is I have had a life that will be envied by great companies.')(p. 267)――と、また――「清らかな森の中でわたしたちはこの上もない生活をしてきた」('It was the choice of lives we had in the clear woods, . . .')(pp. 267 and 269)――と、若さと美と愛の生活によって自らが得た生の充実感を再認識し、それに満足を示す。ネイシャとの生活によって得た、その生の充実感でもって、デアドラは生の衰退と死、及

び、愛の破局に伴う悲しみを被いつくそうとする。彼女にとって生の充実感と生の喜びを保持する途は、生のエネルギーが燃焼しつくす前に、即ち、若さと美と愛に衰えがきざす前に生を停止させることである。従って、彼女にとっては、「白髪になり歯ががたがたになるのを免れるのはつまらぬことではありません」('It is not a small thing to be rid of grey hairs and the loosening of the teeth.')(p. 267)——と言えるのも、若さと美と愛の定着志向として当然のことであり、それらの完全な保証をなしてくれるのは死以外にはない——「墓に入ればわたしたちは全く安全です……」('...in the grave we're safe surely....')(p. 269) このような解釈の上に立って初めて、「デアドラが自害する前の、ネイシャに対する彼女の哀悼は、生の讃歌であり、挽歌ではない」('Deirdre's keen over Naisi before she kills herself is a song of life, not of death, ...')(48)と言い得よう。また、同様に、「『悲しみのデアドラ』は『西の国の入気者』と同じ

く生気にあふれている。この劇は、最も高度な意味合いにおいて悲劇的ではあるが、決して人間性をなくしはしない」('Deirdre of the Sorrows is as full of life as The Playboy of the Western World. Tragic in the highest sense, it never ceases to be human.'(49))とも言える。「人間性」とは躍動的な生への希求と、人間存在の有する(時には相反する)多面性のことであり、これがために人間存在は時によってその悲劇性を増すことになる。例えば、「デアドラの自家撞着のすべて——勝利者であると同時に犠牲者であり、女王でありながら召使いであり、強者でありながら弱者であること——が悲劇を強めている。」('The whole paradox of Deirdre, at once victor and victim, queen and yet servant, strong and yet weak — strengthens the tragedy.'(50))

躍動的な生の発露によってデアドラの得たものは「大いなる喜び」('great joys')(p. 269)であり、それは観念的には死によって定着され得るとしても、死の世界は「冷たい場所」('a cold place')(p. 269)であるという客観的認識を

も彼女は捨て得ない。彼女は決して死を一面的に認識し、単にそれを美化しているのではない。死を二面的に把握している。生を奪い、人間存在を冷たき骸(むくろ)と化し、無に帰さしめる、現実的・客観的なものとしての死と、若さ・美・愛の定着を可能ならしめる死、即ち、観念的に、或いは、願望として存在する死とである。死に対する彼女の認識のこの二重性の故に、若き死は存在の消滅として「哀れなこと」('a pitiful thing')(p.269)には違いないが、他方、若さ(同時に、美と愛)の定着として「生命とこの世のある限り喜びでも勝利でも」('a joy and triumph to <the> ends of life and time')(p.269)ある。このようなデアドラの形象はまさに、「シングが『悲しみのデアドラ』において完全な悲劇の型を創り出し、積極的な生命力を死の現実と対抗させ、生命感を死の現実との緊張に耐えるほど強いものにしようとした」('In Deirdre he wanted to create a full tragic pattern, to set a positive force of life against the reality of death,

a sense of life strong enough to stand in tension with it.'(51))
ことの結果であろうことは言うまでもない。人間存在を支配するその根元的な生存条件——変化の相と有限性——の絶対性の故に、そこからの解放志向が観念的、或いは、情念的に強烈に押し出されているのである。勿論、「デアドラは、生に代る望ましいものとして死を選んでいるのではない。彼女が運命に従って死ぬのは、それが避け難いからである。」('... Deirdre does not choose death as a desirable alternative to life, she meets her fate because it is unavoidable.'(52))「この劇が死の讃美ではない」('The play is not... a glorification of death.')こと、また、「この劇の概念を死への願望の賞揚とすることほど誤った考えはないであろう」('Nothing could be more mistaken than the conception of the play as a celebration of death-wish, ...'(53))ことは言うまでもない。

若さと美と愛を主観的・観念的に定着させて「喜び」なり「勝利」なりを我が物とするデアドラに比して、コノハの場合はその物質

的富と権力をもっての若さと美と愛の支配も不可能となり、人生の唯一の導き手とした分別も無力と化し、老と孤独の敗残の身を露わにする。「惨めさ、寂しさ、渇きだけが彼のものである」('...wretchedness, desolation and drouth alone are his.'(54))と言い得ようか。彼は己が生を主体的に生きるどころか、ただ物体的に存在するだけの生ける屍というに等しい——「わしには自分の行く道が分からない。」('...I'm hard set to see the way before me.')(p.269)

コノハと同じく、年老いて分別を人生の主要な導き手とするラヴァハムにとって、デアドラのように自ら生を中断することは自然の法に反する行為であり、少しでも生を長びかせる努力をして自然の死を全うすることこそが、自然、或いは、生の法にのっとることである。このような彼女にとって若き生の消失、しかも、自らの手による死は、他に比ぶべくもないほどの悲しみである——

LAVARCHAM. *Deirdre is dead, and Naisi is dead, and if the oaks and stars could die for sorrow it's a dark sky and a hard and naked earth we'd have this night in Emain.* (p. 269)

ラヴァハム　デアドラは死んだ、ネイシャも死んだ。もし樫の木や星が悲しみのために死ぬことができるものなら、今夜、エヴァンでは、空は暗く、大地は一本の木もない寂しいところとなるだろう。

ラヴァハムのこの台詞を最後に『悲しみのデアドラ』は幕を閉じるが、ここには若さ・美・愛の喪失に対する彼女の嘆きが自然、若しくは、宇宙の嘆きと一体化して表明されており、「アイルランドで四つの清らかな光が消えた」(*'... four clear lights are quenched in Ireland.'*)(p. 269)というファーガスの葬送の言葉からもうかがえるように、現実次元では「人間の欲望と計画に対する暗闇の勝利」(*'... the triumph of darkness*

over the desires and plans of man.'[55]) が顕著に示されている。確かに、躍動的な生の発露が生きる喜びとなる人間世界において、若さ・美・愛のその全盛時での中断ほどに悲しい事態は現実的には又とないであろうが、中断によって若さ・美・愛を観念的に定着し得たことにもなり、この点においてデアドラは悲劇美の体現者、或いは、現在時の定着者として共感を呼び得るのである。

[註]

(1) J. M. Synge : Collected Works Ⅱ, Prose, p. 349.

(2) J. M. Synge : Collected Works Ⅳ, Plays Ⅱ, p. 181.
以下、同書からの引用は本文中にて頁数のみを記す。

(3) Raymond Williams : Drama from Ibsen to Eliot, p. 166.

(4) Alan Price : Synge and Anglo-Irish Drama, p. 193.

(5) G. Wilson Knight : The Golden Labyrinth : A Study of British Drama ( Phoenix House Ltd., London, 1962 ), p. 324.

(6) David Daiches : The Present Age : After 1920, Introductions to English Literature Ⅴ (The Cresset Press, London, 1958), p. 153.

(7) J. L. Styan : The Elements of Drama ( Cambridge University Press, Cambridge, 1960 ), p. 127.

(8) Maurice Bourgeois : John Millington Synge and the Irish Theatre, p. 215.

(9) Introductions to T. R. Henn (ed.): The Plays and Poems of J. M. Synge, p. 74.

(10) Alan Price : op. cit., p. 192.

(11) Donna Gerstenberger : John Millington Synge, p. 101.

(12) Ann Saddlemyer : J. M. Synge and Modern Comedy, p. 19.

(13) Alan Price : op. cit., p. 194.

(14) Ibid., p. 195.

(15) Ibid., p. 193.

(16) Donna Gerstenberger : op. cit., p. 101.

(17) Ibid.

(18) Alan Price : op. cit., p. 197.

(19) Ibid.

(20) Ibid., p. 193.

(21) Ann Saddlemyer : op. cit., p. 18.

(22) Nicholas Grene : Synge : A Critical Study of the Plays, p. 167.

(23) Alan Price : op. cit., p. 192.

(24) Nicholas Grene : op. cit., p. 167.

(25) Alan Price : op. cit., p. 197.

(26) Ibid., p. 198.

(27) F. L. Lucas : The Drama of Chekhov, Synge, Yeats, and Pirandello, p. 174.

(28) Daniel Corkery : Synge and Anglo-Irish Literature, p. 218.

(29) Alan Price : op. cit., p. 197.

