ユージン・オニールの『夜への長い旅路』
——その悲劇性の構造について

山内邦臣

一　作品の意義

オニール（Eugene O'Neill, 1888-1953）の『奇妙な幕間狂言』（*Strange Interlude*, 1928）がかつて四二六回続演という記録をつくったことがあるが、遺作『夜への長い旅路』（*Long Days Journey into Night*; written, 1940; acted, 1956）は一昨年から本年（1958）にかけて続演を続けて、その記録を更新しているという。昨年の『氷人きたる』（*The Iceman Cometh*, 1946）の評判といい、オニール劇はこのところ、復興の波に乗りきった感がないではない。しかしながら、私はこれまで再三にわたって、オニール劇の人気や俗評とその真の価値とが必ずしも正比例するものでないこと、彼の作品には皮相な解釈や誤解が頻繁に行われてきたこと、したがってわれわれは、慎重な態度で彼ならびに彼の作品に評価をくだすべきだということ等を主張してきた。[1] また、『旅路』〔今後『夜への長い旅路』をこのような略称でよぶ〕がブロードウェイで上演されているのに対して、哲学的で深刻な『氷人きたる』がブロードウェイ外で上演されてきたという、つまり、前者が一般大衆に、後者が常連や玄人にもてているという二つの作品の好評の違いも、必ずしも無視できない事実である。

周知のように、『旅路』は作者オニールその人の家庭の秘密を刻明に描いた、いわば自叙伝劇というべきものであって、死後二十五年間の発表禁止を遺言するほどのいたましい悲哀の記録「血と涙で綴られたこの古き悲しみの戯曲」〔未亡人カーロッタに宛てた作者の献辞〕なのである。[2]

もともと、オニールは鋭い感覚の持主であるだけに、まかり間違えば感情が奔流して、抑制やユトリを具えた均斉や調和を失うきらいがないではなく、そのために、悲劇がメロドラマ的臭気をおびる危険が生じたことは、数次にわたって私の指摘してきたところである。[3] この点から考えても、「今は亡き人々と遂に対面してこの作品をかく」〔同上献辞〕とオニールみずから痛ましい告白をしているとおり、生みの肉身との骨肉の争いをそのままに描くとき、灼熱の感情と動揺がオニールの胸中に去来したことは想像に難くないと思う。それだけに、作品『旅路』には、私小説や自敍伝劇のもつ芸術的昇華の不燃焼さという危険もさることながら、またそれ以上に、感情の兇しさからくるメロドラマ乃至は人情劇的要素の擡頭という危険も多いのであって――ことにアメリカ的人気なるものが煽情や活劇に支えられている場合が少くないのだから――この点からも、われわれはこの作品の理解や評価に、涙に溺れるの愚をおかしてはならぬとも思うのである。

実のところ、この作品にはオニーリズムの一つの特色をなす新しい演劇技法の片鱗さえもうかがうことができない。それどころか、時・所・行為の三一致という古めかしい作劇法の基本に忠実であり、形式も凡庸な家庭劇である。にもかかわらず、この作品がメロドラマとは縁遠い、オニール的個性の充溢した悲劇にまで止揚されていることを私は発見する。悲劇は狂いのない歯車の回転にのって展開され、それを蔽う神韻漂渺たる香気が芸術的ムードを高めていく。そうして、悲劇が完成されていく。そう私には感じとれるのである。

回想の喜劇『ああ、荒野』(*Ah, Wilderness!* 1932)〔この作品にも自伝的要素がみられる〕がオニール晩年の円熟さをしめす唯一の喜劇であるとすれば、『旅路』はそれを裏返しにした回想の悲劇であり、喜劇を悲劇にまで昇華させ

る、笑いを涙にまで高める、オニールとしては類いまれな逸品だとさえ思われる。そして、一幕物海洋劇の若い頃から『奇妙な幕間狂言』『喪服の似合うエレクトラ』(*Mourning Becomes Electra*, 1931)等の力作をへて、晩年の『氷人きたる』『庶子の月』(*A Moon for the Misbegotten*, 1953)等にいたる遙けくも長い劇作の旅路の終着点として恥しくない作品だとさえ思われるのである。専門の劇評家たちの賛辞もむべなるかなであり、大衆の世評も今回にあっては正しい的を射たものというべきだと思う。

私は具体的な論理の展開の前に、いささかベタボレに近い結論をさきに出しすぎたきらいがないではないが、以上のべた悲劇がいかなる構造と展開と完成をみているかを、以下逐次検討していくことにする。

註① 主として拙稿「『偉大な神ブラウン』とオニーリズム」(『英文学評論』五号)参照のこと。

② この発表禁止は未亡人の好意によって、まず刊行が、次いで上演が、相ついで解除されるようになった。

③ 主として拙稿「悲劇とメロドラマ——ユージン・オニール一考察」(『海汐音』3号)を参照のこと。

二　悲劇の母胎

作品『旅路』は、旅廻りの役者である父と、麻薬中毒に苦しむ母と、青年期にある二人の息子たちとで構成されるジェイムズ・タイロン James Tyron 一家の「古き悲しみ」の物語を、一九一二年の八月のある日の朝から真夜中までの一日の出来事として描いた四幕五場の戯曲である。

