

J. B. 論

高久真一

劇作家が『ヨブ記』に接するとき、『ヨブ記』を題材とした劇作に大いに創作意欲をそそられるのではなからうか。

劇作家ならずとも、その着想の壮大さ、詩的心象の無限の展開、人間存在の根底への肉迫、底知れない悲劇性といったものに圧倒されずには済まされない。しかし、一方的に圧倒されただけでは創作意欲の起るはずはない。アテネの昔に劇作の技を競うという外的、国家的要請でもない限り、圧倒的作品を眼の前にしてそれと同じ題材で劇作を手がける者はあるまい。圧倒的な力強さを持つと同時にその題材が完成度の高い作品となっているのなら、誰れも好きこのんで手がける者のないのは、『ハムレット』とか『リア王』とかを同じ題名のもとに改作して、自分の力量を世に問うものがないのと同様である。

創作意欲をそそられるのは、『ヨブ記』が無類の着想、思想性と壮大な劇構成とを持ちながら、一方において作品としては隠しきれない多くの不備な点を持っていることに起因する。その prologue 並びに epilogue の散文の部分と、主体をなす詩の部分との文体的並びに劇展開上の非溶解さ、劇作品としては動きがなくあまりにも内的に渋滞していること、prologue においていわば楽屋裏がすべてさらけだされているという劇構成上の無理、本筋とは無関係な部分が挿入されていること、三人の慰め手がヨブと交わす討論が殆んど三人の人物描写上の違いを顕わしていないこと、本題以外のことで、すなわち劇展開からは遊離した雄弁が長々とつづいたりする無神経とも見える

不統一さ等々。偉大なる悲劇的英雄が人間的弱点を、欠陥を持つのに似て、これらは『ヨブ記』そのものの作品としての価値をいちじるしく低下させるものでもあるまいが、西欧的感覚からすれば、やはり異質なものの共存とか脈絡の不一致とかに抵抗を覚えることになるであろうことは疑いない。ファイファーは『旧約聖書緒論』において、『ヨブ記』の種々の乱脈を列記した後「アリストテレス的論理と首尾一貫性とをこの偉大な構想力と洞察力とを持った古代東洋の詩人に無理にあてはめるべきではないし、またその作品が純粹な抒情詩、敘事詩、劇詩、教訓詩といったカテゴリーの一つに適合するはずだなどと思つてはならない。」と述べている。いかなるカテゴリーにも分類されえない作品自体は、それが非論理的で渾沌然としている故に却ってその扱う内容に応わしいのだといえるかもしれない。論理を、明確さを、真実を追求して止まなかつたヨブが遂にそのいずれをも与えられずに終るのだから、内容と表現とが不即不離のものである文芸作品とすれば、『ヨブ記』の現にある姿が極めて応わしいといえそうである。確かに、その点からの作品としての再評価が試みられることもできよう。しかし、これらの不備、欠陥は、『ヨブ記』そのものが実は幾度か手を加えられながら相当の年月の経過の中に定着した上でのものであることを想起すれば、この観点からの接近は当らない。

原型としてのヨブ物語なる民間伝承が枠組として利用された後、その不備のゆえに幾度か手が加えられた。しかも現『ヨブ記』がいまだに不備、欠陥を持つとすれば、それはいわば改作されることを待ち望んでいるのではないか。詩的構想力に豊む劇作家が『ヨブ記』を題材にして劇作しようという動因は実はここにあるのだ。長所も欠点も併せ持つ生身のような作品、八方やぶれの英雄、苦悶する巨人のような作品を前にして、改作の誘いが無い筈はない。前述のように、原型の現『ヨブ記』への定着化の過程は、民間伝承そのものの改作を要求する程の発展性、詩人に働きかける動的エネルギーを示すものに他ならない。ファウスト伝説がマーロウ、ゲーテからツルゲーネ

フ、ヴァレリーを経てトーマス・マンの手によって種々陰影を異にした作品の中に変貌しながらも生きつづけ、文学の領域のみではなく音楽にも広がっていることや、同様におびたしい数の文学作品並びに歌劇の題材となっているドン・ファン¹⁾の辿る経過を観るだけで十分であろう。ヨブなる歴史的に実在の人物が変貌しながら伝承され遂に旧約聖書中に作品として定着したことは、歴史と想像との融合としての伝説の常としてファウストとかドン・ファンと少しも異なるものではない。