(30) Introductions to T. R. Henn (ed.): op. cit., p. 74.

(31) Alan Price : op. cit., p. 199.

(32) Ronald Peacock : The Poet in the Theatre ( Macgibbon & Kee, London, 1961 ), p. 109.

(33) Donna Gerstenberger : op. cit., p. 106.

(34) Ann Saddlemyer (ed.) : Letters to Molly : John Millington Synge to Maire O'Neill 1906 - 1909, p. 79.

(35) Allardyce Nicoll : British Drama : A Historical Survey from the Beginnings to the Present Time, p. 414.

(36) Robin Skelton : The Writings of J. M. Synge, p. 145.

(37) Ibid., p. 146.

(38) Donna Gerstenberger : op. cit., pp. 102 - 103.

(39) Alan Price : op. cit., p. 203.

(40) Ibid., p. 199.

(41) Donna Gerstenberger : op. cit., p. 99.

(42) Alan Price : op. cit., p. 207.

(43) Robin Skelton : op. cit., p. 148.

(44) Ann Saddlemyer : op. cit., p. 19.

(45) Alan Price : op. cit., p. 208.

(46) *Ibid.*

(47) James Francis Kilroy : *Dominant Themes and Ironic Techniques in the Works of J. M. Synge*, p. 187.

(48) Una Ellis-Fermor : *The Irish Dramatic Movement*, p. 184.

(49) Francis Bickley : *J. M. Synge and the Irish Dramatic Movement*, p. 43.

(50) James Francis Kilroy : *op. cit.*, p. 105.

(51) Nicholas Grene : *op. cit.*, p. 165.

(52) *Ibid.*, pp. 168 - 169.

(53) *Ibid.*, p. 168.

(54) Alan Price : *op. cit.*, p. 211.

(55) Donna Gerstenberger : *op. cit.*, p. 107.

# 結　　び

J.M. シングの戯曲についての批評・研究、及び、解説書等の中で、彼の戯曲を終始一貫して統一的なテーマのもとで論じているのは、アラン・プライス（*Alan Price*）著の『シングとアングロ・アイリッシュ劇』[(1)]であり、彼アラン・プライスはこの書において、シングの戯曲全般にわたって、その根柢的なテーマを「夢と現実との間の緊張」（既出）においてとらえている。彼はこれを「主要なーテーマ」（既出）と呼んではいるが、実際には彼のシング論では、このテーマが、彼の挙げる他の幾つかのテーマを圧倒して、顕著に示されている。

シングの戯曲のテーマを「夢と現実との間の緊張」においてとらえるということは、少なくとも、人間存在とその営為を、客観的現実相との対応において把握することである。そして、人間存在の現実相と、それとの対立から生まれる願望――この両者の緊張関係の中

での心理構造、或いは、心的動きに人間生存の根元的な様相を見てとることである。この意味において、アラン・プライスの前記のようなテーマの設定は、シングの戯曲を正当に評価する妥当な方法である。しかし、一考せねばならぬことは、彼の言う「夢」及び「現実」なる概念が意味するその範囲についてである。これらが何を指し何を意味するかは、殊更説明を必要とするまでもなく常識的に至極明瞭であると言えば、まさにその通りであるとも言えるし、それらは常に曖昧性を伴う実に漠然とした用語であると言えば、そのように納得することもできる。

「現実」が何を指すにせよ、それと対立するものが「夢」であるならば、一方が明瞭になれば、他方も自ずと明瞭になろう。そこでまず「現実」について考えてみるに、それは〈ありのままのもの〉、〈存在の実態〉のことを言うのであろうか。文学において、特にシングの戯曲において、〈現実〉をそのよう

なものとしてとらえても、何ら問題の解明に役立ちそうにもない。例えば、自然一つを取り上げてみても、それは〈現実〉でもあれば、〈夢〉の対象でもあり得る。人間存在に対して否定的に働く場合の自然は往々にして〈現実〉と見なされ、肯定的に働く場合は〈夢〉の対象として受け入れられる傾向が強い。しかし、この区別立てでもって割り切ってしまうわけにもいかない。何故ならば、人間存在を抑圧する場合の自然はともかくとして、人間存在をはぐくみその生を促進させる自然は〈夢〉の対象でもあるが、同時に〈現実〉でもある。要するに、〈現実〉と〈夢〉は固定化した客体ではなく、むしろ相対的に存在するものであり、人間の現存在を抑圧し束縛するものと、それを免れようとする願望の対象たり得るもののことである。従って、これらの二語はシング自身によってもしばしば用いられているとはいえ、曖昧性を含んだままでそれらの語を使用してシングの戯曲のテーマ

を「夢と現実との間の緊張」としてとらえるよりは、〈人間存在に対して抑圧的に働く生存条件とそこからの解放志向との間の緊張〉という形で把握する方がより的確であろう。そして、人間存在の変化の相と有限性を人間の根元的な生存条件とすることが、人間の営為のすべての説明を可能としよう。生存せる人間存在に対して最も抑圧的に働くのは、生の有限性であり、すべての抑圧的な自然条件や社会条件も、この生の有限性との関連においてその効力を発揮していると言える。人間の営為はすべて、その根柢においては、生の有限性への対処、それからの脱却志向としてある。それは、言うなれば、生の有限性への不安や恐怖と調和を保つための、或いは、その解消を図るための、抑圧なき自由な思考・感情・行為への志向である。アラン・プライスの言う「現実」と「夢」も、そのような意味合いのものとして明確に規定される必要がある。そうすれば、シングの戯曲を単一なテ

ーマのもとで更に破綻なく論ずることができよう。

この点に関しては、第一章「シングの演劇観考察」においても既に論及したところであれば、ここではなるべくその繰り返しを避けたい。ただ、アラン・プライスの前記の書の終章において、彼が次のように述べている点は、それが彼のシング論の結論とも言えるものであるだけに、彼自身の論拠の曖昧さ・論法の矛盾の露呈として指摘せずばなるまい——

*It is worth noting how closely bound into one main theme are the three elements of tension between dream and actuality, interaction between Man and the natural world, and awareness of mutability.* (2)

夢と現実との間の緊張、人間と自然界との相互作用、移ろいやすさの認識という三つの要素がいかに密接に結び合って一つの主要なテーマとなっているかは、言っておくだけの価値がある。

「夢と現実との間の緊張」は、シングの作品のテーマを構成している三つの要素の一つとして、「人間と自然界との間の相互作用」や「移ろいやすさの認識」と同列に扱われている。だが、アラン・プライスは前記の書の第一章において、「シングの全作品を通じて一貫しているテーマ」を認め、「夢と現実との間の緊張がテーマと言えよう」（既出）――と説明したはずである。そして、彼の言うこの対立した「全く異質の要素」（既出）間の緊張に幾つかの対立的要素をからませ、「この緊張と交錯しているのが、人間と自然界との間の密接なつながり、及び、生と美の移ろいやすさに対する絶えざる深い認識である」（既出）――と、このように彼は「夢と現実との間の緊張」をテーマとし、他の二要素を従的に扱っている。

テーマについての以上の二つの説明の間の差異は、一見、取り上げるに足りない些細な

ものと思えるかも知れないが、実は、それは単なる言葉の綾と言えるものではなく、「夢」と「現実」の規定が不明確で恣意的に流れていることからくる困乱である。重複を省みずに繰り返すならば、人間存在の生存条件――特に、その根元的な生存条件である変化の相と有限性――とそれからの解放志向との間の緊張関係において、即ち、人間存在の根本相の現実認識とそれに基づく願望・希求、及び、現実次元での自由奔放な生の限りなき発露との間の緊張関係において、人間存在は生存の調和を得る。両者は相対的なものとして有機的関連を有し、ここにおいて大きく作用するのが、豊かな（創造的）想像力である。

戯曲の要素や特徴なり主題なりを論ずる際の使用語句はいかようであれ、例えば、それが「夢」と「現実」という語であっても、その意味する範囲と両者の関係を明確にするならば、論法に曖昧さや困乱をきたすことはないであろう。いかなる論拠・論法によろうと、

それによって必ずしも一つの作品全体を、或いは、一人の作家の全作品を余すところなく被いつくせるものではなく、大方の場合は、言うまでもなく、はみ出る部分が見られよう。しかし、だからといって、はみ出る部分を分離的に安易に処理したり、または、曖昧にしたまま放置するわけにはいかない。そのような部分への配慮をなしながら、論の一貫性を維持せねばなるまい。

人間存在、或いは、人間の生存を、その根元的な生存条件とそれからの解放志向との間の緊張と調和においてとらえる時、シングの戯曲の分析と考察、及び、テーマの把握は統一を得たものとなる。少なくとも、彼の作品を「夢と現実との間の緊張」においてとらえるよりは、この方がその対応する両者の意味する範囲も、その有機的な関連も明瞭となろう。

