

Love in Idleness

—Michael Brown の喜劇性の意味—

中村 愛人

(2004年9月30日受理)

Some Meanings of the Comic Character of Michael Brown in *Love in Idleness*

Yoshito Nakamura

Love in Idleness is a light comedy written by Terence Rattigan in 1944. It was rewritten drastically before it was performed on the stage. Michael Brown, one of the main characters, whose model is said to be Rattigan himself, was first created as a serious character, but was later changed into a childish villain interfering between John and his mother Olivia. Hence our aim here to examine what his change meant to the work, to the dramatist and also to his writing career.

Key words : drama, light comedy, serious drama, comic character, rewriting,

キーワード : 劇, 軽い喜劇, 真面目な劇, 喜劇性, 書き換え

I はじめに

本論で扱う*Love in Idleness* (1944)⁽¹⁾は、劇作家ラティガン (Terence Rattigan) が「軽い喜劇」(a light comedy) を書いていた比較的初期の作品である。作品のテーマからすると、なかなか内容的には重く、後の時期であれば、「真面目な劇」(a serious drama) として書かれたとしても当然なもののように思われるが、やはり喜劇となっている。この劇作家において、「真面目な劇」の出現は、2年後の*The Winslow Boy* (1946) まで待たなければならない。

この作品は、執筆から上演までに、新しい作品と言える位大きく書き換えられている。中でも大きな変化は、主要人物のジョン (Sir John Fletcher) とマイケル (Michael Brown) であり、特にラティガン自身を投影したと考えられるマイケルの存在が興味深い。何故なら作家自身の分身とも言える人物を変化させるということ、しかも、子供っぽい喜劇的な人物に変えてしまうことに、どんな意味があったのか、それは、作品としてどのような結果をもたらしたのであろうか。以上の問題を中心に、以下作品に即して考察を進める。

II 作品の構成と粗筋

作品の第一幕は、登場人物と場面の紹介。問題の発端と紛糾の始まり。

戦時内閣で閣僚を勤めるジョンの家で暮らしているオリヴィア (Olivia Brown) の電話の場面。趣味の良い部屋でくつろぎ、電話でパーティの打ち合わせや噂話をしたり、使用人 (parlour-maid) のポウルトン (Poulton) に指示を出したりする様子は、いかにも大臣夫人然として、少しも違和感がない。そこへ彼女の息子のマイケルが、突然カナダから帰国し、問題が生じる。実は、ジョンとオリヴィアは夫婦ではなく、オリヴィアは医者であった夫に先立たれ独り身であるが、ジョンにはまだ離婚の話が続いている別居中の妻ダイアナ (Diana Fletcher) がいる。その二人と一緒に住んでいるのだから、何も知らない息子にどのように説明すればよいのか。

真実を話すべきだと言うジョンに対して、オリヴィアは、まだ子供でわからないのだからと適当に取り繕おうとする。しかし、マイケルはもうすぐ18歳になる若者、すぐに状況を幾分歪曲した形ながら悟ってしまう。二人を、愛し合って一緒に住む男女としてではなく、母親が金持ちのジョンに囲われていると考え、彼に敵意を露にする。夕食に出掛ける話になり、相変

わらずの言い合いで終わる。

第二幕は、問題の紛糾と破局。

四日後、同じ自宅でジョンとオリヴィアの日常的な場面。そこへマイケルがジョンに紹介された勤務先から帰宅。二人に邪魔されてジョンは演説原稿の口述を中断する。マイケルは黒いネクタイに奇妙な言動、おまけに毒薬の本まで読んでいる。ジョンは、彼が二人に対してハムレットを演じているのだと言う。その晩のパーティの打ち合わせ。マイケルは使用人のポウルトンに、二人のことを聞き出そうとするが、期待した話にはならない。そこへジョンの妻のダイアナが、何とかジョンと母親の仲を裂こうと画策するマイケルに呼ばれてやって来る。オリヴィアに夫を返せと言ってくれることを期待していたのに、これまた、マイケルの期待に反してそっけない。親子三人の頃を懐かしみ理想化するマイケルに、オリヴィアは、夫を愛していたかどうかかわからない。医者への収入もそれほどではなく、当時の生活は苦しかった。そして、夫の死後ジョンに会って初めて愛することを知ったのだと言う。家を出ると強がりと言うマイケルであったが、どうしようもなくなって子供のように母親にすがり泣く。パーティの始まる頃、結局、マイケルを突き放すことの出来ないオリヴィアは、ジョンに別れを告げる。