しかしながら、一見奇異にもヨブは神の絶大な力の誇示の前に「ただ手を口に当て²⁾」ていらい、黙して語らない。文学作品として復活はしていない。The Vicar of Wakefield がこれにヒントを得て小説化したものであることがその唯一のものであろうか³⁾。しかし、これは影響を受けているという程度にとどまる。ごく大まかな教訓が小説構想に借りられているだけで『ヨブ記』の作品化とは決していえない。『ヨブ記』の影響が『神曲』、ゲーテの『ファウスト』、ミルトンの『失楽園』に見られる⁴⁾というのと五十歩百歩であり、こうなれば、文学作品というものは過去の文化の全量を背後にして成立するというをいい直しただけのことになる。他の伝説的人間像の間断ない作品化とは凡そ比較にはならない。

ロバート・フロストの *A Masque of Reason*⁵⁾ は 1945 年に出ているが、『ヨブ記』の再作品化の可能性を示したものとして意義がある。ヨブ、ヨブの妻、神サタンが登場し、同様にヨブの問題とした人間苦難の本質を神との問答を通して展開するからである。しかし、ヨブはその死後二千年で神と再会するという想定であり、『ヨブ記』そのままを過去のものとしてそれを踏まえた上でのいわば「ヨブ記後日談」の形をとる。ヨブとヨブの妻とが話している所へ神が現われると、妻は「神様だ。ブレイクの絵で見た通りだ。」という。神が「どうだね。すっかり良くなったと思うが。」とヨブの受けた試練に同情の面持で尋ねるのに対し、「大体いいのですが、一寸リューマチ気味で。」とヨブが答える。その他、ヨブの妻が「二十の扉というゲームを御

J. B. 論

存知でしょう。」と聞いたり、コダックで神サタンを写したり、終始「こっけい」さを表面に浮かべながら実は深遠な問題を提示する。この劇自体が一種の笑劇風の仮面をつけているのであって、そうでないとこの劇は成立しない。神といい、サタンといい、皆仮面に隠れ、逆に人間を感じさせることを意図し、「おかしみ」、「こっけいさ」で道化のように化粧しつづけていないと、観客は真面目に観ることができない。劇が真面目であればある程、観客は逆に笑いださずにはいないことを計算した上での仮面劇である。上演を目的としたものでないことは明らかであり、社会的な、あるいは教会からの非難が起り得ない程に「こっけいさ」の仮面をかぶっているといえる。

フロストのこの作品は『ヨブ記』を真向うから取上げてはいないが、マクリーシュの J. B. 創作への一種の踏台になったことは否定できない。マクリーシュ自身は *A Masque of Reason* に就いては一度も言及はしていないが、『ヨブ記』の劇作化をフロストが兎に角試みたということが彼にその可能性を示し、しかもフロストの真面な姿勢ではなく体かわしての作品化ということが彼にとってはその否定という形で J. B. を書かせる契機となったのであろう。その点で、*A Masque of Reason* 出版の意義は大きい。

このように、真向うからの劇作が試みられない『ヨブ記』、創作への意欲をそそるような不備を持ちながらも頑として何人の改作をも拒絶しているこの旧約劇には何がその原因とあるのか。それが聖書中の物語りであるからという説明が無意味なことは、中世の絢爛豪華な聖史劇から現代の教会ページェントを概観するだけで理解できよう。町ぐるみで何日もかけて楽しんだ聖史劇がそのままの形では現代には残らないにしても、それらは無数の小規模な劇として現代において繰返されているといえよう。劇作品として作家が本格的に取組むことの可能性が残されていない程に、あらゆる種類の宗教劇が制作されつづけているのではないか。旧約物語にしてもイエス伝にしても、教会の宗教劇では手の届かない面は写実性と規模を誇る映画がこれを操り、あるいは宗教詩、あるいは小説の中で種々の匿名のもとに描かれたりしている。

J. B. 論

『ヨブ記』のまともな作品化が為されていないことを上述を背景にして考えると、その特異さに驚かないではいられない。その原因は上述のように聖書中の劇作品だとか旧約聖書中の物語りだとかという概括的な範囲に求められるべきではなく、やはり『ヨブ記』そのものの中に探ぐられるものであろう。すなわち、この書が劇化の可能性をもつ他の聖書物語と比較してあまりにも悲劇的であるからではないか。あるいは、あまりにも人間反抗をむきだしにし、不可解の深淵を覗き見させるせいではないのか。一步誤れば異端の書になりかねない、いかにも不融合の epilogue の故に辛うじて聖典化されたと思える「危険な⁷⁾」書だからではなかるうか。原理的には悲劇否定の基礎の上に立つ聖書中の物語としては、不知の知をおしつけられる人間の姿を描く悲劇の典型がそこには展開している。神の絶大、超越的な力の所有者に対する虫けらの如き無意味な人間像のこの劇展開は、救いのない、「光に導くよりか暗黒に導く、読まない方が賢明な⁸⁾」書とみなされるに十分な理由を備えているからではないのか。prologue と epilogue とは明らかに一種の宗教的仮面として使用されているのであって、『ヨブ記』の著者の思想はヨブの反問と神の威圧という所で完結しているといえよう。このような書が聖書の枠以外で作品化されることに問題のあろうはずはない。苦難の中にあつて真実を追求し、その真実追求の故に苦難が増すという悲劇の古典として、シェイクスピアからカフカに到る悲劇作品の背後に在ることは疑いない。問題は要するに、聖書の枠内での劇化にあるのであって、旧約の世界においてはラビの厳しい監視と穿さくのもとに悲劇はおろか、演劇そのものの成立も発展もみられなかったのと同じ状況が、程度の差はあつても、西欧文化の中に『ヨブ記』劇化の可能性を阻害しつづけたと考えられる。