アラン・プライスによれば、結論としては、シングの戯曲のうちで「ただ『人気者』においてのみ想像力が夢と現実を一体化させ、そ

れが故に、この劇はシングの書いた最も豊かで最も楽しいものである」('Only in *The Playboy* does the power of the imagination make dream and actuality one, and accordingly this play is the richest and most joyous that Synge wrote.'[3]) ということであり、次いで、「『鋳掛屋の婚礼』も非常に愉快である。というのも、セアラの夢は彼女の常の生活よりも悪しきものであり、彼女は最後にはそれを免れて、幸いにもその妥当な位置へと戻るからである」('*The Tinker's Wedding* too is largely happy, because Sarah's dream is of something worse than her normal life and she gets rid of it in the end and returns thankfully to her proper station.'[4]) ということになる。そして彼は——「その他の劇においては夢が現実によって常に圧倒される。ここからシングの作品を被う悲劇的基調、陰うつさ、移ろいやすさの認識が生じる」('...in the other plays... the dream is invariably overcome by actuality. Hence the tragic undertones, the sombreness and the awareness of mutability pervading Synge's work.'[5])——と、このように述べ

ている。『西の国の人気者』と『鋳掛屋の婚礼』は共に楽しい劇であって他の四篇の戯曲とは異なるという彼の見解は、それなりに妥当ではあるが、それについての説明はやや曖昧であり、一貫性を欠いていると言えないこともない。

『西の国の人気者』においては「想像力が夢と現実を一体化させる」ということは、クリスティ・マフーン（CHRISTY MAHON）のその生存条件からの解放志向の部分的達成という意味合いで納得し得る。『鋳掛屋の婚礼』の場合、セアラ・ケイシイ（SARAH CASEY）の夢は、「彼女の常の生活よりも悪しきもの」とされ、彼女がその実生活に立ち返ることを、「その妥当な位置へと戻る」というふうに説明されているが、形式的に解釈すれば、「悪しき夢」でも夢は夢であり、「常の生活」「妥当な位置」は、いくらそれが望ましいものとはいえ、現実であろう。となると、この場合は現実が夢を圧倒していることになる。しかし、これで

は、「夢が現実によって圧倒される」他の四篇の戯曲とこの戯曲とを区別することの意味がなくなる。少なくとも、他の四篇の戯曲の場合は夢が〈抑圧的な現実〉によって、そしてこの戯曲の場合は夢が〈躍動的な現実〉によって圧倒されるというふうに、〈現実〉を限定するのでなければ、両者の間の差異は判然としなくなる。それでも結局は、「夢が現実によって圧倒される」ことには変りがないということになれば、視点を変えて、「セアラの夢」は〈抑圧的な現実〉への志向であるから、これは「現実」と同一であり、「常の生活」は〈抑圧的な現実〉を免れた生活で、普通に言う夢の対象にほかならないから、それは「夢」と同等であると見なせば、この戯曲における「夢」と「現実」との関係は他の四篇とは逆となり、むしろ『西の国の人気者』の場合に近くなる。しかし、これでは、回りくどい説明と言わざるを得ない。

アラン・プライスの結論的説明がこのよう

に明瞭さを欠くのは、恐らく、作品に投入されたシングの志向、或いは、願望の強さを軽視した作品把握のせいであろう。即ち、シングの各戯曲の筋を推進させる内的行動にもっと眼が向けられねばならない。このことは、他の四篇の戯曲に対する彼の説明についても同様に言えることである。これらの戯曲においては「夢が現実によって常に圧倒される」ということは、各戯曲に示されている世界の外的情況からすれば確かにその通りではあるが、主役となる人物の内的葛藤の激しさと志向の強さは、これらの各戯曲において必ずしも一様ではなく、場合によっては、「夢が現実によって常に圧倒される」とは簡単に言いきれない。〈圧倒的な現実〉と〈夢〉とは、『谷間の蔭』と『海へ騎りゆく人々』においても同一の緊張関係を有するとは言えないが、これら二篇の戯曲と『聖者の泉』及び『悲しみのデアドラ』とでは両者の緊張関係は更に違ったものである。それに、「夢が現実によ

って常に圧倒される」ところに「シングの作品を被う悲劇的基調、陰うつさ、移ろいやすさの認識が生じる」というのは、作品に対するいかなる視点から言われたことであろうか。「夢が現実によって常に圧倒される」というのは、戯曲構造上からの説明であることにまず間違いあるまい。しかし、これがために「シングの作品を被う悲劇的基調、陰うつさ、移ろいやすさの認識が生じる」という説明には、その視点の曖昧さが見られる。もしこれも戯曲構造上からの説明であるとするならば、「夢が現実によって圧倒される」結果としての「悲劇的基調」や「陰うつさ」については了解できるとしても、「移ろいやすさの認識」は前二者とは異質な要素であると言わざるを得ない。これは主たる登場人物独自の、でなければ、観客の側の意識の問題としてとらえられたものであろう。むしろ、これら三つの要素はすべて観客の立場からとらえられた見解であると見なした方が、統一を得る上で妥当な

ようである。それにしても、「夢が現実によって常に圧倒される」という戯曲構造上の説明から観客の立場での説明へと抵抗もなく移るのは、やはり問題が残ろう。これもまた、アラン・プライスの用うる「夢」と「現実」なる語が、その意味・範囲の明確な限定を欠いていることの結果である。

人間存在を生存条件とそれからの解放志向との間の緊張と調和においてとらえる時、それは、シングの作品のテーマとして、彼の六篇の戯曲の統一的解釈を可能にする。『谷間の陰』にはその副題をく孤独の認識>と、そして『海へ騎りゆく人々』にはく実在としての死>と付したように、この二篇においては人間存在の生存条件がそれからの解放志向を圧している。『谷間の陰』においては解放志向は感情的な傾斜として現われてはいるが、そこには未来・未知への希求の激しさは見られない。『海へ騎りゆく人々』においては解放志向は絶大な力の前で挫折を余儀なくされ、

一種の諦念と化しているが、それは単なる諦念といったものではなく、そこには深い恨みつらみの情念が見られる。即ち、解放志向は雲散したのではなく、押さえ込まれたままの状態でくすぶり続けている。この点では、解放志向のエネルギーは、『谷間の蔭』におけるよりも『海へ騎りゆく人々』の場合の方が強烈な爆発力を秘めていると言えよう。しかし、生存条件に対する現実認識の強さの故に、『谷間の蔭』においては解放志向が弱体化され、『海へ騎りゆく人々』においてはそれは封じ込められている。要するに、両戯曲とも、人間の生存条件に対する現実認識、或いは、人間存在の矮小さの認識が大きく前面に押し出されている。

『鋳掛屋の婚礼』は、その副題通り、〈無法と見合う生のエネルギーの限りなき発散〉を示している。人間の根元的な生存条件である変化の相と有限性からの解放志向は、必ずしも常に、生存条件と対応する一定不変の世

界を願望という形で構築するとは限らない。この他に、解放志向には、限りなき生の発露・発散によって変化の相や有限性と緊張を保ち、調和を得ようとする働きがある。言うなれば、自由奔放な生の発露・発散や謳歌は解放志向の一変種である。このような志向は、当然のことながら、制約や束縛をきらうものであるから、それは社会的・宗教的慣習とは相容れない。この作品では、生存条件に対する現実認識は生の限りなき発露・発散によって圧倒され、自由奔放な生の謳歌それ自体が抑圧的な生や束縛社会への痛烈な皮肉となっている。

生存条件からの解放志向は、豊かな想像力と相俟って自由で柔軟な思考・感情の世界を創り上げ、その世界が生存条件との緊張関係において人間存在に調和をもたらす。この時、生存条件による抑圧が強力なものであればあるほど、人間存在の調和維持のためにも、その観念世界はより強固なものたらしめられねばならない。その結果として、客観的には人

間存在が現実次元において破滅へと向かうことになろうと（『聖者の泉』と『悲しみのデアドラ』の場合）、また、現実次元における部分的な願望達成を遂げることになろうと（『西の国の人気者』の場合）、いずれであれ、主体的には観念世界への人間存在の大きな傾斜が見られる。端的に言って、解放志向（或いは、願望）の強さが生存条件を圧倒し、それを超越している。

『聖者の泉』においては解放志向は抑圧的な生存条件によって一たん挫折し、観念による幻想世界は幻滅と化すが、想像力の働きによって新たな幻想の世界が想定される。この世界もまた、現実の生存条件によって再度破壊されるであろうことは、容易に予測され得るところであり、しかも、このような圧倒的な生存条件にもかかわらず、それと拮抗し得る解放志向の強さがなおも示される。客観的な現実次元においては解放志向は生存条件によって圧倒されてはいるが、主体的には全く

