『偉大な神ブラウン』とオニール的なるもの

——民芸『楡の樹陰の欲望』上演に寄せて

山内邦臣

1

近頃のアメリカ演劇界は『オニール復興』(O'Neill Revival) で湧きたつているという。オニール劇が頻繁に上演され、席はつねに満員、『氷人来る』(*The Iceman Cometh*, 1946) や『夜への長い旅路』(*Long Days Journey into Night*, 1956) が、ことに、圧倒的な好評を博しているという。まことに結構なことである。

しかし、考えさせられることは、この作家の人気不人気が、いつも、もつとも誤解され易い面——この作家を単なるメロドラマ作家と断定させ易いごく表面的な症状——と結びついてきているということである。従つて、オニール復興という現象は、オニールその人にとつて、或る意味では、必ずしも喜ぶべき現象とはいえないかもしれず、オニールの専門家や批評家にとつては、むしろ、『困つた事態の到来』であるかもしれず、または、当惑を感ずることにもなりかねないのである。実際のところ、観客や俗評が（場合には批評家や研究家ですら）オニールを正しく理解し評価してきた場合はごく稀にしかないのであつて、オニール自身、生前、このことを甚だ迷惑がつていたのである〔この件については私がかつて指摘したことがある〕[1]。また、上演された作品に対する誤解のひき起され易い原因が、戯曲その

もののなかに多分にある以上、戯曲を解釈し演出に当る人たちの責務も重大だといわねばならない。

過ぐる年(一九五二年九月)、大阪の青猫座が武智鉄二氏の演出で、『楡の樹蔭の欲情』(*Desire Under the Elms*, 1925)を上演したことがあつた。その際、あまりにもオニールの本質から遠ざかつた演劇に接して、私は失望よりもむしろ憤激を感じた。そして、おそまきながら、その作品やオニールその人の本質を徹底的に解明して、将来のための一つの警告を発したことがあつたのである。[2] 私は、その際、武智氏ほどのすぐれた演劇理論家兼演出家も、ことオニールという特殊な作家の理解にかけては、とうてい及第点をつけられるたぐいのものでなく、戯曲に対する解釈の浅さが上演される演劇の質を明白に決定づけるものであることを詳述した。

その後、オニール劇の上演が、わが国ではみられなかつたようであるが、たまたま、オニール復興とともに同じ作品『楡』が、昨年十一月〔から十二月にかけて東京・京都・大阪等で〕菅原卓氏の演出のもとに、劇団民芸によつて上演されるにいたつた〔私は病気静養中のために、上演に接することができなかつたが、幸い、公演に列した知友からその様子を窺う機会をえたし、上演プログラム中の演出者の言葉その他新聞雑誌等の批評もいくつか読むこともできて、今回の上演の模様をほぼ摑むことができたと思つている〕。私が今回の上演に、何よりも関心をもつたのは、民芸が、何故に、この危険きわまる作品を迸ばねばならなかつたという点であつた。まかり間違えば、「欲望」という看板をかかげて、俗受けを狙つたという批評をうけねばならないからである。しかし、今回の菅原氏が敢えて自らの新訳によつて演出に当つた心構えにはかなりの自信や抱負が期待できるはずであつた〔題名の〝慾情〟を〝欲望〟と改訳したあたり、こまかい心意気がみられ、これなど、ある意味では、一つの進歩とも考えられてよかろう〕。

事実、菅原氏のオニール解釈は当を得た、尊敬に値するものだといえる。氏の考え方によると、『現実の演劇からの遊離』、『巨大な詩人の作品』、『心理傍白やマスクなどによる潜在意識の摘出』、『ストリンドベリへの近似』、『コンプレックスとフロイド的人間探求』、『劇作家としての孤独』、『古代ギリシャへの復帰と神への犠え』、『演劇の可能性

への無限の信頼』、『技法面の超現実性と精神面での哀しきロマンチスト』、『表現主義的魂劇・心理主義の探求劇・哲学劇等そのイズムの判別の困難さ』、『ユーモアの欠如』、『人間悲劇の系列と詩的表現の裏打ち』……[3]といつたような性格もしくは特徴がオニール的なものとして把えられている。そのどれもが、オニール的世界の数多い公約数ばかりであつて、菅原氏の解釈の鋭角的な切れ味がそこに感じられるのである。

上演の態度についても、武智氏の場合とは格段の進歩がみられるようである。例えば、『真実の追求に焦点を合わせる以外に、近かよる方法がない』とか、『技工は最後のもの』とか、『作品に内在する真実を求めつくそうとする』[4]とかいつた言葉には、作品の中核に迫ろうという演出者の気魄や意慾を十分に感じることができると思う。

上演の成績については、ある程度の成功をおさめ、劇評も概ね佳良のようである。それらの批評の中で、欠点とされているものに、アメリカ的現実感の不足という問題がある。例えば、『アメリカの農夫ではなくて、日本のインテリが三人つつたつていて、どこからか赤城の子守唄でも聞えてくる』[5]とか、『北アメリカ大陸の楡の樹蔭の欲望でなくて、別れの一本杉の無欲望』[6]に陥る危険がそれである。それは『ビフテキに喰いあきた人間どもの生活を表現する』[5]外国劇上演上の困難さでもあり、必ずしも演出家の責任とばかりはいえないのである。

明らかに演出家の責任と考えられる欠点も指摘されていないではない。『演出の過剰』でなく『演出の不足もしくは抛棄』[6]という福田恆存氏の言葉は別としても、『舞台の楡の樹は、光線の加減で象徴的でもあり、印象にも残るが、幕切れだけは楡の葉の光も色があせていたのは残念だ』[7]という舞台装置やそれに対する態度の問題がある（この演劇をみた知友たちは、ひとしく、楡の樹の神秘感や象徴性の不足に、この演劇の重大な欠陥を認めているようである）。劇評の多くが、この点について多くを触れず、演出家その人も、楡の樹の存在をあまり重要視していないのは、楡が第一義的重要性を与えられていないあらわれだと考えられるのである。