『ヨブ記』劇作化にともなう第二の困難は神およびサタンの登場である。中世の神秘劇、聖史劇にあつては敬虔な信者を前にして幻想的に演出し得たが、ルネサンス、宗教改革以後の信者を前にしては、いかにも無理な課題であつたのだ。偶像化を極端に否定し、イエス以外には可視的神性を徹底的に

J. B. 論

否定しつづけた西欧キリスト教文化が、ギリシャ劇と同様の神の登場を演出し得なかったのは当然すぎるといわねばならない。問答、対話の中に主題を展開させるために劇という形式を借りただけで上演を意図しない、フロストのパロディ風の仮面劇は、したがってその可能性の限界線を示したものと見えよう。

アーチボルド・マクリーシュが *J. B.* を書いたのはこのような文化史的、文学史的シチュエーションの中であつたことに注目しなければならない。

J. B. にはヨブの繁栄、急転直下しての破滅、神への問いかけ、三人の慰め手の来訪、神の啓示、ヨブの復旧という構成がすべて元の順序で現代という場で再現されている。しかし、その構成の各部分が量的に相当大胆に再編成されているのが第一に注目される。すなわち、『ヨブ記』42章の中で第1、第2章のいわゆる folk-tale と称されるものの一部 prologue が *J. B.* では全体の4分の3を占めていて、残りの4分の1の部分に『ヨブ記』第3章から epilogue を含む第42章までが凝縮編成されている。これは前にも触れたように、『ヨブ記』劇そのものが上演を目標としていないだけに、内的に動きはあっても外的な動きの殆んどみられない構成であつてみれば、当然のことである。遑つて考えれば、『ヨブ記』の prologue と epilogue だけで folk-tale として完結していたことは何よりも『ヨブ記』劇作の際にその方向を限定するものとして働く。伝承物語であり得たことはそのまま劇作の可能性の保証に他ならない。というのは、伝承物語は単なる内的、思想的発展としては成立し得ないもので、それが口伝されるためにはその内的、思想的発展が必ず外的、具体的なものに翻訳されていなければならないからである。このことから、ヨブ物語なるものが原型として伝承されていたものを枠組として利用し、『ヨブ記』の著者が第3章から epilogue の前までの部分を挿入したものであることが明白とならう。したがって『ヨブ記』の劇作化は『ヨブ記』原型への復帰、ヨブ物語への還元という形をとるしかない。劇構成という見地からすれば、folk-tale の大部分を劇化せず散文の形でそのまま残

し、動きの少ない三人の慰め手とヨブとの夫々変化のない問答を形の上で詩劇にした『ヨブ記』著者の主題提示の性急さというものが察せられる。

神、サタンの登場という難問題を、マクリーシュは部分的な仮面劇を利用して解決している。二人の人物 Mr. Zuss と Nickles が観客の間を通り、舞台にのぼり、そこで神とサタンの仮面を夫々試みにつけてみるという、仮面をつけはずしの自由なものとして利用する。観客の面前で舞台上の人物が仮面をつけたり、はずしたりするという自体が既に仮面を否定している訳で、この否定された仮面をつけた「人間」によって、神とサタンとは迫真性をすべて排除して、観客との間の単なる契約として成立する。しかも、登場人物がこの二人を除いてすべて仮面なしであるから、仮面はますますその仮面性が強調されることになる。神とサタンとはまったく演出しているのであって、迫真性、現実性を求められては困るのだという表現を効果的にすることになる。仮面性を強調することによって、いいかえれば神とサタンとからの距離を大にすることによって、この現代劇は茶番劇にならずにすむ。しかし、問題はそれだけではかたずかない。二十世紀に生きる登場人物と次元を異にする神、サタンとを同じ舞台平面上に共在させることに問題の発端があるのだから。

