

ハロルド・ピンターの「帰郷」について

竹 前 文 夫

1. はじめに

T. S. Eliot, Christopher Fry らの詩劇を通して20世紀におけるイギリス演劇をかいま見たのは、もう10年以上も前のことであった。その後この方面には手を伸ばせないでいたが、この1年やっと時間的なゆとりを得て、念願の戯曲研究を復活させることができた。イギリス現代劇に取り組む第一歩として、その第1人者と目されている Harold Pinter を取り上げることは冒険ではあるが、Pinter よりはじめて Pinter に戻る心組みではじめようと思っている。

上記の T. S. Eliot, Christopher Fry らの詩劇を読んで、結論として生まれた期待および不満は「イギリス現代詩劇¹⁾」と題する小論にまとめたが、要点だけを再録すると次のようになる。

- 1) 詩劇を書く劇場人を待望すること。
- 2) 詩劇を Eliot の詩劇論のような正統派の理論から解放すること。
- 3) 「不条理演劇」と詩劇との結合、特に Samuel Beckett の *Waiting for Godot* の系列の作品を待望すること。
- 4) 演劇の伝統的な様式——Miracles「奇蹟劇」、Moralities「寓意劇」など——に活路を見つけ出した実験を待望すること。
- 5) Theatrical な面での実験・手法の工夫に余地があること。

つまり文学的演劇というより演劇的直接性にもとづいた詩劇を将来のものとして期待したわけである。この提言は詩劇の枠の中に限る必要はない

わけで、上の5項目中の「詩劇」を「演劇」と読みかえても同じである。このような背景をもって筆者がイギリス現代劇に取り組もうとするなら Pinter にぶつかるのも時間の問題であろうし、John Russel Taylor の次の言葉が大きな刺激になっていることも事実である。

If Pinter's plays are the most 'musical' of the new British drama, however, it follows that they are the most poetic, because what else is music in words but poetry? Far more than the fantasticated verse plays of Christopher Fry and his followers, or the verse-in-disguise plays of T. S. Eliot, his works are the true poetic drama of our time, for he alone has fully understood that poetry in the theatre is not achieved merely by couching ordinary sentiments in an elaborately artificial poetic diction, like Fry, or writing what is formally verse but not appreciable to the unwarmed ear as anything but prose, like Eliot.²⁾

「しかし、ピンターの戯曲はイギリスの新しい劇の中でもっとも《音楽的》なものでありながら、まさにそれ故に、もっとも詩的なものにもなっている。そもそも、言葉による音楽が詩でなくて何であろうか。クリストファ・フライや彼の追従者たちの奇想をこらした韻文劇だの、T・S・エリオットの偽装した韻文による劇だのに比べれば、彼の作品こそが現代の詩劇だと言える。フライのように手のこんだわざとらしい詩語で平凡な感情を表現するだけでも、エリオットのように形式的には韻文でありながらそのことを知らされていない者の耳には散文としか聞こえないものを書くだけでも、劇場の詩は生まれ³⁾ないことを、十分に理解しているのは彼ただ一人だからである。」(喜志哲雄訳)

本論では、詩劇にこだわらず、Pinter 劇の特異性、特にその多面性を、彼の代表作の1つである *The Homecoming* を通してさぐってみるつもりであるが、それに辿りつくまでの経過を簡単に述べておいた。

2. *The Homecoming* の内容

この戯曲は1965年 London の the Aldwych Theatre で初演された。London では当惑気味に受け入れられたが、1967年 New York における上演では大成功をおさめ、Pinter の名声を Broadway でも確立したものである。

6人の登場人物から成るこの劇は、それまでの Pinter 劇同様に、台詞によって明白な人物像はつくりにくいものになっている。各人物の言葉は本当のことなのか空想なのかわからないのである。しかし筋を外側から追うことは比較的簡単である。ここでは Martin Esslin の考えに沿って梗概をまとめておく。⁴⁾