菅原氏のすぐれた演出態度は、ここで、九仞の功を一簣に欠いてしまうのである。私は前記拙稿[8]において、作品

『楡』において、楡の樹がどんなに重要な役割を占めるかを具体的に追求した。また、楡の樹に象徴される、或る不気味なるものの存在〔『背後の生活』(behind life) とか『背後の力』(force behind) とかよばれるもの〕と各人物との内的葛藤をのぞいて、この演劇の本質的意義がありえないこと。この本質をのぞけば、メロドラマかどたばた西部劇しか残らないこと。従つて、表面は自然主義的ではあつても、実は、神秘な超自然主義が作品の基調であること。このような傾向は、自然主義的と称せられる初期の作品にもみられ、これらの存在しないオニール劇は形骸化されたものにすぎないこと。このような、オニールの謎を解く鍵ともいえる基本的性格を、私はその場で詳述したのである。しかも、一般劇評界は（誰の責任であろうか）、性こりもなく、『楡』をもつて『初期の海洋劇から後期の神秘主義表現主義的な作風にいたるまでの自然主義戯曲の代表作』[9]だなどという、幼稚園児的一つ覚えでこの作品を律したり、『三十余年前の作品らしい古さを感じ』[9]たりしているようである。それは、もはや、遺憾の言葉を通り越している。

古さという点では、菅原氏も『技法の古さ』を気にして、『もつと新しい作品を上演する』[10]意義を認めて、『「楡」を消化しなければ他のものをいじることができないし、それは、近代と現代の橋渡しを堂々と渡りきることだ』[11]とのべている。それは、一応は理解できるが、『楡』が近代の終着点であつて、それ以後の作品が現代の出発点だといわんばかりの菅原氏の考え方が、そもそもおかしいように思われるのである。一般に、近代劇と現代劇の差は厳存するだろうし、オニールの場合にも、表面的には、そのような技法の発展や変遷を認めることは当然できると思う。しかしながら、本質的にみれば、オニールはいわゆる初期・中期・後期を通じて、その古さや新しさをいささかも変えていないのである。オニールは根柢的には、古代ギリシャ的・人間悲劇的な、古い——古くて新しい——課題を、絶えず、背後の生活や地下室の手記的な新しい立場で追求する神秘詩人にすぎないのだという基本性格を、どうしても忘れてはならないのである。

一般には見落されがちであり、また、オニールにとつて致命的に大切な要素である、『詩人的性格』を把えている

菅原氏が、それとは表裏一体をなす『神秘家的要素』を等閑視もしくは失念したのは、理解に苦しむところである〔オニールが自らを詩人で神秘家と宣言したのは、私が数次にわたつて論述したところだ〕[12]。

オニールのこのような本質的なものが理解されていたならば、おそらく、楡の樹の存在は、トガキにくどいばかりに説明されているように、不気味そのものの、ぞつとするような生命感を与えられていたはずなのである。全体の演出の角度も、このような神秘的な『背後の力』との格闘を、あやしいばかりの不気味な雰囲気の中で、超自然主義的な方法によつてつくりだすことに焦点を合わさねばならなかつたはずである。

オニール復興の波にのつて、今後、また、オニールの戯曲が上演されることであろうが、その戯曲の本質と魂を置きざりにした形該のみが上演されるとすれば、それは、まさに、故オニールの霊に向つて唾をひつかけるの類いだと心配させられる。

本稿では、もつともオニールらしく、しかも、もつとも演出の困難な作品だといわれる『偉大な神ブラウン』(*The Great God Brown*, 1926) の問題点をとりあげて、重ねて、オニール的なるものの本質を明らかにしてみたいと思う。不日、この作品が上演されるとき、オニール的ならざるオニール劇が展開されることのないようにという希いからである〔尚、過ぐる年、草稿『「偉大な神ブラウン」論』をものしたことがあったが、その節、都合によつて、その前半のみ（後半の摘要をつけ加えて）を『「偉大な神ブラウン」序説』[12]として発表した。筆者は、現在もその当時と、考え方に重大な変更を来していないので、旧稿のほこりを払い落して、その後半部をここに適当に利用することを諒承されたい〕。

2

作品『ブラウン』は『オニール的なるもの』(O'Neillism) の功罪をあわせもつているだけに、その功罪をめぐつて、評論界が二分するのはやむをえない。しかも、その罪を責める論陣のほうが一層目につくようであつて、その典

型がH・G・ケメルマンである。ケメルマンがオニールを高級メロドラマ作家としていることは、[13]私が旧稿『悲劇とメロドラマ』(『海潮音』三号)においてとりあげたところである。

その節にものべたが、彼は『歌もしくは音楽と演劇との結合』という古代の形式を離れた、現代的な意味におけるメロドラマの性格は、『善玉・悪玉の対立にある性格の常套陳腐性』、『行為や科白の冗長さ』、『人間観察の白昼夢的ローマン性や感傷性』、『演劇意識の欠如に起因する演劇形式の無視や破壊』等々にあるとして、オニール劇にそのような傾向を具体的に指摘しようとする。これらの点が、オニール劇に真に存在するとすれば、たしかにメロドラマのレッテルをオニール劇にはらねばならない。また、そのそうな危険や誤解の原因が、オニールの戯曲に潜在していることも事実であるが、結論がそう簡単に引き出せるかどうかは、数次にわたる私の論攻で明らかにされたと信ずる。

最初に性格の問題であるが、旧稿『ブラウン序説』で、性格とマスクとの相互関係を、プロットの進展とともに詳細に究明したので、本稿では、それがオニール的なるものといかなる関係にあるかを検討するに止めたい。