屈することを知らない。

『西の国の人気者』においては生存条件からの解放志向の部分的達成、即ち、想像力の助けを得ての願望の充足が見られ、解放志向が生存条件を圧しているかに、または、脱しているかに見えるが、生存条件からの完全な解放は現実次元においては不可能であるように、ここにおいても解放志向が挫折を見ないという保証は何もない。恐らく現実的には幾度も挫折を重ねることであろう。だが、客観的な事態への不安を感じさせないほどに、解放志向への強い傾きが楽天的に示されている。

『悲しみのデアドラ』は、全篇、陰うつな死の雰囲気に被われ、ここでは運命、或いは、生存条件からの解放志向は現実的には何の効力も持たないかの如き観がある。それほどに生存条件は決定的なものとして現われている。しかし、生存条件からの抑圧が強力であればあるほど、解放志向はそれと対応する観念世界を固定化し、それに固執することになる。

それは、溌剌とした生の肉体的・精神的発露への欲求の強さのせいである。このように、人間存在の破滅をもたらす生存条件の圧倒的な強大さにもかかわらず、というよりは、むしろその強大さの故に却って、生への激しい希求が内的行動として示されることになる。

六篇の戯曲はいずれも、生存条件とそれからの解放志向との間の緊張に基づいているが、『谷間の陰』と『海へ騎りゆく人々』の二篇においては作者シングは生存条件への現実認識に傾いているのに対し、『鋳掛屋の婚礼』『聖者の泉』『西の国の人気者』『悲しみのデアドラ』の四篇は、笑劇、喜劇、悲劇としての別はあれ、ともに解放志向（或いは、願望）に比重がかけられている。これら六篇の戯曲には、物事の一面的な把握と処理を排する作者シングの現実認識と、それがために却って生への希求をますます強める彼の激しい解放志向（或いは、願望）の在り様が遺憾なく示されていよう。それはまさしく人間存在

の根元的、或いは、普遍的様相への考察に他ならない。

アラン・プライスも、シングの作品が「哲学的・宗教的内容」('metaphysical and religious implications'[6])を欠いていることを、そして、それは「人間としての彼の見解の限界」('... limitations in his outlook as a man, ...'[7])であることを指摘しながらも、その点を殊更強調することなく、シングの「各劇は全体として、生の或る基本的な様相の首尾一貫した顕著なイメージである」('... each play as a whole is a coherent and memorable image of some fundamental aspect of life.'[8])と述べ、シングの固執する二つの重要な要素は「想像の絶大な力」('the supreme power of the imagination')と「自然界の神秘的な影響力」('the mysterious influence of the natural world'[9])であることを認めている。この二つの要素は、同じくアラン・プライスの言う「夢」と連なるものであり、従って、解放志向の領域に入るものと見なしてもよいであろう。勿論、「自然

界の神秘的な影響力」の方は生存条件としても認識され得るが、この場合はむしろ、その実についての認識は稀薄であり、解放志向の対象としてとらえられている。このようなとらえ方は決して的はずれとは言えないにしても、やや一方に傾きすぎているという印象は拭えない。こういった印象を与えるのも、アラン・フライスが「夢」（即ち、解放志向）を「現実」（即ち、生存条件）との有機的な関連において常に意識的に、しかと把握していないことの結果であろう。生存条件と解放志向との間のこの有機的な関連にこそ「生の基本的な様相」があることを、即ち、両者の間の緊張と調和において人間の生存は可能となることを知らねばならない。だから、このいずれか一方を否定、或いは、無視して他方を肯定したり、または、それに近いやり方をとるのではなくして、両者の有機的な関連を明示した上でいずれか一方を肯定するという方法がとられねばならない。

この点において曖昧さと一方への偏向を示している評者は少なくない。ユーナ・エリス＝ファーモー（Una Ellis-Fermor）もその一人である。彼女は次のように述べている——

> *Synge does not dwell in the Celtic twilight because he belongs, not by sentiment and wistful longing, but by the roots of his nature to the Celtic noonday which had been sweet and sane.* (10)
>
> シングはケルトの薄明の中に住んではいない。というのも、彼は、感情や強い希求からではなく、彼の性質の根柢から、甘美で健全であったケルトの真昼間の住人である。

シングはこれほど、「ケルトの薄明」の依って来たる生存条件に対する現実認識と無縁であったろうか。そしてまた、これほど楽天的な存在であったろうか。過去の情況として想定される「ケルトの真昼間」は、シングにと

って希求であり、解放志向の対象であろう。現状としてある生存条件から「ケルトの薄明」が生じ、そしてこの両者が相俟ってシングに、いわゆる「ケルトの真昼間」への復帰願望を抱かせるのであろう。この点の認識がユーナ・エリス＝ファーモーには欠如している。しかも彼女は、その一方において――「シングは人生の基本的な孤独を十分に認識していた」('He, who knew so much of the fundamental loneliness of human life, ...'(11))――と、論の一貫性を欠く説明もなしている。孤独の認識は、人間存在の変化の相と有限性についての現実認識に基づくものであり、決して天性の楽天と通じ合うものではない。

P.P. ハウ (P. P. Howe) は――「シングの戯曲は勇ましく熱情的なものであり、生命力あふれる強いものすべてを讃美する」('Synge's is a brave and passionate drama, giving admiration to all that is strong and full of its own life; ...'(12))――と述べているが、ここにおいてもまた、それは生存条件

に対する現実認識故のシングの願望の現われであるという理解が欠けている。現実認識故の願望には、その一面において、現実認識の生(なま)のままの反映が応々にして見られることもあながち否定できまい。シングの作品は、躍動的な力強い生への一途な讃美に尽きるものではない。人間の生存に対する彼の苦汁に満ちた現実認識が、その作品において一種の宿命観を垣間見せている。生存条件とそれからの解放志向との間の緊張と調和は、そのような両面（生への讃美と宿命観）を、時に応じて程度の差はあれ、合わせ持つものである。

ロナルド・ピーコック（Ronald Peacock）は、シングを「非常にロマンティックな作家である」（'Synge is a very romantic writer.'(13)）と見なすが、彼の場合はユーナ・エリス＝ファーモーやP.P.ハウとは違って、シングの解放志向の在り方に疑問を呈している―「シングの意識は十九世紀的でロマンティックであった。即ち、彼の眼は前方にではなく、後方に向けら

れていた。」('His consciousness was nineteenth-century and romantic; he looked backward, not forward.'(14)) 要するに、シングの志向は逃避的、回顧的であったということになる。しかし、ロナルド・ピーコック自身が言うように、「シングの真の成果は、大抵の他の劇作家が狂的なほど社会的で『同時代的』であった時に、独自の道を歩んだことである」('His real achievement is that he went his own way when almost everyone else in drama was fanatically social and "contemporary," ...'(15)) ということであれば、シングには同時代へのかなりの強い反撥があったことと思われる。その反撥は、生存条件からの解放志向として、結果的には過去志向であるか未来志向であるかのいずれの判断がそれに対して下されるにしろ、一概に過去のものと断定されるわけにはいかない。未来への一定の意識的な志向がシングには見られないとしても、潜在意識において、または、感覚的に彼がその方向への願いを有していたことまで否定することはで

きまい。過去の或る時点での未来志向と現在時での未来志向とが、場合によっては重なることがあっても不思議ではなく、特に彼が「同時代的」な風潮に流されることがなかったとすれば、即ち、人間存在の根本相に眼を向けていたとなれば、彼の志向は過去的・未来的という範疇を超越していたとも言える。

シング及びシングの作品における二面性を指摘する評者も少なくはない。これは、シングとその作品についての理解や解釈において、一面的把握に基づく場合よりも当を得てはいるものの、この場合においても、二面性のとらえ方とその両者間の有機的な関係については無視、或いは、曖昧なまま放置されていることが多い。

ロビン・スケルトン（Robin Skelton）はシングについて次のように述べており、決して単一な、或いは、一面的な見方をしてはいない——

*It is my view that J. M. Synge was far from being*

*the objective and sardonic observer of the Irish scene that some have thought him, and equally far from being the passionate devotee of all things simple and rural that others have supposed.*(16)

私の見るところ、J.M.シングは、時にはそう考えられているような、アイルランド風景の客観的・冷笑的な観察者では決してなく、また同じく、時にはそう思われているような、単純で素朴なすべてのものへの熱情的な帰依者でも決してなかった。

ロビン・スケルトンの見解によれば、シングは一面的に偏した存在ではなく、対応する二面を有した作家であるということであろう。この限りにおいて、確かに彼の見解には間違いはない。彼は更に、引き続き次の如く説明する——