ロンドン北部の労働者階級の住宅地に元肉屋のマックス、70才、が2人の息子と住んでいる。三男のジョーイは建物取りこわしの会社で働いているが、ボクサーになることを夢に練習に励んでいる。彼は頭が鈍く、純真である。それに反して次男のレニーは人あたりがよく、頭もよい。劇の最初の部分では彼の職業はよくわからない。マックスの弟のサムはハイヤー会社の運転手であるが、同居している。マックスは今は亡き妻のジェシーと数年前に死んだ旧友マックグレゴアについてよく語る。マックスは家事、特に台所をまかされているが、食事がまずいという不満をたえず聞かされている。

ある夜遅く、この4人が寝てしまっている時に、不意に客が到着する。6年間家をあけていた長男のテディが妻のルースを連れて、家族のもとへやってきたのだ。彼はアメリカの大学で哲学を教えている。この夫婦はイタリーで休暇をすごした後、アメリカに帰る途中であるが、テディはルースをまだ家族に紹介していなかったのである。テディがまだ鍵を持っていたので、2人は誰にも気づかれずに入ることができた。それからレニーと

ルースが偶然顔を合わせるが、レニーは自分のことを飾りたてて話す。レニーの長広舌は2人の女性に暴力をふるったことについての話である。1人は娼婦で、彼に話を持ちかけてきたが、病気もちなので彼がなぐり倒したのである。もう1人は重い圧搾ローラーを彼に運んでくれと頼んだが、彼に手助けをしようもしない老婆である。これを聞いたルースの反応には驚かされる。彼女はこの妙な話をごく自然に受け入れるだけでなく、レニーを性的に挑発しはじめるのである。

その翌日、マックスはルースに紹介されると、彼女を娼婦だと思い、すぐ家から出ていけと荒々しく叫ぶ。「おれだってこの屋根の下に1度だって商売女を連れこんだことはないんだ。お前たちの母親が死んでからずっと。誓ってもいい。」マックスはルースが母親であり、アメリカに3人¹の息子がいると聞いて彼女をおいてやることを許す。

昼食後、家族全体が集まっている。マックスはジェシーとの結婚生活について回想する。テディは哲学教授としての大学での生活について語る。レニーは哲学上の質問をテディに投げかけ議論をいどむが、テディは専門外だからと引き下がる。ルースがそれから議論に加わり、テーブルの本質についての質問を彼女の脚とか唇のような実体の問題にかえてしまう。彼女はレニーに自分を与えようと言っているのである。

テディは予定より早くアメリカに戻る決心をしたが、ルースはもっと滞在することを望んでいる様子である。荷造りにテディが2階へあがると、ルースはレニーへの誘いをはっきりさせる。結婚前自分が写真のモデルだったと言う。ヌードモデルだったことをほのめかすのである。テディが降りてくると、ルースはレニーと接吻をしている。弟のジョーイが入ってきて、これを見ると、彼はレニーに代わってルースを抱き、ソファの上にあおす。

2時間後、ルースとジョーイは2階にあがっている。テディは出発の準備ができています。ジョーイがおりてくると、レニーはテディの前で、ルースはどうだったかと尋ねる。ジョーイは彼女が焦らすのだとこぼす。テデ

ィはその話を平然と聞いていて、口をはさんだりする。マックスは入ってくるなり「淫売はどこだ？ まだベッドの中か？ あの女はおれたちをみな動物にしまうぞ」と言う。

しばらくしてマックスはルースをロンドンのこの家においておこうと言う。テディは彼女は妻であり、3人の子供の母でもあると抗議をする。しかしその反対も口だけのことである。レニー——彼は売春斡旋を業としていることが明らかになっているが——はマックスの提案を拡大して、ルースにソーホーで高級娼婦をさせて、家計費をみつがせたらいいと言う。レニーはさらに、それまで黙って聞いていたテディにロンドンに来るアメリカの教授連にルースの商売の口ききをしてくれと頼む。夫の反応は「ルースはすぐ……年をとるよ」と言うだけである。

ルースが2階からおりてきて、この提案をテディから聞く。しごく当り前のようにこの話を受け入れたルースはがっちり金銭面での条件をつける。3部屋のアパート、お手伝い、それに衣裳類はレニーの方で用意せよというのだ。

3人の兄弟にとっては叔父のサムが、この会話を聞いていて、興奮して「おれが運転している車の後の席でマックグレゴアがジェシーをものにしたのだ」と言って崩れ倒れる。彼が心臓発作をおこした様子なのに、だれも彼のことをかまおうとはしない。テディは無造作にルースにさよならを言って出ていく。