ケメルマンの主張するところによると、[14]オニール劇の性格は『操り人形』や『臘人形』のたぐい、劃一化・観念化されたものだという。そして、主人公は『痩身・敏感で、大きな黒い眼をした詩人。精神の内的葛藤で、顔に皺がよつている』型、仇役は『肥満型の美男子。小さな青い眼をした実際的な型』だという。そして『ブラウン』のトガキが最初に引用される。仇役ビリ・ブラウン(Billy Brown)(長じてウイリアム、さらにはダイオン・ブラウンとなる)は『十八歳位の長身運動家タイプの美少年。金髪碧眼。人好きのする微笑、明朗で愛想のよい顔付き。訓練をつんだ自制心がこの年で窺え、世間なみの英智は十分持合せているという満々たる自信がその態度にみえる』[15]とあつて、この『明朗で愛想のよい顔』とか『訓練をつんだ自制心』とか『世間なみの英智』こそオニールの『呪いの対象』(anathema)だという。逆に、主人公ダイオン・アンソニ(Dion Anthony)の少年時代の容貌は『筋ばつた痩身。落ちつきがなく、神経をいつもいらいらさせている。仮面をかぶつている。仮面は本来の顔——憂鬱・霊的・詩人的・超敏感で、

人生に対する子供らしい宗教的な信仰を恐しいほどあからさまにみせている――を、嘲笑的で向うみずで挑戦的で、あけすけに人を嘲るような、そして肉感的でもある、若いパン神の顔に決定的につくり変えるもの[16]』であつて、逆にオニールの同情や憐憫の対象となつているというのである。

詩人対実際家の対置はケメルマンの例証をまつまでもなく。初期の『地平の彼方』(*Beyond the Horizon*, 1919) の兄と弟や『楡』の主人公と兄たちの対立的演出いらい、オニールの殆どすべての作品にみられる大きな特色であることは否定すべくもない。

女性の場合にも、オニールは性的正常者と異常者とを対立させて、むしろ、異常者――売笑婦、あばずれ女、色気違い、性的犯罪者――に同情をよせているという。そして、『マーガレット (Margaret) は最後まで亭主であるダイオンの性格を理解できず、ダイオンを愛したのも、ただ、ダイオンが賢しく詩人でロマンティックだからにすぎない。従つて、ダイオンが仮面をぬげば、彼女は驚き怖れるばかりだ。逆に、サイブル (Cybel) は他の作品の主人公と売笑婦との関係と同様に、ダイオンを理解し、プラトニックな愛情を捧げ、相談役であり教師でさえある』[17]と主張する。オニール劇の性格がステレオタイプ化され観念化されたものかどうかは別として、ともかくも、そのような傾向をもつていたことは間違いない。ただ、問題はそのような傾向を産んだ動機がどこにあるかでなければならぬ。

劃一化された性格が個性でなく類型に陥り易く、オニール劇の性格が類型だとしても、それが低級な善玉悪玉だとする批評家はまず少い。また、類型そのものがメロドラマを形成するとするのも臆断だと思う。近代写実主義演劇においてこそ、性格は個性であり、また個性でなければならなかつたとしても、古代ギリシャ劇においては、性格が神や運命等のいわゆる絶対者と対立する『人間』という普遍的性格としての類型であつたことは周知の事実である。また、ストリンドベリに発祥し、欧米近現代劇に大きな役割を果した表現主義演劇においては、性格は〔エルマ・ライスの『加算器』(Elmer Rice: *The Adding Machine* 1923,) のゼロ氏 (Mr. Zero) や一氏 (Mr. One) にその典型をみる如く〕明らか

に類型なのである。[18]

問題は類型と個性の選択にではなく、類型がどのようにして生命を、個性がどのようにして普遍的生命を与えられるかになければならない。芸術や文学の狙いは、歴史の記述や写真の撮影の如く、単なる事実や現実ではなくて、真実であり、何よりも真理でなければならず、現実を投映する『鏡』[19]ではなく、真実の『表現』でなければならないからである。

資本主義社会の王者であり『成功の神』の象徴とされるブラウンが、アメリカ的現実の無意識の被害者としての特殊性をもつとともに、人間共通の物質欲・成功欲という普遍性をあわせて与えられているとも考えられる。ディオニュソス的創造性と聖アンソニ的自己抛棄との相尅葛藤を象徴するとされるダイオン・アンソニが、アメリカ的現実への意識的挑戦者でありその悲惨な敗北者としての特殊な性格をもつとともに、人間そのものの悲劇性をあらわす類型でもあることは説明を要しない。ダイオンの死後、その生命や性格がブラウンにうけつがれて、ダイオン・ブラウンという新たな性格が生起する。創造力と剽窃とを、自己否定と自己肯定とをともにもつ、人間そのものの象徴なのである。大地の母である売笑婦サイブルが、このようなダイオン・ブラウンの死骸を指さして、『あれは、人間なのよ』[20]という場面によつて、この作品そのものの『人間悲劇』的性格が端的に例証されるのである。

仮面が特殊な人間の特殊な感情を現すものでなく、感情の類型を抽象的・象徴的に示すものであることはいうまでもない。しかも、この劇の仮面が、幕毎場毎に変貌進展を続けるものであつて、従来の固定化された仮面とは異つて、性格や心理の変遷に真実性や生命感を与えるものであること――少くとも、そうした意図をもつたものであること――を、忘れるわけにはいかないと思う。

オニールが『性格によつて生命を現すのでなく、いくつかの生命によつて生命そのものを伝え』[24]、『現代人の裸の魂である背後の生活を、ギリシャ悲劇的な美と崇高感において表現し』[22]ようとする悲劇詩人であることは、オニールを