登場人物の構成や性格やそのたどる人生行路のたたずまいが、実在したオニール一家のそれを刻明に模したものらしいことは、伝えられるオニールの伝記と比較しても証明できることである。また、他の一つの自伝劇とも目される『限りなきいのち』(*Days Without End*, 1934)が彼の魂や思想の遍歴を跡づける内面的自伝劇であり、抽象的観念的にすぎて演劇的具象性に乏しかったことは旧稿[1]において詳述したとおりである。『旅路』の場合には適度の内面性

と具象的な演劇性とを兼ね具えて、著しい進歩の跡がみられることを、以下解明していくことにしたい。また、登場人物ジェイムズ・タイロンが父ジェイムズ・オニール James O'Neill を、メアリ・キャバン Mary Cavan Tyron が母エラ Ella O'Neill を、ジェイムズ・タイロン・ジュニア James Tyron Jr. が長男ジェイムズ・オニール・ジュニアを、弟エドマンド Edmund Tyron がユージーン・オニールその人を、それぞれモデルにしていることは十分考えられる。しかしながら、実在と作品との両者の相似や背反が、作品の芸術的価値に影響を与えるものとは思われないので、私は両者の相互関係を追求することを一切省略して、作品『旅路』の登場人物が悲劇を生みだす母胎として、その構造や歯車のなかでいかなる役割を果しているかを考えてみることにしたい。

最初に父親ジェイムズの容貌や性格をトガキから把えてみると、彼はモンテ・クリストの花形役者なのだが、それよりも、先祖に当るアイルランド百姓の典型的人物であることがしめされる。六十五歳とはとても見えぬ、無病息災の頑丈な体軀で、「くぼんだ薄茶色の眼」（一一頁）[2]や「てっぺんの剝げた半白の頭髪」（同上）の持主。「すりきれたグレイの既製服」（同上）「磨いてない黒の短靴」（同上）「カラーの代用の厚地の白のハンカチ」（同上）がしめす「気どらず、飾らず」（同上）のたち。「粗野な百姓の鈍感さ」（同上）に「センチな陰気臭さ」（同上）と「時たまひらめく直感力」（同上）とが混りあった性質。動作や身振りには役者の癖がときどき顔をのぞかし、声も太く美しい。

彼は故国アイルランドに誇りを感じ忠誠を誓っている。息子たちから「百姓だの沼地だのあばら屋だの」（二九頁）とアイルランドの悪口をいわれると憤慨する。ショネスィーというアイルランド生れのタイロンの小作人が、ハーカーという隣地のブルジョアと豚のことで喧嘩して勝つと、地主びいきの点ではハーカーに加担しながらも、胸の中ではアイルランド人の勝利にほくそ笑んでいる。そういう純朴なたちである。彼には一面、人の意見を馬耳東風とうけながす独善主義がある。「自分で信ずることのできるものだけが真実」（一一〇頁）であって、従って、「シェイクスピアもウェリントン公も――そう彼が信ずるがゆえに――アイルランドのカトリックだ」（同上）として自説をまげな

い。そうした、おめでたい頑固爺さんの点も見逃せない。

彼は憎めないお人好しなのだが、シーズン・オフの夏の期間を除いては、寝台車のない三等列車と二流ホテルの旅ぐらし、さてはバーと酒にひたって女房子供はほっとらかし。それが一家の苦境を招く温床となりそうなことは当然のこととして考えられる。さらに悪いことには、大変な吝嗇漢ときているので、これが悲劇や破局をよび起す狂言回し的な役割を演じていることも見落してはならぬと思う。

タイロンの父は彼がまだ十歳の時、家族をすてて故郷で死んだという。タイロンは赤貧と戦いながら一日十二時間の見習工として働く。掃除婦の母親がある日一ドルの余分の謝礼をもらって、その日一家が暖い食事にありつく。それ以来、タイロンの頭には一ドルの有難さがしみつき、吝嗇漢になったというのである。

吝嗇の原因には憎めない人情の裏付けがあると考えられる。それだけに、この男が不要の電灯を消して廻るのにかかっていても、妻の慰安用に中古自動車を買い、運転手の代用にガレージの助手を傭ったりして、〔この助手は修繕費をごまかしていたため結局は経済にならなかった〕安上りをつねに心がけていても、われわれは憤慨を感ずることができない。むしろ、ホホエましい人物として微笑を禁じえないし、作品の暗さに過度の明るさを与える中和剤のようにも思われるのである。

ところが困ったことに――作品の悲劇の構造としては、心憎いばかり巧みにといわねばならないが――この吝嗇が悲劇の源泉を醸成していくことになる。長男ジェイミイの言葉によると、タイロンには「一ドルしかとらない」医者でがあればすべて「名医」（二六頁）なのである。今ではこの地方の名士であるタイロンが、安かれ悪かれのハーディ先生に息子の診察を続けさせ、その先生にたのみこんで施療院に送ろうと計画するにいたっては、ことは簡単にすまない。本人はもちろん、兄や母こぞっての抵抗に出会わす。「肺病を死の病だと思いこんでいる野蛮なアイルランド百姓の前時代的な考え方で、死病への投資を浪費と考えこんでいるのだろう」（一二六―一三〇頁）と息子から切りこ