それを可能にするためにマクリーシュは二つの平面、J. B. の面と Mr. Zuss と Nickles とからなる面とを設定する。すなわち、階段で登れる platform が舞台左手に4～5フィートの高さに設けられ、更にそれから階段がのびてその先に perch が、中央円型舞台の左手上方8フィートの高さにしつらえてあり、神の仮面をつけた Mr. Zuss はその perch に、サタン役の Nickles は platform に陣どって、中央円型舞台で行われるヨブ劇を見下すという特殊な舞台装置で解決する。

二人が夫々仮面をつけて、さていよいよ劇を始めようと台詞の出だしをいおうとする一瞬、異様な沈黙があり、次の瞬間につむじ風の音と共に Whence comest thou という The Distant Voice が聞えてくる。二人はぎ

J. B. 論

よっとして、おもむろに仮面をはずし、互いの顔をうかがいながら「誰れがいったのか。」といぶかる。同様の質問 *Whence comest thou* が差迫ったように更に二度繰返して遠くから舞台に鳴響いてくるのに、不気味に思いながらも、プロムターがいつているのだらうと自らに言いきかせて兎に角、仮面をつけ直して台詞をいい、劇を始める。更に決定的なこととして、サタンの仮面からひどい哄笑が發せられ、驚いた Nickles がそれをかなぐりすてるが、舞台上に転がりながらもその仮面は暫く笑いつづけ、やがて黙る。Nickles は *Mr. Zuss* の質問に対して、笑いごとではない。サタンの仮面をかぶっていたら、すごいものが見えたよという。

上述のように、ヨブ劇への導入に伴って、*Mr. Zuss* と *Nickles* とはいわばヨブ劇の監督としての存在を超越される。*Mr. Zuss* と *Nickles* とにとって、神とサタンとはプロムターとか錯覚だと解釈しながらも一種の不気味な偶然と感じられるだけで、ほんとうに神とサタンとの存在を印象づけられるのは他ならぬ観客である。更に、*Mr. Zuss* と *Nickles* が神とサタンを演じているのではなく、実は神とサタンとが彼等を演出しているのだという印象を構成すれば、すなわち

Nickles: You really think we're playing?

Mr. Zuss: Are'nt we?

Somebody is. Satan maybe.

Maybe Satan's playing *you*.⁹⁾

という風になれば、この難問題は解決され、*J. B.* 劇の手法上の成功が達成されるといえる。というのは、仮面をつけた神とサタンとは演ぜられている客体に過ぎないのであって、劇の演出の主導権を握っているのは他ならぬ仮面をつけていない神とサタンであることを極めて効果的に展開しているからである。

超越され、客体化された二人は仮面をつけては神とサタンの役をやり、一方、仮面を時々はずしては主体を取戻して、監督と同時に中央円型舞台上の

劇への註釈者、批判者にもなる。客体と主体との間を往復し、劇の中にありながら劇中劇の観客になるという種々次元を異にした役割を果している中に、この二人はいわば劇の中に呪縛されてしまう。事実と虚構と真実とのいずれにあるのか次第にその区別がつかなくなって、彼等二人はいよいよ客体であることを示し、それと同時に不可視的な主体者たる神の存在と意志とをいよいよ鮮やかに舞台に横溢させる結果となる。Mr. Zuss と Nickles とは観客の中に立売りをしていた人物であり、彼等が試みに神とサタンの仮面をつけてみたことからこのように劇が展開し、その結果二人が上述のように劇の中に呪縛されたということは、実は観客が劇の中に呪縛されることにもなる。観客は彼等二人と共に舞台に登り、劇に参画し参加したのに他ならないし、断絶を感じさせないで幾度か交錯する現実、劇、劇中劇との中においていわば舞台の上に自己を喪失してしまう。しかも、往年の名役者たる M. Zuss は秩序、調和、価値の信奉者であり、一方、恵まれないパブコーン売りの Nickles はそれとは対称的に破壊と闘争とを好む辛辣な批評家、反逆者であって、劇中劇への彼等二人の註釈者としての会話のやりとりの中に、その劇中劇、すなわちヨブ劇に対する観客の反応を、両極間の図式の中に支えて行く。

監督、註釈者、観客としての二人は、自分達が始動した劇中劇がもはや自分達の手におえなくなったのに気づいて、その劇中劇を終らせようと中央円型舞台に降りて行く。J. B. や妻 Sarah に直接話しかけてその劇中劇の演劇性、虚構成を突破ろうとするが、その瞬間、彼等自身が劇中劇の登場人物になる。自分達の手におえなくなった劇を傍観している状態からその劇の中に巻込まれてしまう段階に移る。人間には手の施しようのない世界像、手におえない人生劇の真実性をこれほど強烈に観客に印象づける方法は他に考えられない。第二幕の終局にあって、J. B. と Sarah とがかんてらに灯をともして舞台中央にいて、両側から Mr. Zuss と Nickles とがその二人に接近して行くが、これは彼等が完全に劇中劇の人物になりきっていることの象徴的タ