理解するための大前提である。『裸の魂』や『肯後の生活』の神秘な生命を把えるために、仮面や心理傍白（インタールーディズム）等の新しい技法が採用されたことは必然の結果であり、それだけにまた、『類型』に背負わされた真実感や生命感の困難さの問題がそこにつきまとうことも真実である。批評家を分裂させる原因である。T・H・ディキンソンという批評家はこの間の事情を次のようにのべている。

『オニール劇の性格はヴァイオリンの絃のようなものであつて、張らなければならず。さりとて、張りすぎると切れてしまつて、気違いになるか自殺してしまうようなこともしばしば起るのである。これは、彼が劇場を異常なものの表現の場所と考えているためであり、生命に対する彼の概念のためである。……しかし、オニールが性格という絃をうまく張つているときには、いつも性格描写に新しい領域を導きいれる。われわれは性格のもつ性質のみでなく、性格のたどつてきた諸段階の暗示もそのなかにみる』[23]と。

オニール劇においては、女性の性格が男性の場合よりも厚みに乏しいという見方がよくされる。これも事実だ。しかし、サイブルがすべてを暖く包容する『母』なる大地であり、マーガレットがゲーテのいわゆる『永遠に女性的なる』女性であるだけに、どちらにもダイオンやブラウン（後半における）のような性格の内的分裂による深刻さに欠けるのは当然だと思われる。それよりも、むしろ、男性の場合の深さを中和させる緩下剤とか、作品全体の調和均剤をもたらす鎮静剤の役割を果しているという考え方も成立するのである。それはともあれ、このような性格の類型的表現が、その舞台上での功罪は別として、オニール的なるものの一つの特色だといわなければならない。

3

ケメルマンの主張するところによると、『オニール劇の主人公は本質的な詩人でない。その詩的性格は何ものも、幸福さえも創造しない。その知性も、茫漠たる情緒に関する茫漠たる駄弁だ。彼らが幸福を発見できなかつたからと

いって、天賦の高貴性をもつものだとするのは、ロマンチックな不合理だ[24]』ということになる。

これは一面では正しい。しかも、詩人的ディオニュソス的性格が高貴であるがゆえにこそ、卑俗な人間社会においては、敗北者たらざるをえないことも当然の真理である。それは、勿論、詩人の――従つて、オニール自身の――知性が、人間社会の矛盾や虚偽を解剖し、それを超克するだけの、批判力の鋭さや建設的な世界観に欠けているところにも、その原因を考えなければならない。

J・H・ロースンの分析するような夥しい数にのぼる思想や哲学が[25]、かつて、オニール自身の頭の中に去来したとすれば、それは『思想における山師的性格(charlatanism)』の危機にさらされるとしなければならぬ。ことの真偽は別として、オニールのこの頃の作品の中に――とりわけ、アメリカ機械文明における魂の救済という問題をとりあげて、ダイナモに主人公の身を投ぜしめた『ダイナモ』(*Dynamo*, 1929)の中に――オニール哲学の混乱が含まれていることは一般に指摘されている〔思想の混乱とか無思想性とかの傾向は、アメリカの演劇・小説の共通の傾向であつて、アメリカの文化そのものに、責任の一半があるとも考えられる〕。

しかし、ブラウンが臨終の場で到達した世界観(四幕二場)は、『苦しみを通じての救済』、『自己否定による自己肯定』、『悲しみを通しての喜び』ともいうべき深遠崇高なものであつて、オニールが長年の探求と遍歴のあとに遂に獲得した最後の目標点とも考えられるものである。『地上の涙から天上の笑いが生誕し、死の彼方に復活が再生し、神は厳然と存在する。人間は喜びを求めて号泣し、救済を求めて苦悶しながら、地上の永遠の巡礼とならねばならぬ』というモラルは、この作品を彼の全作品中もつとも高い位置におくという考え方もでてくる。『それは「歌なき悲劇」――救済脱出の最後の大きな車輪や、英雄の魂を形成する精神の内的勝利などを忘れた、思春期の茫漠たる幻想――を、崇高な「悲劇の歌」や「魂の喜劇」へと無限に高めるもの[26]』という激賞さえも可能となつてくる。

『ブラウン』と時期をほぼ同じくする作品――『マルコ・ミリオン』(*Marco Millions*, 1927)、『奇妙な幕間狂言』

(*Strange Interlude*, 1928)、『ああ、荒野』(*Ah, Wilderness!* 1933)、『限りなき日』(*Days Without End*, 1934) 等——に、底流として流れているのは、このような思想もしくは人生の感じとり方なのである。わけても、墓場から復活したラザラスが、『神は笑いである。個人を超えた普遍的な笑いである。その不滅のいのちは、ツァラトゥストラやファウストの如く、善悪のあらゆる現象の前に、ディオニュソス的然り (Dionysian Yes) をいえる人によつてのみ達せられる』というメッセヂをもたらす作品『ラザラスは笑つた』(*Lazarus Laughed*, 1927) において、その感を深くさせられる。それはダイオン・アンソニの復活像とさえ考えられるのである。このような思想もしくは人生の感じ方に対して、『仏教を打倒したヘレニズム、少くとも、仏教と混交したヘレニズム』[27]だとして、称讃の辞を呈する批評家もある。そのような世界観のもつ芸術的意義や高さは当然認められるとしても、それを一つ一つ、イズム化して体系や論理を与えることは不可能であり、また無駄でもある。文学や芸術は、所詮、哲学ではないからである。