まれたりする。境遇や無知や純朴からでた吝嗇ゆえに、破局への歯車の回転は堅固なのである。しかもそれが、やがて、もっと具体的な形となって現われてくるのがみられる。

それは、母の病気の原因が父の吝嗇にあるとみんなが感じとっているということである。今や母の重症がタイロン家の悩みの種、重圧と強迫の対象となっているときだけに、父の吝嗇なかりせば——旅先きの安ホテルで藪医者の手で出産することがなければ、リゥマチがでなかっただろう、従って痛みどめの麻薬を使うこともなく、また麻薬常習の弊害が現われだしても、タイロン一流の意志の力の御説教に頼らずに金を惜まず治療にあたっておれば、今の難症は未然に防ぐことができたであろうにと——まさに怨みは千載に残るのである。その彼が「気がついたときには手おくれだった」（一二二頁）「大金をつかったが駄目だった」（同上）と虚心に後悔する好漢であり——にもかかわらず、日々蓄財と節約に専念して、一面、悪質ブローカーからインチキ土地を買わされては税金に追いかけられる「貧乏地主」（一二五頁）であり、「銀行がつぶれても土地はいつまでもこの足の下にある」（一二七頁）と執着をすてられぬ——そのような喜劇的悲劇的な男であるだけに、断層や破局へ一家を追いこむ悲劇の母胎は堅実に形造られているといわねばならないと思う。

父ジェイムズ・タイロンがこの作品の運命の無実の加害者の役割を演じているとすれば、母メアリは同じく無辜の被害者の立場に追いこまれていると考えられる。

メアリも一見してアイルランド人とわかる人目をひく美人。五十四歳とは見えぬ、小肥りの若々しい風采。通った鼻筋、ふっくらした口紅の気のない大きな唇。広い額に長いまつ毛。黒味をおびた、大きく美しい眼。手入れのゆきとどいた白髪。「柔かくて魅力があり、アイルランド人特有の軽快なリズム」（一〇頁）をもった声。そういうのがこの人の容姿や風貌の特長である。「極度に神経質」（同上）なたちで、リゥマチのために醜く脹れ上った手の指をしきりに気にする。人からそれを注目されているという意識が一層神経質にさせている。今一つ人目をひく特長は、少女

時代の名残りである「修道院の女学生の内気な若さ」（同上）「俗世をしらぬ天性のあどけなさ」（同上）であって、この点もまた重要な要素として考えておかねばならぬ。

このようなトガキからの説明を見ただけで、この女性がオニールが好んで描き、いつも同情と理解をよせているといわれる、感覚の鋭い――鋭いがゆえに苦しみを味わうことにもなる――性格の型[3]に、オニール劇の女性にはつきものの『永遠に女性的な女性[4]』――ロマンチックで弱々しく清純無比な女性――の型を配したものであることがわかる。受難者もしくは被害者にふさわしい性格であり、オニール劇の女性としては、『奇妙な幕間狂言』のニーナ（Nina Leeds）、『喪服の似合うエレクトラ』のラヴィニア（Lavinia Mannon）等に匹敵する重要な女性像だと考えられる。

彼女もアイルランド人である点ではジェイムズの場合と変りがないが、ジェイムズが貧農の息子として無知と赤貧とから出発したのに対して、彼女が良家に生れ優秀な修道院で教育をうけているという、境遇や生いたちの相違が、この夫婦の間に溝や亀裂を――したがって悲劇的な展開を――生みだす危険を、その出発点から妊ませていることを見逃してはならぬと思う。

メアリには尼さんになることとピアニストになることとの二つの夢があったが、貞節と献身に生きようという宗教本能も、感受性と音楽に身を打ちこもうという芸術本能も、美男役者のジェイムズを知ることによって挫折してしまう。「ジェイムズに会うまでは、この世のなかに劇場なるものの存在を知らないくらい」（八一頁）のオボコイ娘が、結婚の初夜早々に酔っぱらって坦ぎこまれる亭主をうす汚ない二流ホテルの部屋で迎えるという、予想もしなかった境遇の変化（九八頁）にとまどってしまう。良家の子女から蔑まれる俳優との結婚のために友人は離反してしまうし、頼む亭主が「金と女と老後の養老院ゆき」（八七頁）以外に心を使わないし、長男も放蕩に身をくずし、最後の拠りどころのエドマンドが胸を患って療養所ゆきとあっては、家庭喪失と孤独の悲哀や苦悶が、この女性に襲いかかってくることは十分に想像されるのである。こうした亭主からの孤独や次男ユージーンの死去による淋しさからの逃避の手

段として意識的にエドマンドを分娩したことが、リゥマチを、ひいては麻薬中毒をひき起していくところに、運命のかぎりない皮肉や悪意の存在するのを見逃すことができない。このような夫婦間の性格の乖離や衝突が破局や悲劇の発生を予想させる母胎であることは、もはや自明の理なのである。