第三幕は、問題の解消と破局の修復。

三カ月後、オリヴィアとマイケルの暮らすアパート。それまでと打って変わった質素な暮らし向きである。女の子とのデートに出掛けるマイケルと一人残されるオリヴィア。そこへジョンが突然現れて結婚を申し込む。マイケルがいる限り出来ないと拒絶するオリヴィアであるが、次第に以前の気持ちが戻って来る。そして二人で最後の食事に行くことになり、彼女が着替えのため席を外している時に、マイケルが帰って来てジョンと体面することになる。マイケルは失恋の痛みを抱え、ジョンは結婚を断られた怒りの思いで今までにない思い切った本音を吐く。不思議と二人の話が合い始め、デートの相手シルヴィア (Sylvia Hart) の話になり、ジョンの威光を借りればなんとかなりそうだと言うことで、意気投合してしまう。最後は三人で夕食に行くことになり、ハッピーエンディングの予感で終わる。

III 登場人物と作品の喜劇性

主要人物は、オリヴィア、ジョン、マイケルの三人であり、他の人物は、使用人のポウルトン、ジョンの秘書のミス・デル (Miss Dell)、そしてジョンの妻のダイアナが姿を見せるくらいで、残りはパーティの客

や電話の相手となっている。主要人物の関係は既に述べたが、そこで生じる問題を軸として作品は展開するので、次にこの三者について考察を進める。

マイケルの母親のオリヴィアは、医者への夫を亡くし、その後出会ったジョンと一緒に住むようになって三年になる。ジョンとの関係をマイケルに問われて、ポウルトンは次のように言っている。

They [Sir John and Mrs. Brown] behave just like two people who've been lawfully married for years and years, and to see them together you wouldn't know they hadn't been, bless'em. ⁽²⁾

二人は正式に結婚して何年も暮らした夫婦のようで、とても罪深いとか不道徳などとは考えられない。これが、主人のことを一番良く知っているはずの使用人の見方であり、実際に二人のやり取りからもそれは充分裏付けられる。ジョン自身も、母親を愛しているとは信じられないと言うマイケルに、". . . your mother is a very beautiful and charming woman." (346) と主張して認めさせている。政治や経済のことには疎いが、一人の男を愛し、かといって柔順過ぎるということもなく適度にやり返す機知にも富み、情愛深く、細やかな心遣いが出来、おまけに美しく魅力的と言うことになれば、時代の制約はあるであろうが、理想的な女性像、妻のイメージと考えられる。

相手のジョンも、好感度の高い男性であり「夫」であると言えるであろう。始めから金目当てで結婚したらしい別居中の妻のダイアナと離婚の話が出ているが、戦時と言う非常事態での閣僚であるため、スキャンダルを出さないためにも離婚に踏み切れないまま、オリヴィアと同棲している。オリヴィアへの深い愛情は言うまでもなく、政治や経済を語らせてもしっかりした考えを持っているし、マイケルの奇妙な言動への解釈にも見られるように現実認識にも勝れている。マイケルの期待に反して、別居中のダイアナでさえ彼のことを悪く言わない上に、ジョンには「愛人」と言う言葉が似合わないと言いつつ笑いつつ。清廉潔白でいい人過ぎるのが逆に難点と言えるかも知れない。

この何の問題もない理想的とも言える二人の間に割って入って、仲を裂こうとするのがマイケルである。イギリスからカナダの学校に入って5年、もうすぐ18歳になる若者、そして母親のオリヴィアにとってはいつまでも子供のままの存在と言える。

母親に男が出来る、再婚すると言う時に、反対する、嫌悪感を持つと言うのは、子供として良くあることであろう。それが男の子の場合、更に特別のものになるというのも一般的に言えることであろう。いわゆるエディプス・コンプレックスである。作品は、これ