オニールの世界観がロマンティシズムだとする一面の批評もまた成立する。ダイオン・アンソニがディオニュソス的な世界観をいだいている以上、それがロマンティックなものであることはむろん否めない。しかし、ダイオンが同時に聖アンソニ的なるものをもつて、それを抑制否定し、最後は、サイブル的調和と平静の世界に帰一していくというモラルは、オニールがロマンティシズムを超えた、より高い観照的客観的立場にたつていることを証明するものではないだろうか。オニールが現実の社会から霊魂の夢の中へと逃避したこと、また、それが『ローマン的理想の破壊力を認めながら、なおかつ、ロマンティックな夢をすてえない』[28]態度の現われだとする考え方もある。しかし、オニールが、これら夢と現実、喜劇と悲劇の二つをともに合せ包む、より高い次元において、生命の推移を観照していることをこの作品が示すとも考えられるのである。

オニールが劇場を思想発表の場と考えているという批評家[29]たちの見解には、必ずしも、直ちに賛意を表すわけにはいかないが、結果的にみて、作者の思想が劇場で表明されることは事実であり、また、当然である。オニールの場

合、生硬で未熟な思想が舞台の上で示されて、混乱がひき起されるということも想像されないではない。そして、この作品の演出の困難さの原因が、仮面のつけ外しによるもの以外に、その救済の思想の把えがたい深さにあることも否定できない。

もともと、オニールが哲学者でなく、『考えるよりも感じることに鋭い』芸術家もしくは詩人であることは、オニール理解の大前提なのである。オニール自らが、ダイオン・アンソニのように、現実の彼方にある『背後の生』を感ぜずにはおれないのであつて、『舞台におけるギリシャ的夢を追求する詩人であり神秘家である』[30]と自称する所以が、ここにあることを忘れてはならない。この作品の演出解説の言葉の中で、オニール自らが、『この劇の背景模様をなす、人間霊魂の衝突し合ういくつかの潮流』が、各登場人物の『内部や背後に神秘的に存在し、各人物に彼ら以上の意義を与え、各人物が自分では理解できない神秘な言葉や象徴や行動の中におのずと現れるようにさせる』ことが演出の意図であり、それこそ『どんな男女も(感覚的に)感じとれるが、(知的に)理解できない神秘』であり、『舞台に実現したいのはこの神秘』[31]だと、のべている。さきの、神秘詩人宣言の弁といい、この解説の言葉といい、オニールその人の本質的なるものや、この作品の根柢にあるものは、もはや疑いを容れないのである。

4

オニール劇の対話は、誇張された、大げさで、非現実的なものになりがちだとよくいわれる。ケメルマンは、そのような台辞または文体の典型がこの作品であつて、それは、節度なく繰返された、大言壮語的な『詩まがいの語法』(pseudo-poetic diction)で、冗語の山の中の一針の思想しかもたないものだ、[32]とそのようにのべる。そして、その例としてダイオンの科白二つとサイブルの一つとを引用している〔ダイオンの二つの科白は、旧稿『「ブラウン」序説』で拙訳のみいを示したので、ここではその原文だけを引用しよう〕。

DION: Brown will still need me — to reassure him he's alive! I've loved, lusted, won and lost, sang and wept! I've been life's lover! I've fulfilled her will and if she's through with me now it's only because I was too weak to dominate her in turn. It's n't enough to be her creature, you've got to create her or she requests you to destroy yourself.[32]

同じくダイオンの科白

DION: (with a suffering bewilderment) Why am I afraid to dance, I who love music and rhythm and grace and song and laughter? Why am I afraid to live, I who love life and the beauty of flesh and the living colours of earth and sky and sea? Why am I afraid of love, I who love love? Why am I afraid, I who am not afraid? Why must I pretend to scorn in order to pity? Why must I hide myself in self-contempt in order to understand? Why must I be so ashamed of my strength, so proud of my weakness? Why must I live in a cage like a criminal, defying and hating, I who love peace and friendship? (Clasping his hands above in supplication) Why was I born withont a skin, O God, that I must wear armour in order to touch or to be touched?[33]

そして、サイプルの

CYBEL: You may be important but your life's not. There's millions of it born every second. Life can cost too much even for a sucker to afford it — like everything else. And it's not sacred — only the you inside is. The rest is earth.[35]

サイブル　あなたという人は大切かもしれないが、あなたの命なんかは、どうでもいいのよ。一秒ごとに、いく百万の命が生れるんだもの。命なんて、物要りが多すぎて、乳呑児でもご免こうむりたいくらいよ——ほかのもののようなわけにはね……。それに、命なんて、神様にお献げしたものじゃなくつてよ。ただ、そのなかにあるあなたつてものだけが、そうなのよ。残りのものは、みんな、土塊（つちくれ）なんだわ。

これらの科白は、それぞれ、ディオニュソス的生命観、パン神的懐疑的性格、大地の女神を象徴するサイブルの生命の哲学といつたものを端的に示す、この作品の代表的な——従つて、きわめてオニール的な——科白だといつてよい。これらが、大言壮語の繰返しであるかどうかは、この作品の内容やオニールの神秘詩人的性格を正確に摑んでいるかどうかの問題にもなると思う。二番目の科白が、いかにも冗長で繰返しの多い印象を与えることは否めないが、一面、水の流れる如く流暢に、火の燃える如く兇暴に奔る、オニール的科白のまさに典型だといわなければならぬ。そして、このような科白の傾向は、その功罪は別として、表現主義戯曲一般に——エルマ・ライスの『地下鉄』(Subway, 1929) にその顕著な例をみる——も適用されるべき問題だと思う。

I・N・ヘイワドという批評家が、オニールに与えたストリンドベリの影響を論じて[36]、表現方法に関しては、『台辞の真実性の後退や弱化』、それに代る『韻律詩と詩的散文との混文』、『主観的な長い独白の爆発』、『ポエティク・イミジャリの燃焼』、『高揚された、力強い、詩的動的な語法』といつたようなものの影響を認めようとする。影響の有無は別として、そのような性格や傾向をもつていることは事実である。そして、これは、写実的といわれる作品にさ