二人の息子たちも悲劇の構造上、両親のそれに劣らぬ重要な役割を与えられている。

兄ジェイミイは三十三歳の独身男、父親に似て短身肥満型。「父親の薄茶、母親の黒褐色の中間の色」（一六頁）の眼。「テッペンのはげた髪」「著しい鷲鼻」（同上）の持ち主。「遊蕩の跡」「早老の症状」（同上）がみえ、「冷笑癖が加わってメフィスト的形相」（同上）を呈しはじめている。一面、「アイルランド人特有のユーモァやロマンティックな気まぐれさがもつ魅力」（同上）を発揮する。人の心を捕えるところや詩人的能力ももっている。

ジェィミイは寄宿舎にいたまだ子供の頃、「気立てのやさしい秀才」（九五頁）とほめられ、「長じてから家名を汚すとは考えられなかった」（同上）が、父親のまねをして酒を飲むことを覚えて退学を命ぜられてからは、堕落と放蕩の転落の坂路を驀進して、父親の芝居の一座からささやかな給料をもらいながら、未だに親の脛かじりの状態である。彼は社会と家庭のどちらからも白眼視されていることを感じ、そのため、弟を嫉み両親に反目し「この家のただ一人の生ける屍でありたくない！」（一四六頁）と苦しむ。酔っぱらって帰ってくると、「玄関の階段がおれを踏みつけようとしやがった。霧を利用して待伏せていやがった。あすこには灯台をつけておけ……ここは死体置場か。解剖用死体に灯りを照らせ」（一三六頁）といった機知とユーモアと自嘲の言葉を漏らすが、母のことを考えると、「人生の無限の悲しみ」（一四一頁）を悩み、「幸福の道なんてネゴトだ……人間最後に行きつくところはどこにもないんだ」（同上）と絶望の溜息をもらす。彼はこうして「冷酷に己れを守り」（六一頁）メフィスト的自己分裂を起してゆく。

彼のもつ皮肉や機知、しゃれやユーモアは、暗闇に光明を投ずる笑の種子、悲劇と対面する喜劇的要素、少くとも悲劇を緩和する解毒剤だと考えられる。だが、これらの裏面である毒舌や冷笑が、破局の種子を育成し、逆に悲劇の

促進剤ともなっていくだけに、この男のこの作品での役割は必ずしも軽くない。『偉大な神ブラウン』の観念的ではあるがメフィスト的な性格ダイオン・アンソニ（Dion Anthony）に、『ああ、荒野』の活きた懐疑的性格リチャード・ミラー（Richard Miller）を合体させたものともいうべき、オニールの円熟さをしめす人間像だと思う。

弟のエドマンドは二十三歳の青年。兄とは逆の痩身長軀で母親似。母親と同じく大きい黒い目のアイルランド型の顔。「母親のよりもなお広い額」「濃茶色のオールバックの髪」「父親のに似た鷲鼻」「母親に似た異常に長い手の指」「痩せこけて血色の悪い頬」（以上、一六頁）がその特長。どこかに病人らしい表情が漂い、母親と同じく神経過敏の性分である。これらの「広い額」「黒い瞳み」「神経過分」という特長は、ロマンティックな夢に憧れ、現実から逃避し、懐疑と苦悶に自己分裂を起していくオニール独自の詩人的人物――『地平の彼方』（*Beyond the Horizon*, 1920）のロバート・メイヨー（Robert Mayor）に早くも姿をみせ、『アナ・クリスティー』（*Anna Christie*, 1921）のクリス爺さん（Chris Christopherson）、『楡の樹蔭の欲望』（*Desire Under the Elms*, 1924）のエベン（Eben）等、ほとんど全作品にみられる人物――の象徴と思われるものである。エドマンドもその例外でなく、放浪漂泊の旅にでかけている。学業の放擲――帆船でブェノスアイレスへ――波止場の浮浪人生活――あいまい宿と安酒――田舎新聞の三文記者とヘボ詩の寄稿――放蕩がたたっての肺病――その肺病のために一家の心配と混乱の渦の中に立たされている――それがエドマンドの半生なのである。

エドマンドの感受性と詩人的要素は彼をただ単に現実からの逃避者に終らせない。現実を懐疑し否定し、両親の心のよりどころであるカトリックの神に背をむけさせる。彼は「実業界の大立物の前に腰をかがめない借地人」（二〇頁）を応援する社会主義者、「親ゆずりの有力な財閥」を「無能」だとよぶ無政府主義者である。「彼が本から、ジェイミイがブロードウェイから教わった腐敗の哲学」や「否定の精神」は「カトリックの精神を侮辱し」「自己破滅をもたらしただけだ」（以上六六頁）と父から罵られる不信の徒でもある。ミサのお祈りをしない父の似而非信仰をなじる

ジェイミイに賛同し、「神は人間への憐れみのために死んだ」（六七頁）とニーチェの無神論をふりまわし、「われわれは肥料のようなものだ……だから、ただ飲んで忘れるよりほかない」（一一四頁）だとか「人生なんてナッチョらん」（一一三頁）だとかうそぶき、「卑猥と絶望と厭世」（一一六頁）の詩人たちに懐疑と絶望の吐口を見出す虚無の徒でもある。兄ジェミイの指導も手伝って、彼は次第に冷笑や自嘲を楯に自己防衛の態勢を整えていくことになる。