をシェークスピアの「ハムレット」のパロディとして展開する。ハムレットはマイケル、ガートルードはオリヴィア、そしてジョンがクロードニアスである。マイケルが、不審に思っていた母親の状況を、ジョンに金で囲われているのだと曲がりなりにも把握して言った言葉は、“You’ve been weak, he’s been vile.” (297) と、既にハムレットになりかけている。以後、ハムレットよろしくさまざまなやり方で二人の仲を裂こうとする。喪に服していると言わんばかりに黒いネクタイをし、毒薬についての本を読み、ジョンが父親の掛かり付けの医者だった、つまり毒殺をしたとほめかし、二人を「家庭の殺人」というタイトルの劇に誘う。仕上げは第二幕の終わり、ダイアナを使う策も失敗した後、二人きりになり母親に芝居をしていることを咎められ、逆に昔の母親に戻って欲しいと訴える。「ハムレット」の第三幕第四場、王妃の居間の場面に相当する。

マイケルは、今は亡き父親と母親のオリヴィアと三人で暮らした家庭を懐かしむだけでなく理想化さえしているようだ。しかし現実とは違う。オリヴィアは、当時、夫を愛していたかどうかわからない。生活も苦しかったとマイケルにとって予想外の事実を告げる。

...you were only a little boy. Thank God we managed to keep it from you. Don’t think I ever resented his not being a success. I never asked for nor expected another sort of life. With you and him—I suppose it was you who turned the scales. . . I would have been quite content to have lived the rest of my life as the wife of an unsuccessful doctor in Baron’s Court. (321)

そして、ジョンに出会って初めて愛するとはどういうことかわかったのだと言う。

理想の家庭という過去の幻に縋れなくなったマイケルは、家を出ると強がりを使いながらも、母親の膝で泣き崩れる。そして、マイケルが弄した他のどんな策よりも、この子供としての弱さを見せたことが、結局功を奏することになり、オリヴィアは、妻としてよりも母親であることの方を選ぶ。

実際、マイケルは子供である。自己中心の思い込みが特徴的で、ハムレットを演じることを始めとして、現実を目にしながらオリヴィアとジョンが愛し合っていることをどうしてもわかろうとしない。政治や経済について、誰かの理論を振りかざしてジョンと言いつ争うが、所詮は借り物、中身がない。そういう背伸びをしているところも子供であることの証しであろう。大人の落ち着きと魅力具备了ジョンとオリヴィアに対して、如何にも軽いマイケルの存在がクローズアップ

される。

第三幕、アパート暮らしを始めて三カ月後、求婚して断られたジョンとデートに失敗したマイケルは、女の話をしながら不思議と意気投合する。それは似た境遇にある者同士の仲間意識か、三カ月の勤めと貧しいアパート生活を体験したことによる精神的成長からなのか、ジョンの今までにない率直さがもたらしたもののなのか、恐らくは、そのいずれもが関係しているであろう。

そして、自己中心的で借り物の理論を振りかざしていた頃のマイケルとは少し違って来た、心が開かれたか成長したと思わせるところが見られるようになる。

MICHAEL. (Scornfully.) That’s mere deviationism —

JOHN. Now what the hell is that?

.....

MICHAEL. (With surprising candour.) It’s a word I usually say in an argument when I can’t think of anything else. (347)

「驚くほどの率直さで」とあるように、それまでの肩肘を張ったところが無くなり素直になっている。結局、ジョンの威光を利用して女の子を見返してやることに決まるのだが、その功利主義的な変節には疑問が残るにしても、ジョンをして“Your son, Madam, is growing up.” (350) と言わしめるものがある。

自己中心的な思い込みで現実をやたら歪曲せず、そのままに直視出来るようになるのが大人への成長の一步だとしたら、マイケルにもようやくオリヴィアとジョンの関係をありのままに認めることが出来るようになりつつあると言えようか。

一方、始めから大人であったはずのオリヴィアとジョンの二人であるが、「現実を直視する」(272) ことに関しては、違いがある。マイケルに二人のことをどのように伝えるかを相談している時に、オリヴィアは秘書とか親しい友達とかにして何とか結婚していない二人の同棲の事実を隠せないかと考える。マイケルがまだほんの子供で理解できないからだと言う。ところがジョンは、マイケルは18歳に近く、もう大人なのだから“the full unvarnished truth” (277) を伝えるべきだと主張し、それも母親の口から聞くのが良いのだと極めて健全な考え方を示している。二人の考え方の違いには、「現実を直視する」ことに関する成熟度の違いだけでなく、母親の立場と一人の大人としての見方の違いも拘わっているであろう。