ルースはジョーイの髪をなでる。レニーは何も言わずにそばに立つ。サムは死んだように床に横たわっている。そして、今やマックスがルースに言い寄ってくる。おれも自分で思うほど年をとってはいない、と彼は言い、四つ這いになり、「聞こえているかい、キスしておくれ」と弱々しい声で言って、頭をもたげる。幕がおりる。

3. *The Homecoming* の背景

荒すじから判断しても、この劇が風俗劇・客間劇の装いをもっていることは容易にわかる。さらに舞台のリアリズムを細かく追っていけば、——Martin Esslin が心理分析の手法で見事に追いつめているが——⁵⁾充分にリアリズム演劇として成立する。*Oedipus* や *King Lear* と同じ主題、荒涼たる老齡と息子の母親を性的に征服したいという願望を扱ったものと Esslin はこの劇の一面を分析している。⁶⁾Pinter の戯曲を *The Room* からはじめて読み進んでくると、筋立ての面からは *The Homecoming* が最も明瞭であるとさえ言えよう。それは作劇上の Pinter の円熟を語ると同時に、彼のエネルギーがもっぱらこの悪夢をどう描くかのスタイルに注がれたものと考えられる。その点での分析は章を改めることにして、ここでは Pinter 劇の別の面に触れておこう。

Pinter は何も奇想天外な舞台機構で観客を驚かすような劇作家ではない。むしろ伝統的な舞台装置（幕や壁のある舞台）の中へ、日常におこりうるリアリティのある事件を持ちこんできている。処女作の *The Room* (1957) でいえば、その部屋には老人夫婦が暮しているが、家主や部屋さがしの若夫婦が登場して話をする。話をすればするほど、何が本当なのかわからなくなっていく。その部屋から追い出されたくなく、その部屋に平和の象徴を見いだしている老婆にとって、外からの脅威が冬・夜・未知の訪問客などを通して感じられると共に、実体のない、客観的事実を支えることのない台詞によって示されるのである。つまり、人の目にうつる人物や事件の性格には絶対的なもの、客観的なものはありえない、状況によってさまざまに変るものだという認識が根底にある。Pinter はその状況を ‘Pinterish’ 乃至は ‘Pinteresque’ とさえ形容されている彼独自のスタイルで伝えているわけである。「日常生活の会話は次から次へと滑らかに論理的に続いてはいない。因襲劇の因襲の登場人物はお互いの言葉に熱心に聞き入り、知

的な返事をするが、現実にそのようなことをしている人はごく少ない。平均的な日常の会話は、繰り返しが多いか、筋の通らないものか、その両方のまじり合ったものである。ピンターは不合理な台詞に対する正確で愛情のある耳をもっている」と Ronald Hayman は語り、‘Pinteresque’なるスタイルの実例を初期の作品からいくつか上げている。リアリズムの目から見ての下手な文章、冗言、冗語法、反復、不合理な推論、自己矛盾などからはじまり、さらに洗練された技法へと進んでいっている。彼の劇が詩劇であるといえるのは、日常語の崩壊という認識にたった上で、日常語を磨き上げ、様式化していった過程の中で鍛造されたものだからである。

彼の処女作 *The Room* とそれに続く *The Birthday Party*, *The Dumbwaiter* などは「脅威の喜劇」(comedy of menace) と呼ばれているが、いずれも外部からの侵入によってひきおこされる恐怖や脅威を、巧みな構成によって滑稽さとなしませにして観客に与えている点で共通点をもっている。これらの作品を考える時は、Pinter の伝記的事実、ユダヤ人の両親のもとで London 北郊の Hackney で生まれ育ったという点が無視できない。また Hackney の世界への復帰が *The Homecoming* においてなされているという William Baker and Stephen Ely Tabachnick⁸⁾ らの視座も注目しなければならない。彼らは Hackney でのユダヤ人たちのかつての生活ぶりやその世界に対する理解がなくては、Pinter 劇がわかりにくいことを、劇プロットと言葉の両面から追っている。そして *The Homecoming* の台詞は London の East End で日常に用いられていることばをそのまま採り入れていると解説している。俗語の使用は勿論、マックスやサム的年代は例の Yiddish の世界に属しているとなると、この劇作品の理解は言葉の面だけととても容易ならざることがわかる。