彼は一面母親への強い愛情をもっている。「母さんッ子、親父の秘蔵ッ子」（一四六頁）と兄から羨望や嫉妬をうけ、母からは「逃れえない呪いのような」（三三頁）愛情をもって愛されているだけに、「お母さんは信仰を忘れたから呪いと戦う力を失ってしまったのだ……もはや望みはない」（六七頁）と父が諦めても母の治癒の望みをすてきれない。兄が「麻薬患者！」と母をののしると、たまりかねて兄をなぐりつける、それだけの愛情の持主である。しかも、麻薬患者を母にもつことの辛さを述懐することもないではない。こうして彼は母への執着と離反――愛情と憎悪――という苦しい岐路にたたされていくことになる。

ここに彼エドマンドが二重三重の悲劇的役割と意義とを背負わされていることにわれわれは気がつく。彼はまずその存在自体が――彼を産んだために母がリゥマチにかかり麻薬を使うようになったという――悲劇の源である。「生まざりしならば」の後悔を母に与える、生れながらに親不孝の烙印を押された存在というべきであろう。彼は母の生まんがために生みだされた秘蔵ッ子であるのに、その愛情に報いるに亡恩をもってせざるをえないところに、第二の悲劇の源を姙んでいく。不治とみられる肺病を患うことによる母への打撃がそれである。しかも、麻薬中毒のための神経錯乱や発狂への過程にある母親に対して逆に憂慮を与える衝撃なのである。最後に、しかももっとも深刻な悲劇の胚種は、彼自らの性格や思想――上述の懐疑的冷笑的な性格や思想――のために母親から離反や遁走をはかる、そのような愛情の分裂のために、母親の破局への進行――死への長い苦しみの旅路――を一層速めるという悲しむべき事実なのである。皮肉は痛烈、破局は深刻だといわねばならない。

エドマンドは『毛猿』(*The Hairy Ape*, 1922) のヤンク (Yank) の偉大さに及ばず、『偉大な神ブラウン』のダイオン・アンソニの深さに達しないかもしれない。しかも『ああ、荒野』のリチャードの場合と同様に、適度の偉大さと深さをもち、ヤンクやダイオンよりも生き生きした生命力を与えられた、オニール劇の卓越した人間像のひとつだと考えねばならない。

これら親子四人のほかに登場するもう一人の人物、手伝い娘のキャスリーン (Cathleen) の存在も忘れてはならぬ。メアリの語るところによると、タイロンは夏場の別荘以外に家庭というものをもたず、そんな臨時の傭いにはよい召使女がこないし、その上に手間賃を値切るのだから、毎年「手に負えない、頭の働かぬ新米ばかりがくる」(五三頁) ことになって、キャスリーンという女性はそのような女の一人だというのである。丸ぽちゃの、これまたアイルランド生れの二十やそこいらの百姓娘。黒髪碧眼の「無知で気のきかぬ、しかし、人なつっこい」(四五頁) たちで、「悪意はないが愚鈍そのもの」(同上) の娘なのである。

この娘の愚鈍さが、風采や挙動だけでも微笑ましいものであるのに、暗澹として重苦しい一家の雰囲気に苦笑や爆笑の驟雨を時どきもたらす、替えがたい存在を発揮する。彼女はこうして親子四人の明暗・浅深・軽重の相対立し卍巴に絡みあう人間葛藤の絵模様のなかに、さらに一沫の明るさと笑いを——明るいがゆえにいっそう暗さをひきたたせ、笑いのゆえにいっそう涙を深刻ならしめる、そのような明るさと笑いとを——吹きこむ劇構成の重要な要素を形づくっている。

これら登場人物の性格がそれぞれの物の考え方感じ方と結びつき、さらにはプロット——人物の背景模様としての劇的発展の筋——と絡らみあって、悲劇構成の大小数多の歯車を形造っていく過程が、これまでの説明でほぼ理解できたことと思う。したがって、悲劇の母胎であるこれらの歯車がどのように回転し、どのように悲劇を展開させていくかが、次に私に与えられた仕事となるだろう。

註① 拙稿「Eugene O'Neill 序論、その一——*Days Without End* の包含する諸問題」ALBION IV. 2. 参照のこと。

② Eugene O'Neill: *Long Days Journey into Night*. Jonathan Cape, 1956. p. 11. 今後原文からの引用は同書の頁数をしめす。

③ このような型の性格はオニール劇では男性にはしょっちゅうみられるものであるが、女性としては珍らしい。なお、オニール劇の女性は男性に比べてその性格描写に劣ることが多いといわれる。