エディプスコンプレックスに拘わる母親と息子、そして母親の相手である男を加えた三角関係、あるいは、幼い頃の家庭と父親を理想化して、母親と新しい

男との関係を拒絶しようとするハムレットの主題、何れにしても「真面目な劇」(a serious drama)に仕立てるのに格好の素材ではないだろうか。しかし、できあがった作品は、どちらかと言えば、「軽い喜劇」(a light comedy)であった。

作品が、「軽い喜劇」に仕上がっているのは、最後がハッピーエンディングで終わっているという点だけのことではない。その一番の要因は、主要登場人物の一人であるマイケルの存在と考えられる。

マイケルは過去を理想化してそれにこだわり、現実をいつまでもそのままに見ようとしなない。父親がまだ生きていた当時の両親の間柄や暮らし向きにしても、幼くて良くわからなかったにもかかわらず、自分勝手な理想像に作り上げて、今に当てはめようとする。また、自己中心的で、今母親が何を考えているか、何をしたいのかなど思いやりもしない。無理な背伸びをして、政治、経済、社会について一端の左翼気取りで論じようとするが、“...what James P. Whitstable says is that” (292) とか “Oh, Laski says that” (329) などに見られるように、ほとんど全て借り物の意見でしかない。最たるものは、既に詳しく述べた彼のハムレット気取りであろう。更に、母親とジョンの仲を裂こうとして、ジョンの妻のダイアナまで呼び出すに至っては、事情のわかっている当事者たちにとっては滑稽としか言いようがあるまい。まだある。似たような境遇にあるとの仲間意識からか、少しずつジョンと打ち解け、最後には彼の立場を利用して、デートの相手のシルヴィアを見返してやろうとするその功利主義的な180度の変節には呆れてしまうのではないか。これがマイケルである。

大人から見れば、滑稽で喜劇的存在のマイケルであるが、彼の母親への愛情・愛着は子供として心からのものであった。それがわかっているからこそ、オリヴィアも、母親としての立場を選んだと考えられる。更に、最後に、彼が少しばかり大人への成長の兆しをみせているのもまた救いであろうか。

全体として、喜劇的存在のマイケルが活躍を続ける限り、作品は、喜劇にならざるを得ない。言い換えれば、マイケルの喜劇性が作品を喜劇たらしめている。

IV 作品の書き換えと劇作法の進化

この作品は、最初の執筆から上演までに大幅に書き換えられている。これは、ジョンとオリヴィアの役を依頼した大物人気俳優のラント (Alfred Lunt) と Lynn Fontanne 夫妻、特に前者の要求によるものだった。その結果、作品は、オリヴィアとマイケルの

母親と息子を中心とする物語からジョンとオリヴィアの愛情物語へと移行し、オリヴィアの好ましさは変わらないとしても、マイケルは多感な悩み多き若者で共感を呼ぶ役から恋人同士の間で割って入る滑稽な悪者へと変身し、他方、ジョンは、大人で思いやりのある好人物に変わってしまった。「ハムレット」で言えば、クローディアスが主人公になり、ハムレットが悪役になった位の書き換えと言われている。⁽³⁾ まとめて言えば、次の評が適切であろう。“As a result the play was reduced to having only two complete characters—Sir John and Olivia, plus one two-dimensional character, Michael, who is little more than a caricature.”⁽⁴⁾

作品の意味を変えてしまうほどの変更を、何故作家は許したのか。当時、既に人気作家としての名声を得ていたラティガンにとって、意に添わない変更であるというのなら、止めてもそれ程恐れることは無かったであろう。人気大物俳優のラント夫妻に是非にでも彼の作品に出演して貰いたかったと言うことか。興業的にその方が観客に受けると考えたのか。作品として、より優れたものになると判断したのか。あるいはもっと別の理由があったのか。恐らく、そのどれもが幾分なりとも拘わっていたのであろう。

ラティガン自身は、この変更について次のように言っている。“In the end, he [Lunt] was right. I wrote a far better play because of his suggestions.”⁽⁵⁾