え窺われるものであつて、『毛猿』（*The Hairy Ape*, 1922）や『泉』（*The Fountain*, 1926）等で高調し、『ブラウン』で極点に達するオニール的性格の一つの特色であることに注意したい。

このような科白の特色は、外よりは内、肉よりは霊、意識よりは潜在意識により多くの意義と関心をもち、『生命によつて生命を創造』しようとする、オニールの神秘詩人的性格の必然の現われだと考えねばならない、オニールにとつては、科白の真実感よりも作品の生命感のほうが一義的であり、神秘で把えがたい生命の流れに、動的で力感の溢れる表現を与えることに、大きな喜びを感じたであろうことは想像に難くないと思う。

科白が、このように、オニールの詩魂のやむをえぬ発露であり結晶であつたことは、人物により、その感情によつて、科白の性格や気分に微妙な変化や差異が認められることによつても理解されると思う。即ち、現実的なブラウンの科白に詩的情緒が少く、同じブラウンでもダイオン・ブラウンには詩的情緒が現われる。ダイオンのそれには生命の奔流が流れたり、懐疑や悪魔の性格が時々顔を覗かせる。マーガレットのそれには純粋な感覚が、サイブルのそれには自然界の推移のような静寂と安定とが支配する。例えば、

MARGARET: Dion is the moon and I'm the sea. I want to feel the moon kissing the sea. I want Dion to leave the sky to me. I want the tides of my blood to leave my heart and follow him! …… Dion! Margaret! Peggy! Peggy is Dion's girl — Peggy is Dion's little girl — Dion is my Daddy — O! …… And I'll be Mrs. Dion — Dion's wife — and he'll be my Dion — my own Dion — my little boy — my baby! The moon is drowned in the tides of my heart and peace sinks deep through the sea![67]

マーガレット　ダイオンは月で、あたしは海だわ。月が海にキスするのを、あたしは感じたい。ダイオンが空を離れて、あ

たしのところに、やつてきてもらいたいわ。あたしの血潮が、あたしの胸を離れて、あの方の後を追つてくれたらと思うわ。……ダイオン！・マーガレット！・ペギー！・ペギーはダイオンのものよ――ダイオンの可愛いい娘よ――ダイオンはあたしのお父さま――ほんとによ……あたしは、ダイオン夫人になるのよ――ダイオンの奥さまに――そして、あの方はあたしのダイオンに――あたしだけのダイオンに――あたしの小さい坊やよ――あたしの赤チャンになるのよ！　月はあたしの胸の血潮に溺れてしまつて、平和は、海の底に深く沈んでしまつたわ！

のように、マーガレットの科白には純粋な感覚が充溢する。また

DION: You are my evening star and all my Pleiades! Your eyes are blue pools in which gold dreams glide, your body is young white birch leaning backward beneath the lips of spring.[38]

ダイオン　あなたこそ、わが宵の明星、プレアデースの星の群だよ！　あなたのひとみは、こがねの夢の、ゆきかう青い湖だよ。あなたの体は、春の唇のしたで、しなやかに身をそらす、白い樺の若樹だ。

や

DION: Once I dreamed of painting wind on the sea and the skimming flight of cloud shadows over the tops of trees![39]……

ダイオン　昔は、おれも、海をわたる風の姿や、梢をかすめる雲の影を、絵にもかいてみたいと思つた！

のようなダイオンの科白には、創造的な生命や詩情の清流とともに、詩のリズムやポエティック・イミジャリを見出す。サイブルの

CYBEL: Always spring comes again bearing life! Always again! Always, always for ever again!—Spring again!—life again!—summer and autumn and death and peace again!……but always, always, love and conception and birth and pain again—spring bearing the intolerable chalice of life again!……bearing the glorious, blazing crown of life again![10]

という、本作品中の圧巻の科白（拙訳は『「ブラウン」序説』参照）には勿論のこと、

BROWN: I know! I have found Him! I hear Him speak! "Blessed are they that weep, for they shall laugh!" Only he that has wept can laugh! The laughter of Heaven sows earth with a rain of tears, and out of Earth's transfigured birth-pain the laughter of Man returns to bless and play again in innumerable dancing gales of flame upon the knees of God![11]

という臨終のブラウンの科白にさえも、詩情が流れている。そして、これらすべての中に、詩情とともにリズムや韻律が感ぜられる。およそ、オニール劇の中に詩魂の燃焼や詩情の奔りを感じない人は、『詩情痴呆症』とでもいえよう。[12]そして、そのような人は、オニール劇を理解する素質を先天的に欠いているといわざるをえないと思う。

5

オニーリズムの一つにプロットの問題がある。即ち、メロドラマ特有の、演劇意識の欠如や、狂気・死・自殺等挑発的煽情的な事件の採用、局面の扱い方のサディズム等々が、オニール的なものとして指摘される。

例のケメルマンは、オニールが演劇の限界や劇場の制約を完全に無視して、病的に偏つた一種の偏執狂的なものにとり憑かれていると称する。オニールがかつて[45]『舞台での効果の成功不成功を考慮していない』[14]といつた言葉や、オニールの作品が『舞台の芝居よりも書斎の戯曲』[45]的だという見方からして、オニールのいわゆる演劇意識の無視や欠如が問題にされる理由はなくはないのである。しかも、オニールが演劇人に始まり演劇人に終つた生粋の演劇人であつて、演劇的表現の可能性に無限の信頼をおいていたであろうことは、菅原氏とともに[46]認めたい。従つて、演劇意識の欠如や無視といわれるほど不羈奔放なオニールの技法は、例の神秘的な詩人性にその源泉を考えるべきだと思う。