4. *The Homecoming* の分析

この劇は決して愉快的気持のよい劇とはいえない。演出家の Peter Hall

はインタビューに答えて「この劇は人間ジャングルの中の生を直視しているもの⁹⁾」と言い、さらに「登場人物の反応の仕方やお互いの対処の仕方には何かひどく動物的なものがある¹⁰⁾」と述べている。Ronald Hayman も Konrad Lorenz の *On Aggression* を読んで「彼の説明する動物の行動と Pinter 劇の登場人物の行動との類似性に何度も驚いた」と書いているが、潜在的にも顕在的にもこの劇に見られる暴力は「なわ張り」をめぐる動物の争いという観点と、それを心理的に分析する手法で追うのが理解を容易にする。父親ではあるが、台所仕事に追いやられ、息子たちからは料理がまずいと不平をいわれているマックス。長男が妻を連れて帰宅しているのに、その夫婦が2階からおりてくるまで、その事実をだれにも告げてもらえない父親のマックス。そのうっ積した気持を弟のサムにぶつけてうさばらしをしているマックス。この父親の心理状況が劇全体をつらぬく基調となっている。登場人物個人の部屋が独立してあるが、舞台は2部屋をぶち抜いた大きな居間で構成され、ここで「なわ張り」をめぐる威嚇がなされる。

MAX. What have you done with the scissors?

Pause.

I said I'm looking for the scissors. What have you done with them?

Pause.

Did you hear me? I want to cut something out of the paper.

LENNY. I'm reading the paper.

MAX. Not that paper. I haven't even read that paper. I'm talking about last Sunday's paper. I was just having a look at it in the kitchen.

Pause.

Do you hear what I'm saying? I'm talking to you! Where's the scissors?

LENNY (*looking up, quietly*). Why don't you shut up, you daft prat?

MAX *lifts his stick and points it at him.*

MAX. Don't you talk to me like that. I'm warning you. (p. 7)

マックス 鉄をどうした。

(間)

鉄を捜しているって、言っているんだ。おい、鉄はどこだ。

(間)

聞こえているのか。切り抜きたいものがあるんだ、新聞から。

レニー 新聞なら、おれが読んでいぜ。

マックス そんな新聞じゃねえ。そいつはまだ読んでもいいねえ。この間の日曜日の新聞のことを言ってるんだ。台所でちょっくら見ていたのさ。

(間)

聞いているのか、俺の言っていることを。お前にしゃべっているんだぞ。鉄はどこなんだ。

レニー (見上げながら、静かに) だまらねえかい、おいぼれ爺が。

(マックスは杖をふり上げ彼の方に向ける)

マックス そんな口のきき方があるか。いいか、お前、よく言っておくぞ。

夏の日の夕方、洞窟のようにがらんと広い部屋に激しい台詞がとびかう冒頭の場面である。煙草に火をつけて、一息ついたマックスが、昔 London の West End で巾をきかせた時代の回想をはじめ。相棒のマックグレゴアと2人で入っていくと、どんな場所でもみな部屋中のものが、おそれて立ち上がったという。またマック(グレゴア)がいつもほめていたレニーの母親、ジェシーのことも口に出す。

Mind you, she wasn't such a bad woman. Even though it made me sick just to look at her rotten stinking face, she wasn't such a bad bitch. I gave her the best bleeding years of my life, anyway.
LENNY. Plug it, will you, you stupid sod, I'm trying to read the paper.

MAX. Listen! I'll chop your spine off, you talk to me like that!

You understand? Talking to your lousy filthy father like that!