ブローに他ならない。観客と舞台との仕切りも劇と劇中劇との仕切りもすべて取り除かれ、すべてが融け合って舞台上の一点に集中されて劇は終る。

同じ詩劇でも J. B. は詩による劇という性格を強く持っている。観客が劇の媒体としての詩に全然気がつかないような場合に、詩劇は成功する等ということには、作者は一向に関心を示さないように見える。詩を気づかせない、演技にすべて吸収され尽しているような韻文劇というのではなく、読者に又、観客に積極的に詩を気づかせるようにと意図的に劇の中に詩行をちりばめた感がある。換言すれば、劇形式を借りて登場人物に詩を吟じさせているといえる部分が多い。しかし、これを必ずしも詩劇としての失敗に直結させる訳にはいかない。『ヨブ記』という古代劇を背景とする点で無類のこの詩劇には、積極的に詩行を気づかせることの何らかの正当性を持っているのではないかと考えられるからである。

先ず、J. B. の文体上の特徴を考察することによって、演技を超える詩行の展開を概観しよう。

文体の特徴としては、頭韻の使用が非常に頻繁であることが第一にあげられる。マクリーシュの *Conquistador* (1932) について Louis Untermeyer が No modern writer has used the device of Anglo-Saxon alliteration so well as MacLeish.¹⁰⁾ といっていることは J. B. において再確認されているといえる。

Yours is the cruellest comfort of them all

Making the creator of the universe

The miscreator of mankind —

A party to the crimes He punishes¹¹⁾ (イタリックは筆者)

という詩行の中に、[k]音、[m]音、[p]音のリズムを聞くのはいうまでもないが、[k]音、[m]音、[p]音によって惹起され、限定された比較的狭い範囲内の、詩人による語選択という操作をうかがうことができる。この場合

には [k] 音なり [m] 音, [p] 音なりによって束縛されることから生ずる非論理への飛躍の面白さはないが、次のような場合には音の規制による創造を見ることができる。

Nickles: Selling *breath* in *bags*!

Mr. Zuss: And *bags*……

To *butter* *breath* with! ¹²⁾ (イタリックは筆者)

風船売りの Mr. Zuss に対してポップコーン売りの Nickles がいう詩行は *balloon* から惹起される [b] 音の中でつづけられる。それを受けとめ、やりかえず Mr. Zuss は同様に [b] 音の中でやってこそ、小気味のよいものとなる。*balloon* をいいかえるのに *bags* が使われ、その *bags* に入れているのは *gas* でも *air* でも *hydrogen* でもなく、*breath* でなければならぬ。その [b] 音が更に *butter* という単語を生み出し、まったく思いがけない心象を展開することになる。

更にもう一つの例をあげてみよう。

J. B.: Cry for justice and the stars

Will stare until your eyes sting! Weep,

Enormous winds will thrash the water!

SARAH: Cry in sleep for your last children,

Snow will fall……

Snow will fall……¹³⁾ (イタリックは筆者)

此処では、winds, will, water は何んの意味的必然性もなく、明らかに weep から誘発されたものである。同様に、Snow will fall という行は sleep, lost, children における [s] 音, [l] 音の組合せから導かれたものである。それ以外に Snow will fall でなければならぬ必然性も論理的順序も何一つない。しかし、このような音からくる束縛ゆえの語や句、節の選択は非論理的であるゆえに却って面白いものの創造となる。又、その突然の心象変化とそれらの並置とは、意味的な必然性以上に逆にその場の真の意味に迫る。

J. B. 論

以上の例でも分るように、音の連想を重んずるために文脈中の意味をその限界ぎりぎりの所までひきのばすという操作をやりかねない。音の連想による詩行の自由な展開には alliteration だけでなく、既に上述の引用例にもみられるように consonance や assonance の駆使を伴うことになる。文脈中の意味を、心象の展開を詩作以前に想定してあるのではなく、詩作の瞬間に其の都度、音の連関で、あるいは基調となる優勢な音への従属的な連想で、論理上の意味を第二義的なものとしながら、自由自在に言葉の組合せを続けて行く様に見える。いわば、意味の論理を無視して、音の論理を追うという一種の詩的「遊び」が感得される。そして「遊び」の持つ偶然性が、単語や句の選択にあたって面白い陰喩を生んでいく。何百となくある其の例から次に少しあげてみよう。

Beauty's the Creator's bait! (p. 24)

Bitter as a broth of blood. (p. 25)

It's like those dizzy

Daft old lads who douse for water. (p. 38)

Position in the world.