ダイオンとブラウンの二つの死はたしかにメロドラマ通有の挑発的事件ではある。しかしながら、『ブラウン』は『喪服の似合うエレクトラ』(*Mourning Becomes Electra*, 1931)の毒殺の場面や『楡』の嬰児殺しの場面などの、腥惨な雰囲気を与えることをしない。むしろ、生と死の神秘で暗示的・象徴的な推移や変転を感じさせる。もともと、この作品のテーマが、サイブルによつて象徴される大地『母』の生命と、ダイオンやブラウン等に代表されるもろもろの人間(そして、つまるところは、人間そのもの)の生命との葛藤や大地への帰一にある以上、生とともに死が舞台に現われてきても何の不思議もないのである。問題はむしろその扱い方にあるとせねばならぬ。

オニールの扱い方がくどく残酷だという見方も、ここでもいわれるかもしれない。ケメルマンにいわせると、『神のやさしい嘲笑』であるべきドラマティック・アイロニが、オニールにあつては『なじりつけるサディズム』となつて、腕白小僧が蠅の羽をむしりとるように、両刃の刀をふり廻し棍棒でなぐりつける。それはメロドラマの常套手

段だと、[47]そのようになるのである。オニールにはたしかにそのような傾向が、誤解を招き易い一つの症状として存在する。しかし、ことを『ブラウン』に限定すれば、くどさはあつても残酷さは少い。逆に非ドラマティックといわれるばかりに、把えどころのない、象徴的な神秘感が舞台を制する。ブラウンの仮面が死骸のように運ばれる場(四幕一場)がその典型である。〔この場面が観客に混乱でなく、神秘感や象徴感を与えてこそ、はじめて、この演劇は成功を収める〕

オニールのアイロニが『スイフトのそれの如く痛烈冷酷なものでなく、内心に絶えず憐憫があり、少くとも豊かな同情がある』という、ケメルマンとは逆の立場の批判もある。[48]

ダイオンが創造力と信心ゆえに敗北者となり、ブラウンが剽窃と明哲保身ゆえに勝利者となる。ダイオン・ブラウンが剽窃の自壊作用で身を亡ぼし、聖アンソニ的信仰で救われる。アイロニは痛烈である。しかも、二人ともに暖い大地に帰つていく。痛烈で暖い——痛烈なるがゆえに一層暖い——皮肉がしみじみと流れる。それが、この作品を包む雰囲気である。

メロドラマと悲劇の差は、その公式の差ではなく、人生と演劇に対する感じ方や心構えの差にあるとしなければならぬ。オニールが意図と動機において、終始、悲劇人であつたことは、私の再三のべてきたところである。この作品でも、ギリシャ劇の『プロロゴス』(前口上)に比すべき『序曲』(Prologue)と、古代神事劇の『神顕』(Theophancy)に比すべき『終曲』(Epilogue)とを、初めと終りにそれぞれ配したところ、いかにもギリシャ悲劇を暗示させる。しかも、この作品にメロドラマ的な臭気の漂う危険がないかというと、必ずしもそうだとも断言ができない。オニール評価の岐れ路であり、演出の困難さの原因でもある。

6

最後に、この劇のもつとも大きな特色の一つであり、オニール的なるものの要因の一つでもある仮面の問題を考え

ねばならない。しかし、仮面の具体的な使用や動きについては旧稿において詳述したので、ここでは、仮面の功罪や意義をオニール的なるものとの関係において検討するにとどめる。

仮面の使用が失敗に終つたことは、批評家の殆ど一致して認めるところである。その原因が、固定した仮面でなく、舞台で絶えず付けたり外したりする難解きわまるアクションにあつたことは想像に難くない。ドラマのアクションの連続を中断し、舞台上の夢を冷い現実にもどしてしまうからである。『詩的雰囲気や霊魂の燃焼がぼやけてしまう』原因となり、『戯曲よりも小説的』[50]な印象を与える源ともなりかねない。そして『象徴的な構造が時折現実的なものになつてしまつて、作者が混乱のままに残しておいたものを、観客が捜しあてることができなくなる』[51]。こうして、『二十世紀アメリカの神話』たることを意図されたこの作品は、あくまでも書斎の戯曲としてであり、舞台では、いまだに可能性のままに止まつているのは真事である。

ケメルマンの如きは、仮面が心理傍白（インタルーディズム）と同様に、『性格にレッテルを貼つて分類する方法』、『低級作家のみが用いる演劇技工の退歩』[52]だと称する。演劇の表現形式に対する無能の自己告白であり『責任回避』[53]だという批評家もある。このような考え方は、むろん、オニールの本質からそれた曲解ではあるが、一面、演劇技法の実験家と称してただ一途にオニールを礼讃する、内外の多数の批評家たちに対する限りない皮肉でもある。

仮面の秘密の鍵は、オニール劇の世界や題材が、過去の演劇形式の可能性を超えるところにあつた――少くとも、オニールにはそう感じられた――ということである。実在の本質を現象以上もしくは以下のものにおいて、個性を個性以上もしくは以下のものにおいて把握したオニール。人生の小さな断片や、平凡陳腐な表面的現実と訣別して、神秘主義・象徴主義・表現主義その他とにかく超自然なるある方法に、その芸術の拠りどころを見出したオニール。このようなオニールにとつて、宿命としての『人間悲劇』を現わすのに、仮面の使用は、新奇を衒うものでなく、不可避の手段だつたと想像されるのである。

ミックルという批評家は、『芸術家は芸術の形式の奴隷ではなく、その強い束縛に抵抗する闘士である。芸術家の表現手段は、花が開き、雛鳥が殻を破つて外へ出るように、本能的衝動的に拡大される。オニールが『ブラウン』に仮面を使つたのは、性格をよりよく表現するために止むをえず使つたものである。オニールはそうすることによつて、シェクスピヤやイプセンがかつてしたように、芸術の表現形式としての演劇を一歩前進させたのだ[34]』と、弁護を超えた絶讃の言葉を呈している。意図と可能性において、オニールがそのような称讃に値することも事実である。