LENNY. You know what, you're getting demented. (p. 9)

いいか、おまえのおふくろはそんなに悪い女じゃなかった。もっともあいつ

のいやらしい助平面は見ただけで胸くそが悪くなったが、そんなにひどいあ
ばずれじゃなかった。とにかく、おれはあいつのためにさきげてやったんだ、
人生のさかりを。

レニー その口に栓をしなよ、ろくでなしが。こっちは新聞が読みたいんだよ。

マックス おい、きさまの背骨へし折ってやるぞ、そんな口のききかたをする
と。わかったか？ おまえの薄汚い、不潔な親父にそんな口をききあがっ
て！

レニー わかってんのかい、頭がへんになりかかっているんだよ、おまえさん
は。

どの程度に vulgar な調子なのか測定に苦しむが、この劇の基調になる
台詞の一面がうかがえる。*The Homecoming* の台詞はこのような日常語と、
時には洗練された調子の高いもの（特にレニーの長い説明）とが混在して効
果をあげている。この後競馬の話になり、マックスは自分の腕がよかった
のでさる公爵から調教師としての口がかかったが、家族に対する義務であ
きらめたのだと語る。マックスの自慢話はレニーの攻撃の材料になり、話
題を食事のことに変えられ、さんざんにけなされる。そこへサムが帰って
くるので、pecking order で今後はサムがマックスにいたぶられる。サム
は上品な言葉を使い、自分の仕事を driver とはいわずに chauffeur とい
っている。マックスはサムがこの年になっても結婚していないことをから
かう。サムは「まだ時間がある」と言うが、「いい人が見つかったらこの
家に連れてきて、いっしょに暮してもいいんだ」というマックスの提案に
は「この家に連れてくるつもりはない」と断わる。サムにはこの家に妻を
連れてきたらどういうことになるか、わかっているのだ。そして、サムは
マックスの妻であったジェシーのことを回想して「あんたの嫁さんのよう
な女は……このごろはいなくなった」という。妻一母一娼婦が一体となっ
ている Pinter 劇に登場する女性像への伏線が、こうして巧みに張りめぐ
らされていく。

暗転した後、舞台があかるくなる。夜である、ティとルースが部屋の
入口に立っている。

TEDDY. Well, the key worked.

Pause.

They haven't changed the lock.

Pause.

RUTH. No one's here.

TEDDY (*looking up*). They're asleep.

Pause.

RUTH. Can I sit down?

TEDDY. Of course.

RUTH. I'm tired.

Pause.

TEDDY. Then sit down.

She does not move.

That's my father's chair.

RUTH. That one?

TEDDY (*smiling*). Yes, that's it. Shall I go up and see if my room's still there?

RUTH. It can't have moved.

TEDDY. No, I mean if my bed's still there.

RUTH. Someone might be in it.

TEDDY. No. They've got their own beds.

Pause.

RUTH. Shouldn't you wake someone up? Tell them you're here?

TEDDY. Not at this time of night. It's too late. (p. 20)

テディ やっぱりこの鍵で開いたぞ。

(間)

錠はむかしのままだ。

(間)

ルース だれもいないわ。

テディ (見上げながら) ねむっているのさ。

(間)

ルース 坐っていいかしら。

テディ いいとも。

ルース 疲れたわ。

(間)

テディ ジャあ、お坐り。

(彼女は動かない)

あれが親父の椅子だよ。

ルース あれが？

テディ (微笑んで) そう、あれがそうだ。上がってぼくの部屋がまだあるかどうか見てこようか？

ルース 部屋が動いてどこかへ行ってしまはずがないでしょう。

テディ いや、つまり僕のベッドがまだあるかどうかってことさ。

ルース だれかがそこに寝ているかもしれないわ。

テディ いや、みな自分のベッドがあるんだ。

(間)

ルース だれかを起こしたほうがいいんじゃない、あなたが帰ったことを言わなくては？

テディ こんな時間にかい。遅すぎるよ。

テディとルースの仲には何か緊張が潜在している。テディはこの後で、ルースに「(優しく) さあ、これですべてよしと。ぼくはここにいるよ。その……きみといっしょにね。何も心配することはないんだよ、きみ、気分が落ちつかないかい？」と尋ねるが、テディには、自分の結婚をまだ家のものには話してないこともあるし、ルースをここに連れてきたのも、2人の間が必ずしもうまくいっていない事実があったのかもしれない。 Esslin はこの劇のリアリティを追って行ってルースは nymphomania (色情狂) だと解釈している。¹¹⁾ ルースがテディとのやりとりの中で、「ねえ……子供たち……わたしたちがいないので淋しがっているんじゃないかしら」と言うところも、本心ではないと断定する。