④ これは『偉大な神ブラウン』のマーガレット（Margarett）にその典型をみる。

三　悲劇の展開

人物の性格や思想や背景としてのプロットが悲劇を生みだす苗床であり母胎だとすれば、芽を出し花を咲かせ実を結ばせていく悲劇の実体となるものは、作品の主題（テーマ）であり構成であり劇的アクションであると考えることができる。そして、その実体となるものは、いうまでもない、母メアリの病気であり、それからの逃避や隠匿の努力にもかかわらず錯乱や発狂への道をたどる、その不安や恐怖の過程だといえるであろう。エドマンドの発病と療養所行きの不安や心配が副テーマとして別の流れを形成する。これら主流副流二つの魂の流れに、病人をいたわる家族たちの暖い愛情や笑と、病気を疑い絶望視する暗い冷酷な心とが、互いにからみつきもつれ合って渦巻く流となっていくところに悲劇の実体が展開されていくのをわれわれはみる。

第一幕の朝食直後の朝の場は、この劇としては暗さや影のもっとも薄い——逆にいえば、光や明るさのもっとも豊かな——場である。幕が上がるとジェイムズ・タイロンが病める妻の腰をだいて「肥ったね！」（一四頁）と喜ぶ場面。土地ブローカの話がでて、またしてもインチキ土地を買わされたタイロンのお人好しぶりが快い共感と微苦笑をひき起す。台所から息子たちの笑声が間歇的に聞えてくる。昨夜の霧や霧笛のことが話題になって、「鯨がうなっているみたい」（一四頁）だとか「あなたは霧笛も顔まけの鼾をかいていた」（同上）とかの台辞の応酬。息子たちが登場

して父の顔をみて一同爆笑。自然なユーモアが舞台に漂う。エドマンドの語るショネスィーの豚水浴の挿話（二〇―二一頁）〔豚飼場の柵がこわれていて豚が隣の地主の氷用の池で水浴して、毒の入っているという水を飲んで、コレラにかかるやら風邪をひくやらの大騒動。そこで、損害賠償をしなければ、犬や蛇やスカンク等をけしかけるといって地主を立退せたという笑話〕によって、この場の――この作品全体中での――機知や笑いやユーモアの絶頂に到達する。オニール全作品中でも『ああ、荒野』の笑いやユーモアに次ぐ傑出した場面といえるだろう。

しかも、この明るい場面の中に、母子の二つの病の影がすでに不気味に投影されているのを見逃してはならぬと思う。母親にとっては、エドマンドのほとんど慢性化した夏の風邪に対する不安や疑惑が、初めから頭をかすめている。とともに、藪医者のハーディ先生がどうやら肺病の診断を下しているらしいことがほぼ予想される形勢を察しても、医者への不信を表明して心の苦しみをまぎらそうとする。エドマンドの方では母の病気を気遣い、ことに前夜おそく二階の空部屋で音をたてて起きていたらしい母の挙動への疑惑や心配が心を占める。彼女は夫や息子たちの猜疑や監視の気配を感ずると、またしても醜い指や白くなった髪のことを神経質に意識する。そうして、最後は、エドマンドの疑惑の眼に、「ふるえる両手で、気がふれたようにあてどもなく髪の毛にふれて」（四一頁）憤激や心配、皮肉や愛撫のこもごも交る複雑な表情で、「リゥマチで筋ばった指が、自分では意識もしないのに、生きものででもあるかのように椅子の肘をこつこつと叩く」（四三頁）で幕となる。悲劇の足音は予感として伝えられている。序曲としてのこの幕は、明るさの背後に暗さを、笑いの裏に涙を、喜劇の底に悲劇をそれぞれ配した、自然でしかも巧みな構成だといえるようである。

第二幕は、昼食前の一場と昼食後の二場とにわかれる。第二場は、昼食だというのに、垣根刈りに出ていった父が人と話しこんで帰ってこないので、みんなが待ちわびるところ。この場で笑いや明るさの源となるものは、例のノロマで剽軽なキャスリーンの挙動と、ウィスキィの空瓶をめぐる親子のかけひきとの二つである。キャスリーンがエド

マンドとの対話で愛嬌や微苦笑をふりまいてから、ジェイムズを呼びにいく。「わがアイルランドの鶯嬢」だの「駅のアナウンサー」（四六頁）だのとジェイミィにいわれる美声を張りあげているのが聞えるが、度重なると、「外聞が悪いから」と一時中止を申しわたされる。おのずからなる軟かい笑いが流れでる。エドマンドもジェイミもウィスキィを盗飲しては、その分だけ水を補う。何度かそのしぐさを繰返すが、それがおかしくて、絶えず笑いを誘う。遂に父が帰ってきて「あの男は話が長いので」と釈明すると「お父さんの話が長いのだろう」（五六頁）とやりこめられる。ところが、エドマンドの方からウィスキィの瓶の筋が変っていないから安心してくれとさしだすと、逆に、「藪蛇だ、ごまかしにはのらん」（同上）とたしなめられる場面。これは爆笑をひき起す。この場での明るさの頂点である。