私はこれまで、『ブラウン』の根柢に横わるものを追求し、オニール的なるものの本質を追つてきたはずである。オニールのなかに、批評家を称讃と誤解の両陣営に対峙させる原因となる、現実と可能性——表面的なものと根柢的なもの——との二つが存在しつづけていることを、私は明らかにした。とともに、批評家の芸術的感受性にもその原因があることを暗示してきた。私は最後に、ケメルマンの、『オニールを支持するインテリは、知的情緒的ローマン主義に目がくらんで、興行師のケチくさいトリックを独創性と間違え、痩せつぽちの劣等詩人を悲劇の英雄と歓呼し、夢想的世界を現実と叫び、誇張された紅色の文句を詩だと思い、涙もろい蛇足を力と感違いする。彼らは、ただ、狂暴で均衡のとれないメロドラマを悲劇とよんでいる[35]』という言葉をここに提示したい。このような言葉こそ、オニール的なるものの追求における、入門の試金石と考えられるからである。（一九五八・一）

〔註〕

（1）Cf. 拙稿「Eugene O'Neill 序論」②人間悲劇」参照のこと。(ALBION. IV. 4. p. 331.)
A. H. Quinn: *A History of American Drama from the Civil War to the Present Time*. p. 199.

（2）拙稿「『楡の樹蔭の欲情』断想——その現実性と象徴性について」（「英文学評論」一号）

（3）菅原卓「オニール作品の上演」（「民芸の仲間」三五号）

（4）同　上

（5）武田泰淳「楡の樹蔭の欲望」（「婦人公論」一九五八、一）

（6）福田恒存「過まてる演出」（「芸術新潮」一九五八、一）

(7) 武田義淳　同上
(8) 拙稿　同上
(9) 朝日新聞（大阪）劇評（一九五七、一二、九）
(10) 宮原草　前出
(11) 拙稿「Eugene O'Neill 序論 ② 人間悲劇」その他
(12) 拙稿「『The Great God Brown』序説——character と mask を中心として」(ALBION. New Series. 2.)
(13) H. G. Kemelman: 'Eugene O'Neill and the High Brow Melodrama' (*The Bookman*. 1932. 9. pp. 482–491.)
(14) *Ibid.*, p. 483.
(15) *The Great God Brown* (Cape), Prologue. p. 7.
(16) *Ibid.*, p. 11.
(17) *Op. cit.* pp. 485–6.
(18) 小説においても、現代アメリカの小説には、多くの類型を——Sinclair Lewis の Babbitt 等がその典型——みることができる。技術の稚拙からの場合もあろうが、アメリカ文化の類型性と関係がないともいい切れない。
(19) Ashley Dukes: *The Youngest Drama*. ('Mirror and Masks')
(20) *Ibid.*, Act. IV. sc. ii. p. 109.
(21) A. H. Quinn: *op. cit.* p. 199.
(22) Deutsch and Hanau: *The Provincetown, A Story of the Theatre*. p. 192.
(23) T. H. Dickinson: *The Playwrights of the New American Theatre*. pp. 79–80.
(24) Kemelman: *op. cit.*, p. 485.
(25) J. H. Lawson: *Theory and Technique of Playwriting*. pp. 130–1.
(26) R. D. Skinner: *Our Changing Theatre*. p. 43.
(27) Benjamin De Casseres: 'The Triumphant Genius of E. O'Neill.' (*Theatre Magazine*, 1928. 2.) p. 12.
(28) S. K. Winther: *Eugene O'Neill, A Critical Study* pp. 3–42.
(29) B. H. Clark: *An Hour of American Drama*. p. 46.
(30) A. H. Quinn: *op. cit.*, p. 199.
(31) B. H. Clark: *Eugene O'Neill*. pp. 97–8.
(32) Kemelman: *op. cit.*, p. 486.
(33) *The Great God Brown*, Prologue. p. 23.
(34) *Ibid.*, Prologue. pp. 18–9.
(35) *Ibid.*, Act II. sc. i. p. 50.

(36) I. N. Hayward: 'Strindberg's Influence on Eugene O'Neill' (*Poet Lore*, Vol. XXXIV. Jan.-Dec. 1928)
(37) *The Great God Brown*. Prologue. p. 17.
(38) *Ibid.*, Prologue. pp. 22-3.
(39) *Ibid.*, Act. II, ss. i. p. 51.
(40) *Ibid.* Act. IV. sc. ii. p. 108. (拙訳は「『The Great God Brown』序説」参照' p. 160.)
(41) *Ibid.*, Act. IV. sc. ii. p. 108. (拙訳は同上参照)
(42) オニールの詩情については拙稿「O'Neill の詩的表現」(浜瀬基覚編「英国の詩論」) 参照のこと。
(43) Kemelman: *op. cit.*, p. 487.
(44) B. H. Clark: *Eugene O'Neill*. p. 98.
(45) R. D. Skinner: *Eugene O'Neill, A Poets' Quest*. p. 168.
(46) *Op. cit.*,
(47) Kemelmen: *op. cit.*, p. 489.
(48) Benjamin De Casseres: 'Eugene O'Neill: From Cardiff to Xanadu." (*Theatre Magazine*. 1927. 8.)
(49) R. D. Skinner: *Our Changing Theatre*. p. 46
(50) Virgil Geddes: *The Melodramadness of E. O'Neill*. p. 37.
(51) J. T. Shipley: *The Art of Eugene O'Neill*. p. 18.
(52) Kemelman: *op. cit.*, p. 491.
(53) F. H. Freed: 'Eugene O'Neill in the Ascendant.' (*Theatre Magazine*. 1926. 10.)
(54) Alan Mickle: *Six Plays of Eugene O'Neill*. pp. 66-8.
(55) Kemelman: *op. cit.*, p. 491.