このテディとルースの2人が登場する場面こそ「ルースの epiphany の時であるのに、Pinter は明らかに間違っている」¹²⁾とこの作品をきびしく批

判しているのは Simon Trussler である。彼にいわせれば、*The Homecoming* は失敗作であり「テディとルースは3人の子どもがいる教育ある夫婦である。この2人が、見習い運転手同然の劇作家のあやまったギアにより、リアリスティックな劇から儀式劇へとくずれ落ちている芝居の中で、イブセンの遺伝儀式めいたものにまきこまれてしまうなんて信じがたい。」¹³⁾ Trussler は *The Collection*, *The Lover*, *The Homecoming* の3作を *The Love Chases* というカテゴリーに分類して、いずれも Pinter の本領が発揮されているものではなく、逸脱とみなして、それを論証しているわけである。Esslin の評価とは真向うから対立する意見として参考になるものである。

次にレニーとルースの出会い、最初レニーが女性に暴力をふるった体験を話した後、レニーはすっかり圧倒されてしまい、この時からこの劇の中心がレニーにうつる個所をみておきたい。

LENNY. _____ 略 _____

Pause.

Just give me the glass.

RUTH. No.

Pause.

LENNY. I'll take it, then.

RUTH. If you take the glass...I'll take you.

Pause.

LENNY. How about me taking the glass without you taking me?

RUTH. Why don't I just take you?

Pause.

LENNY. You're joking.

Pause.

You're in love, anyway, with another man. You've had a secret liaison with another man. His family didn't even know. Then you

come here without a word of warning and start to make trouble.

She picks up the glass and lifts it towards him.

RUTH. Have a sip. Go on. Have a sip from my glass.

He is still.

Sit on my lap. Take a long cool sip.

She pats her lap. Pause.

She stands, moves to him with the glass.

Put your head back and open your mouth.

LENNY. Take that glass away from me.

RUTH. Lie on the floor. Go on. I'll pour it down your throat.

LENNY. What are you doing, making me some kind of proposal?

She laughs shortly, drains the glass.

レニー _____ 略

(間)

さあ、そのグラスを渡して。

ルース いやよ。

(間)

レニー ジャあ、おれがとるよ。

ルース あんたがグラスをとるなら……わたしあなたをとるわよ。

(間)

レニー あんたがおれをとらないで、おれがグラスをとるのはどうなんだね？

ルース あなたをわたしがとるだけなら？

(間)

レニー 冗談はよしてくれ。

(間)

あんたは、とにかく、別の男を愛しているんだ。別の男と秘かな関係をむすんでいるのだ。家族のものは知りもしなかった。そこへ一言の予告もなしにやってきて、面倒をおこそうとする。

(彼女はグラスをとり上げ、彼に向ってもち上げる)

ルース 一口飲んで。さあ、わたしのグラスから一口飲んでよ。

(彼は動かない)

わたしの膝の上に坐りなさいな。ゆっくり冷たい水をすすりなさい。

(彼女は膝をたたく。間。彼女は立ち上がり、グラスを持ったまま彼のところへ行く)

頭をそらして口を開けなさい。

レニー そのグラスをのけてくれよ。

ルース 床の上に横になって。さあ。のどに入れてあげる。

レニー 何をしているんだ、おれに言い寄ろうってのかい？

(彼女はちょっと笑い、グラスをのみほす)

territory の侵害からはじまって body language と verbal language が一体となったルースの攻めようは見事というほかはない。グラスをのみほす行為によってレニーに対する主導権をルースは完全に握ってしまったのである。

翌日ジョーイをものにすることはルースにとっては何でもなかったことであり、テディを1人アメリカへ戻らせて、額縁のある一枚の絵のように一家の中心に坐って幕がおおりるわけである。この劇全体を1つの metaphor と考える時、ここに見られる道德の欠如は、別の次元の問題となってしまう。何の metaphor かは各人の解釈によってよいものである。