*He could not comfortably see the smallest evidence of*

*human dignity, depravity, or passion without setting it in the context of the predicament of a human race granted both the potential of passionate life and the knowledge of ultimate death.*(17)

シングは人間の威厳や堕落や熱情のごく些細な証拠も、熱情的な生の可能性と窮極的な死の認識とを与えられている人類の情況との関連において見るのでなければ、満足できなかった。

「窮極的な死の認識」とは人間存在の根元的な生存条件についての現実認識のことであり、「熱情的な生の可能性」とは解放志向（或いは、願望）の対象に他ならない。ここにおいてロビン・スケルトンは、シングの人間把握が生存条件と解放志向の両面においてなされていることを示している。だが、両者が有機的な関連を有し、その両者の緊張関係において人間は存在の調和を得、そして人間の営為もすべてこれに基づくことまでは見通してい

ない。即ち、生存条件に対する現実認識と、解放志向とが別個のものとして分離的に扱われており、後者は前者なくしては成立し得ないことの認識が十分ではない。この点においてロビン・スケルトンのシング観にも多少の曖昧さが残ると言えよう。

ロビン・スケルトンと全く類似の見解は、ジョン・ジョーダン（John Jordan）のシング観にも見られる——

> ... it may be granted that although he found his material in real peasants and fishermen and tramps, seen against real landscapes, he was in no sense a 'realistic' or 'naturalistic' writer. Nor, on the other hand, was he a decorative fantasist. He combined in his art something, certainly, of the naturalistic writer's minuteness of observation, with something, it is true, of the fantasist's ebullience. But essentially, he was an orchestrator of significant myth, a poetic dramatist ... (18)

……シングは、実際の風景を背景とした実際の百姓、漁師、浮浪者にその題材を見い出したけれども、決して「写実的な」或いは「自然主義的な」作家ではなかったということは認められよう。また、他方、彼は装飾的な空想家でもなかった。彼はその芸術において、確かに自然主義的作家の観察の細かさと言えるものと、間違いなく空想家の激発と言えるものとを結合させた。しかし、本質的には彼は意味深い神話のオーケストラ作曲者、或いは、詩的な劇作家であった……

ジョン・ジョーダンの場合も、ロビン・スケルトンの場合と同じく、劇作家シングを二面的にとらえているが、その二面をそれぞれ別個のものとして結合させ、両者の有機的な関連には眼を向けていない。しかも、シングのことを、「本質的には彼は意味深い神話のオーケストラ作曲者、或いは、詩的な劇作家で

あった」というふうに結論づけている。これは一体どういうことであろうか。三つ目の、更に別種の特徴、それも「本質的」な特徴が、先行の説明の結果としてではなく、結論として別個に持ち出されているのである。たとえそのそれぞれが妥当な指摘であるとしても、シングの幾つかの面を分離的に持ち出すだけで終るならば、それは多少とも安易な論と言わざるを得ない。「意味深い神話のオーケストラ作曲者」「詩的な劇作家」という結論自体が唐突にして明確さを欠くが、一応これらをく(想像力豊かな)複数の要素の統合者>ということで納得するならば、論法としては「しかし、本質的には」ということではなくて、くしかるが故に>とか、くこの結果として>ということになろう。「観察の細かさ」は現実認識であり、「激発」は現実認識からの解放志向であるから、くこの両者間の緊張と調和の結果としての文学表現が、シングをして「オーケストラ作曲者」「詩的劇作家」

と呼ぶにふさわしい存在たらしめている〉というふうに説明されるべきである。しかし、このような論の進め方は、人間存在を生存条件とそれからの解放志向との間の緊張と調和においてとらえ、しかも、生存条件と解放志向との間の有機的な関連の認識なくしては不可能である。この点において、同様の曖昧さを持つ、或いは、同様の過誤を犯している論評は枚挙にいとまがない。以下、その幾つかの例を挙げてみる。

ニコラス・グリーン（Nicholas grene）は――「シングの劇全体を通じて現実と喜びとの間の均衡が本質である。彼にとって現実はアランで始まり、死の鋭い実感で始まった」（'...right through his plays the balance between reality and joy is essential. Reality began for him on Aran, and it began with the acute realisation of death.'(19)）――と、このように「現実」と「喜び」を対置して、その両者の間の「均衡」にシングの劇の「本質」を見ている。この場合の現実は、アラン島での

「死の実感」と結びついたものであるから、人間存在の根元的な生存条件――変化の相と有限性――の認識と同意である。これに対して「喜び」は生の発露に伴う感情を指すものと思われるが、〈喜び〉は現実次元での感情でもあれば、願望に付随するものでもあり、「現実」と対応させるのに適した表現とは言えない。

F.L. ルーカス (F.L. Lucas) の――「シングには繊細と決断、優しさと剛直とが奇妙に混じり合っていたようである」('Synge seems to have been a curious mixture of sensitiveness and determination, gentleness and inflexibility.')[20] ――というシング観は、シングの二面性、或いは、多面性の指摘として、この限りでは何ら疑いをさしはさむ余地がないように思えるが、これらの対蹠的な要素が「奇妙に混じり合っていた」という点にF.L. ルーカスの物のとらえ方の曖昧さ、或いは、安易さが見られる。「奇妙に混じり合っていた」ということは、本来混じり合うべき性質でないものが混じり合っているというこ

とである。となれば、特質の一面的な表出が、むしろ人間存在の自然な姿ということになろうか。これこそ実に「奇妙な」人間観と言わざるを得ない。人間存在は生存条件とそれからの解放志向との間の緊張によってその存在の調和を得るものであるが、生存条件、或いは、それに対する現実認識の度合いによって、解放志向との間の緊張の強さも、その間における揺れの大きさも異なる。その揺れの方向いかんによって「繊細」と「優しさ」が、そして「決断」と「剛直」が現われる。従って、人間存在を生存条件と解放志向との間の緊張と調和においてとらえ、そしてその両者の有機的な関連に着目するならば、シングがこれらの対蹠的な要素を合わせ持っていたとしても、それは不思議ではない。R.L.ルーカスの場合も、彼の称するシングの特徴的要素なるものを、それぞれ別個のものとして分離的に扱っていることが分かろう。彼のこのような態度は、人間性についての次の説明にも現わ

れている――「或る点では人間性は決して変化しないように思えるが、或る点では絶えず変化するように思えるという逆説的矛盾がある。」('There is the paradoxical contradiction that in some ways human nature seems never to change; in others, to change constantly.'[21]) 人間性は、見方によっては、可変、不変という二面性を有しているということは、それなりに妥当な見解ではあるが、厳密には、人間性も客観的現実相としては可変の対象たらざるを得ず、概観的に不変と見なされたり、または、願望の反映として不変性が付与されたりするのである。特にシングの作品にあっては、不変的な人間性は根元的な生存条件からの解放志向、或いは、願望の対象としてある。要するに、それは、可変であるが故に不変性志向が反映された人間性であるから、可変と不変は有機的に連なっている。

エリザベス・コックスヘッド(Elizabeth Coxhead)は、シングの作品について次のような見解を述べている――

*Many critics have seen in this clash between illusion and reality the main theme of Synge's work, but perhaps that is to compress into the strait-jacket of a formula an approach to life which was altogether more intuitive and complex.*(22)

多くの批評家は、シングの作品の主たるテーマを幻想と現実との間のこの衝突において見てきた。しかし、恐らくそれは、実にもっと直観的で複雑であった生への接近法を拘束的な方式に圧縮することであろう。

「幻想と現実との間の衝突」というとらえ方には、「衝突」という表現から推して、勿論、両者の間の有機的な関連についての認識のあるはずはなく、それぞれが対立的な別個のものとして扱われており、この点では問題があるとしても、そして「現実」という用語にも多分に曖昧性があるとしても、少なくともそ

のようなとらえ方自体はシングの作品のテーマの規定としては全くの的はずれというわけではない。しかるに、それをあえて、エリザベス・コックスヘッドのように、「拘束的な方式に圧縮すること」と断定するのはどうであろうか？　たとえ生が「直観的で複雑であった」としても、その根本相を把握する試みは必要である。「直観的で複雑で」あるからといって、それが単純化を拒む理由にはならない。単純化の仕方に疑義をさしはさむのならまだしも、彼女のようにこれだけの理由で単純化そのものを否定するのは、いわば感情的な論じ方であり、到底曖昧さの域を抜け出るものではない。彼女に従えば、〈生存条件とそれからの解放志向との間の緊張と調和〉においてシングの戯曲のテーマを統一的にとらえることも、恐らくは「拘束的な方式に圧縮すること」と同断であろう。では、彼女はシングの戯曲をどのようなものと見なしているのであろうか。彼女は言う――「愛において