The piety? (p. 42)

Infinite mind in midge of matter! (p. 44)

Stank with sin. (p. 87)

The slow silence of the soul. (p. 95)

Giving him that dear gift of guilt. (p. 96)

You pay for your luck with your licks. (p. 101)

God with all those stars and stallions. (p. 115) 11)

(イタリックは筆者)

要約すれば、大きな構成だけはゆるがないように設定して置き、あとは観客の『ヨブ記』の知識に悠々と依存しながら、構成内の各場面にあって、音のいわば「遊び」によって自由に詩行が展開するのにまかせて置くという姿

が感得できる。

さて、以上のような、演技を主体としそれにすべて吸収される余剰のない詩行というよりか、詩行の方が主体的に自由に飛翔し、演技との差として、既に演技に吸収されない余剰として積極的に詩を感得させる詩文体は、何処に根拠を求めることができるであろうか。

第一に、この劇が西欧文化圏内にある観客にとって熟知の題材を扱っていることであって、このことがこの種の劇の在り方に大巾な自由を与えていると考えられる。『ヨブ記』現代版ということで、観客は其処に展開される劇の余りにも馴染み深い身近かなものであろうことを知っている。他のいかなる聖書物語や聖史劇よりか『ヨブ記』が自分達の姿の投影であることを、而も公然とは論議しづらい自らの実存に直接かかわる問題であることを、観客は意識の中に長年沈めてある。観客の劇への積極的な参加は既にして成立しているのであって、彼等は『ヨブ記』に関する自分達の記憶を辿りながら、それを現代版の中に確かめながら、一方それとの距離の変化を感じとりながら J. B. の動きについて行く。従って、解説的な要素は排除され、各場面の核心に触れる凝縮された詩行で事足りることになる。いわば、暗示的な詩行を空中に浮遊させることで、観客は十分にその場の雰囲気浸っていることが可能になる。全身の注意を演技に集中していて、媒体に気づかないといった、緊張の瞬間の連続ではなく、演技にある程度心を奪われながらも、媒体に気づき、それを受けとめるだけの余裕が観客には備わっているといえる。

第二に、劇中劇という構成は、観客にそれへの距離を与えずにはいない。而も、中央円型舞台で展開される劇中劇への註釈者としての Mr. Zuss と Nickles とが、観客の劇中劇への反応を示し、導いて行くのだから、その中の演技だけに観客が吸収され尽すことは初めから期待されていない。劇中劇への自分の反応と、それを二極間に分解提示する神とサタン、後には Mr. Zuss と Nickles との註釈に対する自分の反応というものを自由な形で成立させるためには、劇は自ら、指示的ではなく暗示的な詩行の中に展開される

ことが必要で、而も、詩行を詩行として鑑賞し得る程度の余裕が観客に与えられることも必要とならう。

第三に、舞台装置並びにそれを生かす光の使用上の特殊性も見のがせない。サーカスのテント内という設定で、全体がうす暗い中であって、絞られたライトが或る時には左方の platform と perch にあたり、其処にいる二人を浮彫りにしたり、劇中劇が展開する時には中央円型舞台にライトが移り、その他は全体的に暗くされているという場合に——暗を基調とする光の使い方はレンブラントのエッチングにおける chiaroscuro の様に、すべて象徴的であるが——台詞は平面的に広がるよりか、深さを求める方向に動くのが自然であろう。舞台上で光のあたる部分が比較的狭い所に限られる場合、演技も又、舞台全体に広がり行く程の強さを持たないのが普通で、詩行はその時その演技にすべて吸収され得ない程度に広がるのは自然な成り行きである。然し、詩行がこの様に演技を超えても、舞台上の、舞台背景の暗い空間の中に吸収されるのはいうまでもない。勿論、観客にとっては、この暗い空間に吸収される部分が他ならぬ、詩として感得される部分となる。

第四に、神とサタンとの問答を初め、神の J. B. に対する質問、J. B. の神への応答、更に妻の J. B. への袂別の言葉とか、死の知らせをもたらす者の言葉とか、劇展開の重要な部分には『ヨブ記』の King James Version をそのまま使ってアクセントの役割を果たしているが、その壮重な文体が劇の文脈の中に融合してあるためには、劇全体の詩行は当然格調の高いものが要求されることになる。設定が現代生活に置かれてあるのにも拘らず、それとは大きな距離をもった King James Version が文体の基調となる時に、この現代劇の登場人物の台詞は自然、その生活のレベルより遙かに持ちあげられた、高められたレベルにおける詩行、既ち、唱う様な情緒的レベルの詩行とならざるを得ない。而も、J. B. の前述の様な詩的心象の自由な駆使は、『ヨブ記』にみられる詩的心象の驚くばかりの飛躍と変化とその羅列との反響としても受けとめられる訳で、此処にも『ヨブ記』との重ね合せの上で観