4. Pinter の言葉の魔(間)術——結語

Peter Hall は俳優たちに *The Homecoming* の script を読む際の注意として次のように言っている。

If there is a pause in the proceedings, for a small pause he puts three dots; for a large pause he puts "Pause"; for a very, very long pause he puts "Silence." Now of course it's not just enough to do that; because you have to *fill* those indications. But if one analyzes the scene, every time one of those three things happens there is a bridge which dramatists of the past have always verbalized. Now, Harold writes in silence as much as he does in words; he defines silence by the noise of either side of it and the literal communication

on either side of it.¹⁴⁾

劇の進行途上^{ポーズ}に間がある場合は、わずかな間にはハロルドは3つのドットをおいている。かなりの間には(間)とト書きを入れ、非常に長い間には(沈黙)とト書きをしている。さてそれを守るだけでは充分ではない。君たちはその指示を果さなくてはいけないからだ。その場面を分析してみると、この3つの指示のどれかがある時は過去の劇作家なら常に言葉に表わしている橋わたしが必ずあるのだ。ここでは、ハロルドは言葉で表現すると同じだけのことを沈黙で語っているのだ。彼のいう沈黙というのは人物双方の不協和音でもあり、双方の文字通りの伝達行為でもあるのだ。

このように沈黙からどれだけの意味を、また行為を読みとるかが、この劇に肉薄する大事な点になるわけである。この一点だけでも Pinter 劇が正統的な西洋の科白劇の伝統をこえているわけで、そこが日本の伝統演劇の間(思い入れ)とつながっていて面白い。Eliot, Fry の詩劇から入った筆者には、Pinter はまったく別の詩、言葉の崩壊感覚の中から生まれた詩を、劇の中に見せてくれたことで、取り上げた意味が充分にあったと思っている。本論では Martin Esslin の解釈を手引きに *The Homecoming* を読んでみた報告にすぎないが、どんな解釈も、手の中の砂のようにくずれてしまうのが Pinter の本質であることはいうまでもない。52年度日本英文学会での大河内康行の Pinter における「複合的理解」の提唱はその弊をさける一方法となろう。小田島雄志がいみじくも言っているように *The Homecoming* はオクシモロンそのものなのである。

さて詩劇の進む先を期待して、最初にあげた5つの項目の多くが Pinter にあてはまることを記して結びとしたい。

Pinter は生粋の演劇人である。舞台に立つ俳優でもあるし、演出をも手がけている。最近では小説・劇作品の映画のための脚色にも手をそめている。文学に隸属することのない演劇独自の言語をさらに開拓してくれる劇作家として今後がますます楽しみである。

Text

The Homecoming のテキストは Methuen (1966) のものを用いた。

引用文献

- 1) 竹前文夫：「私学研修」(イギリス現代詩劇)私学研修福祉会 p.24-46(1965)
- 2) John Russell Taylor: *Anger and After*, Penguin, p. 315 (1966)
- 3) 2)の翻訳「怒りの演劇」喜志哲雄他訳, 研究社 (367頁) (1975)
- 4) Martin Esslin: *The Homecoming; A Casebook on Harold Pinter's The Homecoming*, edited by John Lahr, Grove Press, p. 1-4 (1971)
- 5) Martin Esslin: *Pinter*, Eyre Methuen, p. 137-157 (1973)旧作 *The Peopled Wound* (1970) の改訂版
- 6) Marlin Esslin: *Ibid.* p. 153.
- 7) Ronald Mayman: *Harold Pinter*, Heinemann p. 1, 1969.
- 8) William Baker and Stephen Ely Tabachnick: *Harold Pinter*, Oliver & Boyd, 1973.
- 9) Peter Hall: *A Director's Approach, An Interview with Peter Hall; A Casebook on Harold Pinter's The Homecoming*, Grove Press p. 9 (1971)
- 10) Peter Hall: *Ibid.* p. 9.
- 11) Martin Esslin: *The Homecoming; A Casebook on Harold Pinter's The Homecoming*, Grove Press, p. 5 (1971)
- 12) Simon Trussler: *The Plays of Harold Pinter*, Victor Gollancz, p. 129 (1973)
- 13) Simon Trussler: *Ibid.* p. 120.
- 14) Peter Hall: *Ibid.* p. 16.
- 15) 小田島雄志：シェイクスピアより愛をこめて, 晶文社, 204頁 (1976)