は安全策を取ることはできない。若さと老を釣り合わせることはできない。美を囲い込むことはできない。こういったことが、シングの戯曲全体を貫いている教訓である。」('...you cannot play for safety in love, you cannot mate youth with age, you cannot cage beauty: those are lessons which run all through Synge's drama, ...'(23)) 彼女はシングの戯曲に生、或いは、自然の法の主張を読み取っている。これは、確かに、シングの戯曲の持つ一面ではあるが、ただこれだけのことを言うのに、何も「幻想と現実との間の衝突」を否定するいわれはない。シングの戯曲についての彼女のこのような結論的見解が、「直観的で複雑であった生への接近法」に基づいていると言えるものなのであろうか？

イーミル・ロイ(Emil Roy)はシングの戯曲に見られる対蹠的な二方向を次のように説明している——「シングの劇は、本質において、離脱と係り合い、解放と囚われ——特に理想的な男女像についての——に関するものである。」('In

*essence, Synge's play is about detachment and involvement, freedom and captivity, especially from and with images of ideal man and woman.'*[24]) 通常、「係り合い」と「囚われ」というのは生存条件及びそれに対する現実認識のことであり、「離脱」と「解放」とはそれからの解放志向のことを意味しよう。イーミル・ロイは、「係り合い」や「囚われ」と、「離脱」や「解放」との間の有機的関連について特に意識しているとは思われないが、これらの語を使用している点からすると、そのことを感覚的に把握しているとも見なせよう。だが、「特に理想的な男女像についての」ということになると、話はまた別である。「理想的な男女像」とは、元々、解放志向、或いは、願望の対象であるから、それと「係り合い」をもち、それに「囚われ」の状態となるのは、解放志向や願望の強さからして当然のことと理解できても、そのような像からの「離脱」や「解放」というのは意味が判然としない。イーミル・ロイの場合は、

願望や解放志向という観念の方が先行していて、生存条件やそれについての現実認識は問題外とされているか、でなければ、「離脱」や「解放」は、生存条件とそれについての現実認識の方向へ向かうものとされていることになる。となると、「理想的な男女像」は単なる現実遊離の幻想にすぎないか、或いは、結果的には現実復帰へと向かうための否定的な妄想ということにもなりかねない。要するに、前者の解釈においては生存条件やそれについての現実認識は意味を持たず、後者においてはそれらは「離脱」や「解放」の方向と一致するという、全く不合理な結果となる。「離脱」や「解放」と、「係り合い」や「囚われ」との間の有機的な関連についてはともかくとして、人間存在は根元的には何と「係り合い」をもち、何に「囚われ」の状態にあるのかが、まず認識されねばならない。それは生存条件（或いは、生存条件に対する現実認識）に他ならない。この生存条件の故に、

それからの「離脱」や「解放」志向が生じ、その対象が「理想的な男女像となるのであろう。そして人間存在は（この場合においてはシングは）、その両者間の緊張によって自己の存在の調和を保つことになる。イーミル・ロイの論法は曖昧性を有してもいるが、根本的には、彼は生存条件と解放志向の関係を逆にとらえて、それをシングの劇に適用している。このような解釈も全く不可能というわけではないが、それよりも、彼の説明における「理想的な男女像」という語句の代りに、〈生存条件〉や〈現実〉という言葉をもってきた方がむしろ妥当なものとなろう。

その他、シングの作品において顕著な、自然の様相についての二・三の見解に触れてみよう。前述の「人間性」と同様、自然もまた、不変であるとも可変であるとも言える。

アーネスト・レイノルズ（Ernest Reynolds）は自然を不変としてとらえ、シングがそれに依拠していることを指摘する——

*Nature itself never changes, and it is in his interpretation of the permanent qualities of nature that Synge achieves his dramatic power.*(25)

自然そのものは決して変化しない。そしてシングは、自然の不変性を説明することにおいてその劇的な力を獲得している。

主観的には、確かに、アーネスト・レイノルズの言うように、自然は不変と映るが、客観的には可変であろう。ただ、人間存在の可変との対照において自然が不変と見えても不思議ではなく、また、(意識するとしないにかかわらず、)不変であれという人間の願望が反映されて、自然はより不変的なものたらしめられる。この認識なしにシングの作品における自然の不変性を絶対化すれば、彼の作品の片面しか見えぬことになろう。

ジョン・リース・ムア(*John Rees Moore*)は、シングの作品における自然の可変性に注目して

いる——

*Nature, though it offers no escape from death, can give solace to those capable of responding to its constant variety and its dependable rhythms.* (26)

自然は、死を免れるどのような途も示さないけれども、自然の絶えざる変化と頼りになるリズムに応ずることのできる人々に慰安を与えることができる。

これも決して的はずれの意見とは言えないにしても、シングの作品における自然の不変性についてのアーネスト・レイノルズの指摘と同様、その可変性のみに眼を向けるならば、やはり一方に偏った見方とならざるを得ない。自然の持つ二面性を考慮することなくしては、自然へのシング（または、シングの作品中の諸人物）の対応を十分に理解することはかなわない。自然の不変性であれ可変性であれ、客体としてのそれらの属性が人間存在に影響

を与えるわけではない。ここでのジョン・リース・ムアの見解に合わせて言うならば、生を鼓舞する、または、豊かならしめる自然面への共感によって人間存在は「慰安」を得るのである。彼の言う「自然の絶えざる変化と頼りになるリズムに応ずる」とは、そのような自然面への共感のことを指すのであろう。

自然の二面性を把握している評者にアラン・プライス、ユーナ・エリス＝ファーモー、アン・サドゥルマイア（Ann Saddlemyer）等がいる。いずれも、生を抑圧する面と、生を鼓舞する、或いは、豊かならしめる面の両方において自然をとらえている。この点について、参考までにアラン・プライスとアン・サドゥルマイアの両者を引き合いに出してみよう。アラン・プライスによれば、「自然は人間存在にとって甘美さと慰安の源であるが、厳しく酷いものでもある。」（'... Nature ... is a source of loveliness and solace for human beings but she is also harsh and ugly, ...'）[27] そしてアン・サドゥルマイアに言

わせれば、「自然は人を惹きつけ、しかもはねつける。昂揚させ、しかも意気消沈させる。強くし、しかも弱くする。豊かにし、しかも奪い取る。解放し、しかも束縛する。」('Nature attracts—yet repels, heightens yet depresses, strengthens yet enfeebles, enriches yet deprives, releases yet binds.'(28)) 両者ともに、生を鼓舞する面と抑圧する面の両方を同時に自然の中に見ている。これに対しては異を唱える余地は全くない。しかし、かかる二面性把握が、両者においてそれぞれ、必ずしも一貫しているわけではない。アラン・プライスは続けて言う—「シングの描く人物は自然にすべてを賭けて、結局は敗れざるを得ない。」('...Synge's figures in staking all on her are bound to lose in the end:...'(29)) これも、人物の一側面については言い得ているものの、現実次元における自然の抑圧面と人物との関係にのみ言及していることになる。ここでは生を鼓舞する面との関係は欠落している。シングの作中人物は、人間存在の根元的な生存条

件―変化の相と有限性―の故に、生を鼓舞し豊かならしめる自然面を解放志向の対象となし、それにすべてを賭けて観念世界での目的達成者、或いは、勝者とはなるが、同時に抑圧的な自然によって現実次元では挫折者、或いは、敗者たらざるを得ない。このような二重構造を持っているのがシングの描く人物である。アン・サドゥルマイアは先の引用に続いて、シングの作中人物にとっての自然の意味を次の如く説明する―「自然は、成就の恍惚と忘却の悲劇との間を不断に揺れ動く世界での唯一の頼りになる現実である。」('...*nature is the one dependable reality in a world which restlessly hovers between the ecstasy of fulfilment and the tragedy of oblivion.*'(30)) アン・サドゥルマイアの場合も、自然の二面性を指摘しながら、ここでは自然の抑圧面を失念していると思える。アラン・プライスとはちょうど逆に、生を鼓舞し豊かならしめる面にのみ眼が向けられている。しかも、それは解放志向、或いは、願望の反映

としての不変性と結びついた自然でもある。

以上、幾ばくかの批判を加えながら、シング及び彼の作品に関しての特徴的な見解を挙げてみたが、たとえどのような考察をなし、どのような見解を持つにしろ、それがシングの基本態度や作品の基本テーマに係わる場合には、恣意的に流れる傾向を排し、統一的な論拠を持さねばならない。〈人間存在の根元的な生存条件とそれからの解放志向との間の緊張と調和〉においてシングの劇の行動とテーマをとらえることは、少なくともその任を果たすことになろう。

[註]

(1) Alan Price : Synge and Anglo-Irish Drama

(2) Ibid., p. 216.