られることから来る詩劇文体上の自由があるといえよう。

要約すれば、前述した音の論理、音の連想を追うという特異性に徴しても分る様に、J. B. の目指しているのはむしろ歌劇なのであって、歌劇になる寸前に立止まって詩劇として成立していると言っても過言ではないだろう。観客に詩として享受させ得る心理的、空間的距離を既に設定して置いて、意図的に詩を前面に出しているのだから、劇は演技に吸収される詩行と吸収されない余剰としての詩との和として鑑賞されることになるのである。

舞台での演出が不可能な程に展開上の渋滞を示す『ヨブ記』は当然その劇作化にあたって種々構成上の改変が必要とされる。J. B. は『ヨブ記』に準拠しながらも、舞台上の劇展開の必然性から如何なる改変が為されているかを考察してみよう。

第一に注目されるのは、神の声としての The Distant Voice の導入の回数である。これが『ヨブ記』の場合と変えられている。『ヨブ記』では神とサタンとの問答は第1章7節以下と第2章2節以下と二度記されているが、J. B. にあっては The Distant Voice の舞台次元へのいわば啓示は三度に分けられている。舞台上の、仮面をつけながらも兎に角人間の次元に於ける劇進行に、突如として上の次元からのこの声の侵入は大きな衝動を与えずにはいない。Whence comest thou で始まる此の声は、劇進行の中に適度な間隔を置いて三度、而も同じ言葉の繰返しでありながら最終にその都度違った数語が附加される、即ち incremental repetition の形式で劇進行の中にリズムを与えていくが、その中に作者マクリーシュの緻密な計算をよみとることができる。

子供達の災難も意図的に三度に分けて提示されている。兵士が二人で酔った様な要領を得ない、まわりくどい話の中に長男 David の戦死をほのめかす場面が p. 48 から始まる。第二回目の災難は p. 57 から始まり、新聞記者が、自動車事故による Mary と Jonathan の死を知らせ、第三回目の災難としては警官が Rebecca の虐殺されたことを知らせる場面が p. 65 から始

まる。これも一種の incremental repetition と考えられる。即ち、明確な情報として何一つない、酔った兵士からの単なる暗示として知らされる David の死——群衆の中に埋没した死——から、不慮の事故にまきこまれたという、より明確な情報のある Mary と Jonathan の死——殺人の意図を伴わない死——、更に人間が直接の殺しの対象になるという意味で個人的な、従ってより残虐な Rebecca の死という三段階が劇進行の過程に適度の間隔を置いて設定されている。

更に、狭い間隔のリズムは J. B. を訪れる三人の慰め手によって構成される。即ち、精神病理学者の Eliphaz, 社会科学者の Bildad, 『ヨブ記』の慰め手を代表する様な、教職者 Zophar の三人が夫々 J. B. の問いかける質問に交互に応える。What have I done? (p. 98), God (p. 99), love (p. 99), innocence (p. 100), justice (p. 100), guilt (p. 101), sin (p. 104), integrity (p. 105), 神からの reply (p. 107)¹⁰⁾ についての問答が矢つぎばやに続けられていく。次にその一例をあげると、

Zophar: God will not Himself reply

From the blue depths of His eternity.

Eliphaz: Blind depths of His Unconsciousness.

Bildad: Blank depths of His Necessity.

Zophar: God is far above in Mystery.

Eliphaz: God is far within in Mindlessness.

Bildad: God is far beyond in History.¹⁰⁾

.....

神の存在に関するこれら三人三様の解答は、『ヨブ記』では全く差別の認められない三人の現代における純粹様式化ともいうべきものである。この様な典型化された異質の三人の奏でる不協和音は、リズム感の中に一種の様式美を形成する。三人の解答は異質だけで平面的な繰返しに終わっているというのではなく、教職者たる Zophar が三人の中でも最も冷酷な慰め手であると