このような笑いや明るさが裏づけとなって、影や暗さが一層ひきたてられる。この場の初めから二階で午睡をとっているはずの母親がたてる物音に、エドマンドが耳を傾ける。ジェイミィから「何故あんなに長時間、母一人をほっておくのか」（四九頁）と、例の麻薬への疑惑から叱られる。やがて母親が二階から降りてくると、一幕の時よりも「落ちついているが、眼光鋭く、言葉や動作に何か隠しだてのあるよそよそしさ」（五〇頁）がみられる。ジェイミィの凝視に出会わして「何をそんなにじろじろみる」と反問しても、「ごまかせないよ、ボクはめくらじゃないのだから」（五四頁）と逆に疑惑や非難の攻撃に出会わす。すると、メアリは不自然なよそよそしさをもって、自己防禦の態勢を固める。深い溝と影がそのたびに掘りこまれていく。この場の最後では、タイロンの「悲しそうな咎めるような眼差し」（五九頁）に会うと「反抗の固い表情」で攻勢に転じる。「後生だから、勇気をだして続けてくれ」（六〇頁）と頼みこまれると、はやり強情に「勇気を出してくれとは、それ何のこと？」（同上）と防禦態勢を緩めない。タイロンが諦めて「いいんだよ、どうにもならんことだ」といって退場して幕がおりる（同上）。

悲劇の足音が一歩前進したことをしめす一つの場である。

第二場は、前場から三十分しかたたぬ昼食終了直後。悲劇の歯車は確実に回転し、その時をつげる文字板は確かに

時の経過をしめしているようである。ハーディ先生から四時に出頭せよとの電話がエドマンドにあって、肺病宣告の接近が一家に、ことに、母に対して暗影を投ずる。たださえ自己防衛につとめるメアリにとって、唯一つの拠りどころするとエドマンドの喪失は、一層の不安と孤独とをかきたてる。電話があった時の彼女の表情は「恐怖の色」に蔽われ「気がふれたように両手がそわそわと動く」(六三頁)。そして「激しい憎悪をこめて」(六四頁)「自分の魂を売る藪医者」(同上)に対する悪口罵言の怒号を浴せかける。この場の後半では、エドマンドを愛撫号泣しながら「医者なんか電話でことわって」(七九頁)、家で自分に看病させてくれとたのみこむ。息子を奪われまいとする母親の愛情の激しさの絶頂をしめす場面である。副テーマとしてのエドマンドの病気が、これまでの場以上に明確な形をとっていることがこのように明らかにしめされる。

主テーマであるメアリの病気とその苦悶や波紋は、副テーマの影の強さによって一層その陰影を印象的にする。メアリが髪を直しに退出しようとして「信用できないなら二階で番をしても構わないわよ」(六五頁)と挑戦すると、タイロンが「自分は牢番でない、ここは牢屋ではない」と応酬し、ジェイミィは「また腕に注射か!」(同上)と残酷に攻める。さすがにタイロンはジェイミィをたしなめエドマンドも立腹する。母の病気に対する息子たちの潜在的な疑惑や非難が、表面的な顕在の姿を現わし、そこはかとなく漂っていた薄雲が、いよいよ嵐の到来をつげる暗雲へと転じているのである。エドマンドの気持は「万事、昔にもどらない……」(六五頁)の絶望となったり、「望みはまだある。母さんは、まだ始めたばかりだから止められるわ」(六七頁)という希望をすてきれなかったり、最後は、注射をやめてくれとの悲しい嘆願となったり(八〇頁)して、苦悶や変転をくり返す。

メアリその人の「神経質さ」「超然たるよそよそしさ」「他の人と無関係無頓着なおしゃべり」(六一頁)の混交した態度が、この場の後半では「眼は一層輝き態度は一層よそよそしい」(六九頁)ものに変っていく。一方、タイロンが立去りかけると「みんなが行ってしまう」(七一頁)と孤独への恐怖を感じ、「行ってしまうのはお前だ」(同上)と

逆襲されて「私にどこへゆくところがある」（七二頁）といって、追いつめられたものの悲哀や寂寥をもらす。エドマンドに注射をやめてくれと頼まれても、相変らず白ばくれてしまうが、半面、「……母さんは近頃嘘つきになった……特に自分自身に対して。……自分で自分がわからない。わかっているのは、ずっと以前に、自分というものを失ってしまったことに気がついたことだけ……」（八〇頁）といった自己喪失の悲哀や錯乱の兆しが始まり、一同退場して独りになると、よるべない淋しさを訴えるとともに激しい自嘲に襲われる。この場の幕切れの科白「……淋しいなんて肚にもないことをいう。みんなから逃げたかったくせに。軽蔑されたり嫌われたりして……独りで、喜んでいるじゃないか！（絶望的に）マリアさま、それなのに、どうしてこんなに淋しいのでしょう？」（八二頁）には袋小路に追いつめられた逃亡者の絶望と祈りとが浮彫りにされているのをみる。『偉大な神ブラウン』のダイオン・アンソニや『限りなきいのち』のジョン・ラヴィングのそれにも比較される、自嘲的自己分裂と救済への祈りとの悲劇的自己矛盾が、ここに徐々に熟していくのをみることができる。

この場には笑いや明るさが稀薄である。医者のもとへいくエドマンドが、吝嗇漢の父から一ドルならぬ十ドル紙幣をもらってびっくり仰天。「親の苦しみはまむしの牙に咬まれるにも似たり」と父にやられ『恩を知らぬ子をもてば』でしょう……」（七七頁）とやり返す場の明るいユーモアや機智を除けば、あとは母子のしみじみした愛情以外に明るさと光が見当らない。いわば、影と薄昏の場ともいうべきであろうか。