(3) Ibid.

(4) Ibid.

(5) Ibid.

(6) Ibid., p. 218.

(7) Ibid.

(8) Ibid., p. 222.

(9) Ibid., p. 218

(10) Una Ellis-Fermor : The Irish Dramatic Movement, p. 165.

(11) Ibid., p. 185.

(12) P. P. Howe : J. M. Synge : A Critical Study, p. 197.

(13) Ronald Peacock : The Poet in the Theatre, p. 106.

(14) Ibid., p. 115.

(15) Ibid.

(16) Robin Skelton : The Writings of J. M. Synge, p. 171.

(17) Ibid.

(18) John Jordan : "The Irish Theatre — Retrospect and

Premonition," in John Russell Brown and Bernard Harris (ed.): Contemporary Theatre, Stratford-upon-Avon Studies 4 (Edward Arnold Publishers Ltd., London, 1962), p. 166.

(19) Nicholas Grene: Synge: A Critical Study of the Plays, p. 183.

(20) F. L. Lucas: The Drama of Chekhov, Synge, Yeats, and Pirandello, p. 161.

(21) Ibid., p. 227.

(22) Elizabeth Coxhead: J. M. Synge and Lady Gregory, p. 18.

(23) Ibid., p. 21.

(24) Emil Roy: British Drama Since Shaw, p. 64.

(25) Ernest Reynolds: Modern English Drama, p. 95.

(26) John Rees Moore: "Synge's Deirdre and the Sorrows of Mortality," in S. B. Bushrui (ed.): Sunshine and the Moon's Delight: A Centenary Tribute to John Millington Synge 1871-1909, p. 91.

(27) Alan Price: op. cit., p. 217.

(28) Ann Saddlemyer: J. M. Synge and Modern Comedy, p. 14.

(29) Alan Price: op. cit., p. 217.

(30) Ann Saddlemyer : op. cit., p. 14.

# 参考文献

Synge, J. M. : Collected Works I, Poems, ed. Robin Skelton (Oxford University Press, London, 1962 )

Synge, J. M. : Collected Works II, Prose, ed. Alan Price (Oxford University Press, London, 1966)

Synge, J. M. : Collected Works III, Plays I, ed. Ann Saddlemyer (Oxford University Press, London, 1968 )

Synge, J. M. : Collected Works IV, Plays II, ed. Ann Saddlemyer (Oxford University Press, London, 1968)

Synge, J. M. : Plays ( 1910; George Allen & Unwin Ltd., London, rev. 1932 )

Synge, J. M. : J. M. Synge's Plays, Poems and Prose ( Everyman's Library, J. M. Dent & Sons Ltd., London, 1941 )

Synge, J. M. : The Plays and Poems of J. M. Synge, ed. T. R. Henn (1963; Methuen & Co. Ltd., London, rpt. 1968 )

Synge, J. M. : Plays, ed. Ann Saddlemyer ( Oxford University Press, London, 1969 )

Synge, John Millington : The Playboy of the Western World, ed. Malcolm Kelsall ( Ernest Benn Ltd., London & Tonbridge, 1975)

Synge, John M.: Plays（市川三喜註釋）（研究社、東京、昭和29年）

Synge, J. M.: The Aran Islands (1907; George Allen & Unwin Ltd., London, rpt. 1961)

Synge, John M.: Poems and Translations (1909; The Cuala Press, Dublin, rpt. 1970)

Synge, J. M.: Autobiography (The Dolmen Press Ltd., Dublin, and Oxford University Press, London, 1965)

Synge, J. M.: My Wallet of Photographs, arr. and introd. Lilo Stephens (The Dolmen Press Ltd., Dublin, 1971)

Synge, J. M.: Letters to Molly: John Millington Synge to Maire O'Neill 1906-1909, ed. Ann Saddlemyer (The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1971)

---

A.E. (Russell, George William): Deirdre (1902; Maunsel & Co. Ltd., Dublin, 1907)

Beckett, J. C.: The Anglo-Irish Tradition (Faber & Faber Ltd., London, 1976)

Bickley, Francis: J. M. Synge and the Irish Dramatic Movement

(1912; Russell & Russell, Inc., New York, reiss. 1968)

Bourgeois, Maurice: John Millington Synge and the Irish Theatre (1913; Benjamin Blom, Inc., New York, reiss. 1965)

Boyd, Ernest A.: Ireland's Literary Renaissance (1916; Allen Figgis, Dublin, rpt. 1968)

Boyd, Ernest A.: The Contemporary Drama of Ireland (Talbot Press, Dublin, 1918)

Bradbrook, M.C.: English Dramatic Form (Chatto & Windus Ltd., London, 1965)

Brooks, Cleanth and Heilman, Robert B.: Understanding Drama (Holt, Rinehart & Winston, Inc., New York, 1966)

Brown, John Russell and Harris, Bernard (ed.): Contemporary Theatre, Stratford-upon-Avon Studies 4 (Edward Arnold Publishers Ltd., London, 1962)

Bushrui, S. B. (ed.): Sunshine and the Moon's Delight: A Centenary Tribute to John Millington Synge 1871-1909 (Colin Smythe Ltd. and the American University of Beirut, Lebanon, 1972)

Byrne, Dawson: The Story of Ireland's National Theatre: The Abbey Theatre, Dublin (1929; Haskell House Publishers Ltd.,

New York, rpt. 1971 )

Carpenter, Andrew ( ed. ): My Uncle John : Edward Stephens's Life of J. M. Synge ( Oxford University Press, London, 1974 )

Clark, David R. : W. B. Yeats and the Theatre of Desolate Reality ( The Dolmen Press Ltd., Dublin, 1965 )

Corkery, Daniel : Synge and Anglo-Irish Literature ( 1931 ; Russell & Russell, Inc., New York, reiss. 1965 )

Costello, Peter : The Heart Grown Brutal : The Irish Revolution in Literature, from Parnell to the Death of Yeats, 1891 - 1939 ( Gill & Macmillan Ltd., Dublin, 1977 )

Coxhead, Elizabeth : Lady Gregory ( Macmillan & Co. Ltd., London, 1961 )

Coxhead, Elizabeth : J. M. Synge and Lady Gregory ( Longmans, Green & Co., London, 1962 )

Daiches, David : The Present Age : After 1920, Introductions to English Literature V ( The Cresset Press, London, 1958 )

Donoghue, Denis : The Third Voice : Modern British and American Verse Drama ( Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1959 )

Ellis-Fermor, Una : The Irish Dramatic Movement ( Methuen

& Co. Ltd., London, 1939 )

Ellis-Fermor, Una : The Frontiers of Drama ( 1945 ; Methuen & Co. Ltd., London, rpt. 1964 )

Empson, William : Seven Types of Ambiguity ( 1930 ; Penguin Books Ltd., Middlesex, rpt. 1961 )

Estill, Adelaide Duncan : The Sources of Synge ( Philadelphia, 1939 )

Evans, B. Ifor : A Short History of English Drama ( 1948 ; Staples Press Ltd., London, rev. 1950 )

Fallis, Richard : The Irish Renaissance ( Syracuse University Press, Syracuse, New York, 1977 )

Fraser, G. S. : The Modern Writer and His World ( 1953 ; Penguin Books Ltd., Middlesex, rev. 1964 )

藤井秋夫『J. M. シング』( 研究社英米文學評傳叢書 79 ) ( 研究社、東京、昭和 9 年 )

Gassner, John and Quinn, Edward (ed.) : The Reader's Encyclopedia of World Drama ( Thomas Y. Crowell Co., Inc., New York, 1969 )

Gerstenberger, Donna : John Millington Synge ( Twayne Publishers, Inc., New York, 1964 )

Greene, David H. and Laurence, Dan H. (ed.): The Matter with Ireland : Bernard Shaw (Rupert Hart-Davis Ltd., London, 1962)

Greene, David H. and Stephens, Edward M. : J. M. Synge 1871 - 1909 (The Macmillan Co., New York, 1959)

Gregory, Lady : Our Irish Theatre (G. P. Putnam's Sons, New York and London, 1914)

Grene, Nicholas : Synge : A Critical Study of the Plays (The Macmillan Press Ltd., London and Basingstoke, 1975)

Harmon, Maurice (ed.): The Celtic Master (The Dolmen Press Ltd., Dublin, 1969)

Harmon, Maurice (ed.): J. M. Synge : Centenary Papers 1971 (The Dolmen Press Ltd., Dublin, 1972)

Hogan, Robert : After the Irish Renaissance (The University of Minnesota Press, Minneapolis, Minnesota, 1967)

Hogan, Robert and Kilroy, James : The Abbey Theatre : The Years of Synge 1905 - 1909, The Modern Irish Drama III (The Dolmen Press Ltd., Dublin, 1978)