いう傾斜，あるいは方向性が与えられている。

又，更に高い視点からみれば、『ヨブ記』に既に提示されているヨブの苦難の段階的展開が J. B. 劇全体の構成上のリズム形成に使用されている。即ち，J. B. にとっての人間の側の無意志的な喪失がその第一段階である。子供達の死，空襲による家の崩壊，J. B. の肉体の腐敗という様に，J. B. の愛の対象が，対象の側の意志なしに彼から離れて行く。空間的には，周辺のなものから彼自身の肉体崩壊という中心に向かっての進展という方向をとる。これら喪失される側の無意志的な段階から，意志的な放棄という第二段階に移る。即ち，Curse God and die という激烈な言葉を後に J. B. から去る妻 Sarah の喪失は，人間の意志的な J. B. 否定の形をとる。J. B. の愛の対象という点では子供達と妻とでは質的に変らないが，意志的な遺棄が後者にある点で異質といえよう。更に，此の第二段階は人間の次元を超えた，神との問答という第三段階へと移行するが，その中に，J. B. を中心とする苦難の平面的な求心方向から，その平面には垂直な上昇方向に転換するのを見ることが出来る。J. B. の問いかけに対する神の応答は Throwing the whole creation at him!¹⁷⁾ と Nickles をしていわしめている様な，いわば威圧によって J. B. を沈黙させたという点で，実は何んの応答にもなっていない。

He answered me like the………

stillness of a star

That silences us asking………¹⁸⁾

と J. B. はいう。神学的には，彼は神を直接その眼でみたのだから云々と種々の説明がつくであろうが，人間的 emotion の平面では——そして，観客は誰れ一人として神を直接見ることが出来ないゆえに——上に引用した J. B. の言葉が示す様に，神への訴えに対する神の応答は，J. B. への応答とはなっていない。マクリーシュは，信仰的，伝統的『ヨブ記』解釈に逆って，神の喪失を大胆にも提示しているのではないか。即ち，喪失の第三段階は垂直方向における，神による遺棄という形をとり，その時に喪失のリズム

が終ることになる。この様な人間的なヨブ劇解釈を提示することによって、次に続く Sarah の帰りによる人間的愛の回復、生への意欲の再燃焼という J. B. 特有の主題展開への自然な流れとなることのできるのである。『ヨブ記』の epilogue への多くの批判にある様な、第42章6節迄の詩行と7節以下の散文による終結との内的断絶の問題は、J. B. では人間的愛を主題とする劇として当然ながら、人間的 emotion の面では完全に融合されている。

ブロードウェイでは勿論、ドイツ語訳やイタリア語訳でヨーロッパでも大成功をおさめた¹⁹⁾ という J. B. は『ヨブ記』劇作化の可能性を強く立証した。これが一つの転機となって、今迄は不思議にも扱われなかったこの古代物語、古代劇は他の作品化され続けている伝承物語の様に、種々のジャンルに於いて取扱われ作品化されていくのではなからうか。

註

テキストは Secker & Warburg, London, 1959年版を使用した。

1. Robert H. Pfeiffer: *Introduction to the Old Testament*, p. 674.
2. 『ヨブ記』第40章4節
3. 石田憲次著『英文学としての旧約聖書とアポクリファ』研究社, p. 502.
4. Robert H. Pfeiffer: *Introduction to the Old Testament*, p. 683.
5. Robert Frost: *Complete Poems of Robert Frost 1949*, Holt Rinehart and Winston, p. 587.
6. *A Masque of Reason* においてヨブが次のようにいう所がある。(註5の書の p. 598)

We don't know where we are, or who we are. We don't know one another; don't know you.

これに J. B. 中の J. B. の次の詩行が呼応していると考えられる。

We are — and that is all our answer. We are, and what we are can suffer. (J. B., p. 127)

さらに、

Oh, we know well enough to go ahead with. I mean we seem to know enough to act on. という *A Masque of Reason* 中のヨブの言葉(註5の書の p. 599) は、他ならぬ、生きるという行為への意志という J. B. の主題の直截な

J. B. 論

詩行化でもあるので、フロストのこの作品が J. B. に与えた影響には疑問の余地はないと考えられる。

7. Richard B. Sewall : *The Vision of Tragedy*, p. 24.
8. Hanson : *The Book of Job*, p. 20 があると上記 *The Vision of Tragedy* に引用されている。
9. *J. B.*, p. 29.
10. *Modern American Poetry* edited by Louis Untermeyer, 1950, p. 471.
11. *J. B.*, p. 106.
12. *ibid.*, p. 14.
13. *ibid.*, p. 125.
14. 引用例の頁数はいずれも *J. B.* のそれ。
15. 註14と同じ。
16. *J. B.*, p. 99.
17. *ibid.*, p. 115.
18. *ibid.*, p. 127.
19. *Theatre Arts*, Feb. 1960. にある, Robert Downing が書いた "J. B.'s Journeys" によると, 海外での公演として, 1958年にブラッセルを皮切りに, ヨーロッパ各地で上演された。スカンジナビア諸国ベルギーの他, 西ドイツおよびオーストリアでは最初のシーズンに主要都市で75回も上演されたし, さらにヨーロッパだけではなく, イスラエル, メキシコでも上演されている。