ラティガンの作家経歴から考えるなら、この書き換えによる変更は、実に大きな意味を持つように思われる。ラティガンは、初めは、いわゆる「軽い喜劇」を発表し人気を得た。「真面目な劇」は、*The Winslow Boy* (1946) からで、ようやく批評的にも一流劇作家として認められるようになった。この作品は、その2年前のものであり、しかも喜劇ということで、作家の成長・飛躍との関連で論じられることは無かったように思われる。しかし、既に述べたように、素材、主題としては充分「真面目な劇」になり得るものである。そして、良く指摘されるように、作品のマイケルのモデルは、ラティガン自身と考えられる。

The prototype Michael was, of course, Rattigan himself. He too was a man who had struggled to retain his socialist principles in the face of the attractions of wealth and glamour, and, in the end, accepted the fact that money helped. . . . Rattigan too accepted his father's less than committed attitude to marriage, and had seen his mother's desperate reaction. The relationship between the young man and his father provided

the central force of the play, as it was for so many of his plays in the two decades to come.⁽⁶⁾

ここには、ラティガン自身とマイケルの共通性、父親や母親との関係、そして後の作品への拘わりが適切に指摘されている。少なくともラティガンは、「真面目な劇」になり得る作品において、作品の人物に自らを仮託して、内面の問題を突き詰めてみようとしたと考えられる。

ところが、出演者のラント夫妻の指示により、最初の作品は書き換えられ、作品の中心であったマイケルは、ジョンとオリヴィアという魅力的な大人の陰で、引き立て役となり、子供っぽい喜劇的な人物にされてしまった。ラティガンは、このことによって、自らを仮託したマイケルに対して、距離を置いて見るのが可能になる。自己の内面の掘り下げは、不十分のままに終わったであろうが、お陰で、自己の問題に距離を置き、ある程度客観的に扱うことを学んだのではないだろうか。それこそ、以後の「真面目な劇」につながる最初の切っ掛けと考えられる。「真面目な劇」では、自己の問題を扱うにしても、そのままの形ではなく、別の一般的な問題として取り上げられる。それは、問題を複雑にわかりにくくする原因ともなっているが、それでも受け入れられ易いことは間違いなく、注意を徒に逸らすことなく、人気と共に作品の質を高めるものとなっている。

V おわりに

Love in Idleness は、結果的には喜劇であるが、作家が自己の内なる問題に、作品を通して取り組み始める切っ掛けとなった作品であった。更に、初めから意図したわけではない書き換えを通して、問題に何らかの距離を置き、それを客観的・一般的なものに昇華して取り上げ、作品の質を高めることを学ぶ契機となった作品でもあった。そのようにして、後の「真面目な

劇」の傑作群に道を開いた作品と評価出来るであろう。

恐らく、書き換えを要求したラント夫妻は、そのようなことなど思いもしなかったであろうが、意図しないままにラティガンの創作活動に大きな貢献をしたことになる。

【注】

- (1) 作品のタイトルは、初めに書かれた時には、*Less Than Kind* であったが、後に作品が書き換えられたのに合わせて、*Love in Idleness* になった。前者は、シェイクスピアの「ハムレット」第一幕第二場でのハムレットの言葉“a little more than kin, and less than kind”から取っている。後者は、同じシェイクスピアの「真夏の夜の夢」の第二幕第一場に出て来る野生の三色スミレのことで、その汁を眠っている人のまぶたに塗っておくと、目覚めたとき最初に見たものに恋してしまうと言われている。
- (2) Terence Rattigan, *The Collected Plays of Terence Rattigan*, vol.1 (Hamish Hamilton, London, 1960) p.312.
以後、作品からの引用はすべてこの版を使用。引用文の後の括弧に頁数のみ記す。
- (3) Geoffrey Wansell, *Terence Rattigan*, (St. Martin's Press, New York, 1997) pp.142-143.
Michael Darlow, *Terence Rattigan: The Man and His Work* (Quartet Books, London, 2000) pp.179-183.
- (4) Darlow, p.188.
- (5) Michael Darlow & Gillian Hodson, *Terence Rattigan: The Man and His Work* (Quartet Books, London, 1979) p.132.
- (6) Wansell, p.141.