Hogan, Robert and O'Neill, Michael J. (ed.): Joseph Holloway's Abbey Theatre : A Selection from His Unpublished Journal

*Impressions of a Dublin Playgoer* (Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, Illinois, 1967)

Howe, P. P.: *J. M. Synge: A Critical Study* (1912; Haskell House Publishers Ltd., New York, rpt. 1968)

Johnston, Denis: *John Millington Synge* (Columbia University Press, New York, 1965)

Joyce, P. W.: *English As We Speak It in Ireland* (Longmans, Green, & Co., London, and M. H. Gill & Son, Ltd., Dublin, 1910)

Kain, Richard M.: *Dublin: In the Age of William Butler Yeats and James Joyce* (University of Oklahoma Press, Norman, Oklahoma, 1962)

勝田孝興『愛蘭英語と蘇格蘭英語』(研究社英米文學語學講座)(研究社、東京、昭和15年)

Kenny, Herbert A.: *Literary Dublin: A History* (Taplinger Publishing Co., Inc., New York, and Gill & Macmillan Ltd., Dublin, 1974)

菊池　寛、山本修二『英國・愛蘭近代劇精髄』(新潮社、東京、大正14年)

Kilroy, James Francis : Dominant Themes and Ironic Techniques in the Works of J. M. Synge ( 1965 ; University Microfilms, Inc., Ann Arbor, Michigan, 1969 )

Knight, G. Wilson : The Golden Labyrinth : A Study of British Drama ( Phoenix House Ltd., London, 1962 )

Kopper, Edward A., Jr. : Lady Isabella Persse Gregory ( Twayne Publishers, G. K. Hall & Co., Boston, 1976 )

Krutch, Joseph Wood : "Modernism" in Modern Drama ( Russell & Russell, Inc., New York, 1962 )

Lawson, John Howard : Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting ( G. P. Putnam's Sons, New York, 1936 )

Loftus, Richard J. : Nationalism in Modern Anglo-Irish Poetry ( The University of Wisconsin Press, Madison and Milwaukee, Wisconsin, 1964 )

Lucas, F. L. : The Drama of Chekhov, Synge, Yeats, and Pirandello ( Cassel & Co. Ltd., London, 1963 )

Malone, Andrew E. : The Irish Drama ( 1929; Benjamin Blom, Inc., New York, reiss. 1965 )

Masefield, John : John M. Synge : A Few Personal Recollections with Biographical Notes ( 1915; Garden City Press Ltd.,

Letchworth, rpt. 1916 )

McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama 4 vols. ( McGraw-Hill, Inc., New York, 1972 )

Melchinger, Siegfried : The Concise Encyclopedia of Modern Drama ( )Horizon Press, New York, 1964 )

Mercier, Vivian : The Irish Comic Tradition ( 1962; Oxford University Press, London, reiss. 1969 )

Mikhail, E.H. : Dissertations on Anglo-Irish Drama : A Bibliography of Studies 1870 - 1970 ( The Macmillan Press Ltd., London and Basingstoke, 1973 )

Mikhail, E.H. (ed.) : J. M. Synge : Interviews and Recollections (The Macmillan Press Ltd., London and Basingstoke, 1977)

Mikhail, E.H. and O'Riordan, John : The Sting and the Twinkle: Conversations with Sean O'Casey ( The Macmillan Press Ltd., London and Basingstoke, 1974 )

Miller, Liam (ed.): The Dolmen Press Yeats Centenary Papers MCMLXV ( The Dolmen Press Ltd., Dublin, 1968 )

Morris, Lloyd R. : The Celtic Dawn : A Survey of the Renascence in Ireland 1889 - 1916 ( 1917; Cooper Square Publishers, Inc., New York, reiss. 1970 )

Nicoll, Allardyce : The Theory of Drama (1923; Benjamin Blom, Inc., New York, reiss. 1966)

Nicoll, Allardyce : British Drama : A Historical Survey from the Beginnings to the Present Time (George G. Harrap & Co. Ltd., London, 1925)

Nicoll, Allardyce : World Drama : From Æschylus to Anouilh (George G. Harrap & Co. Ltd., London, 1949)

O'Connor, Frank : The Backward Look : A Survey of Irish Literature (Macmillan & Co. Ltd., London, 1967)

Ó hAodha, Micheál : Theatre in Ireland (Basil Blackwell & Mott Ltd., Oxford, 1974)

尾島庄太郎『現代アイァランド文學研究』(北星堂書店、東京、昭和31年)(増補改訂版昭和35年)

大内義一『愛蘭の文学』(緒門堂、東京、昭和35年)

Peacock, Donald : The Art of Drama (Routledge & Kegan Paul Ltd., London, 1957)

Peacock, Donald : The Poet in the Theatre (Macgibbon & Kee, London, 1961)

Price, Alan : Synge and Anglo-Irish Drama ( Methuen & Co. Ltd., London, 1961 )

Reynolds, Ernest : Modern English Drama : A Survey of the Theatre from 1900 ( 1949; Greenwood Press, Publishers, Williamhouse-Regency, Inc., Westport, Connecticut, rpt. 1974)

Robinson, Lennox (ed.) : The Irish Theatre ( 1939; Haskell House Publishers Ltd., New York, rpt. 1971 )

Robinson, Lennox ( comp.) : Ireland's Abbey Theatre : A History 1899-1951 ( 1951; Kennikat Press, Inc., Port Washington, New York, reiss. 1968 )

Ronsley, Joseph (ed.) : Myth and Reality in Irish Literature ( Wilfrid Laurier University Press, Ontario, 1977 )

Roy, Emil : British Drama Since Shaw ( Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, Illinois, 1972 )

Saddlemyer, Ann : J. M. Synge and Modern Comedy ( The Dolmen Press Ltd., Dublin, 1968 )

Sanders, Thomas E. : The Discovery of Drama (Scott, Foresman & Co., Glenview, Illinois, 1968 )

Skelton, Robin : Remembering Synge ( The Dolmen Press Ltd.,

Dublin, 1971)

Skelton, Robin : J. M. Synge and His World (The Viking Press, Inc., New York, 1971)

Skelton, Robin : The Writings of J. M. Synge (Thames and Hudson Ltd., London, 1971)

Skelton, Robin and Clark, David R. (ed.): Irish Renaissance (The Dolmen Press Ltd., Dublin, 1965)

Stanford, W. B. : Ireland and the Classical Tradition (Allen Figgis & Co. Ltd., Dublin, 1976)

Styan, J. L. : The Elements of Drama (Cambridge University Press, Cambridge, 1960)

Styan, J. L. : The Dark Comedy (Cambridge University Press, Cambridge, 1962)

Styan, J. L. : The Dramatic Experience (Cambridge University Press, Cambridge, 1965)

Taniguchi, Jiro : A Gramatical Analysis of Artistic Representation of Irish English with a Brief Discussion of Sounds and Spelling (篠崎書林、東京、昭和31年)(改訂増補版　昭和47年)

Taylor, Estella Ruth : The Modern Irish Writers (1954;

Greenwood Press, Publishers, New York, rpt. 1969)

Ure, Peter: Yeats the Playwright (Routledge & Kegan Paul Ltd., London, 1963)

Van Laan, Thomas F.: The Idiom of Drama (Cornell University Press, Ithaca, New York, 1970)

Weygandt, Cornelius: Irish Plays and Playwrights (1913; Kennikat Press, Inc., Port Washington, New York, reiss. 1966)

Whitaker, Thomas R. (ed.): Twentieth Century Interpretations of The Playboy of the Western World (Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1969)

Williams, Raymond: Drama from Ibsen to Eliot (Chatto & Windus Ltd., London, 1952)

Williams, Raymond: Drama from Ibsen to Brecht (Chatto & Windus Ltd., London, 1968)

山本修二『アイルランド演劇研究』(あぽろん社、京都、1968年)

山本修二『演劇芸術の問題点』(あぽろん社、京都、昭和46年)

矢野朱績『アイルランド文藝復興』(弘文堂書房、東京、昭和15年)

Yeats, W. B. : *The Collected Plays of W. B. Yeats* (1934; Macmillan & Co. Ltd., London, rpt. 1953)

Yeats, W. B. : *Autobiographies* (Macmillan & Co. Ltd., London, 1955)

Yeats, W. B. : *Essays and Introductions* (Macmillan & Co. Ltd., London, 1961)

Yeats, W. B. : *Explorations* (Macmillan & Co. Ltd., London, 1962)

Yeats, William Butler and Yeats, Jack Butler : *Synge and the Ireland of His Time by William Butler Yeats with a Note Concerning a Walk through Connemara with Him by Jack Butler Yeats* (1910; The Cuala Press, Dublin, rpt. 1970)