第三幕は薄暮迫る頃、霧がたちこめ、「分娩中の鯨の淋しいうめき声のような」（八三頁）霧笛がしきりに聞えてくる場。前の場で自嘲と分裂を起してきたメアリの性格が、一層顕著な自壊作用を続けていく。彼女は表面的には「現実の行動を無感情に――冷酷さや冷笑をもって――うけいれたり捨て去ったり、完全に無視することさえできる夢、そのような夢の中に閉じこもり、その中に逃避と解放とを見出す」（八三頁）態度をとるが、時々、そのなかに「純真幸福な修道院の娘時代に帰ったような」「不気味なほど陽気で気ままな若さ」（同上）が顔をのぞかし、何かのはずみ

で、その裏腹となる「すねたような淋しいお婆さん」（九二頁）の姿が頭を擡げる。仮面のような前者と素顔ともいうべき後者との相剋葛藤が彼女の性格の分裂を掘り下げる。小娘のような気持で遠い過去を回想して、今は痛ましいばかり醜い手を慨く。そして、昔を今にもどさんものとマリアへの祈りをささげようとするが、「嘘つきの麻薬常習者のお祈りなどでマリアさまをだませるものか」（九二頁）と自嘲と分裂に陥る。夢への逃避は狂気じみたものを感じさせ、傍若無人に語る女学生まがいの回想談――尼僧、ピアノ、タイロンとの出会い、婚礼衣裳、エドマンドの分娩とリゥマチ……――には破局へと追われる人の淡い空頼みが息づく。幕切れになって、頼むエドマンドその人から「麻薬患者を母にもつことは辛い」（一〇五頁）といわれて、顔から急に血の気がひいて石膏のようになる。思いだしたように手が痛みだし、麻薬をのみに二階へ上ろうとする。「あまり飲むと夜の明けぬうちに幽霊になってしまうぞ」（一〇七頁）とタイロンにたしなめられるが、そのまま退場。後に「途方にくれた老人」（同上）の姿が残される。破局を一歩手前に感じさせる、やはり、巧みな幕切れだといえる。

この幕でのメアリの分裂と狂乱は暗瞻たるものを舞台に投げかけるが、この暗さは、人柄・人間・言動のすべてが笑いとユーモアと明るさの体現である――メアリにさえ笑いと希望を与える――キャスリーンによって緩和されている。霧笛から連想される鼾の話だの、ウィスキーをちょろまかして水で補う行為の繰返しだの、酔払った千鳥足の恰好だの、暗さのなかの明るさ、暗さを一層ひきたたせる明るさ――悲劇の悲劇性を一層強める喜劇性――の巧みな構成をみることができる。

最後の第四幕は真夜中の場。夜への長い旅路は遂に終焉に達する。濃霧が一層たちこめ、霧笛や船の警鐘が聞える。不気味で神秘感の充溢した場である。前章に見せたメアリの分裂は、この幕では明らかな狂乱と亡霊の形となって現われる。周囲の人物もメアリの狂乱を促進させるような変り方。「絶望的な諦めにとりつかれ、打ちひしがれた老人の姿」（一〇八頁）の老タイロン。「人生なんてメチャクチャ」（一三三頁）だの「人間に生れたのが間違い」「一

生宿なしの、死に惚れている男」（一三五頁）だのと棄てばちの絶望に陥るエドマンド。わが家は「死体の置場」（一三六頁）と皮肉ったり「万事おしまい、希望もなし」（一四二頁）と自嘲と絶望の溜息をもらすジェイミィ。彼らが三人三様にメアリの終末を速める。

幕が上ると、息子たちの帰宅を待ってトランプの占いをしているタイロンの姿。エドマンドが帰ってくると、例によって電灯を消す消さないの吝嗇問答の応酬が始まる。メアリの破局に対するタイロンの責任の追求や、息子を施療院へ入れようという吝嗇根性の非難がエドマンドの側から行われ、貧窮を楯にとった弁護や釈明がタイロンの側から行われる。ジェイミィの帰宅後は母の病気をめぐる親子三人の間の毒舌罵言の応酬が極点に達する。骨肉相食む衝突、堪えられぬ悲哀と暗さである。オニール劇によくある超悲劇的な——したがってメロドラマ的臭気を発散する危険のある——場面である。しかもメロドラマ的臭気が発散していないのは注目してよく、これは、『ああ、荒野』の場合と同様に、ユーモアや笑いとか皮肉や機智など喜劇的抑制的要素を巧みに挿入して、悲劇の緊張感を適宜緩和することに成功しているからだと考えられる。

例の電灯口論のあと

エドマンド　（恥しくなり）いいんだよ、父さん。ぼくもあやまる。……中略……灯りは消してこよう。（立上りかける）

タイロン　そのまま坐ってなさい……中略……（急に立上ると千鳥足で電灯を三つともつけ——悲劇役者よろしく自己を憐れむが如く、少し子供じみた様子で）みんなつけろ！　つけておけ！……中略……行きつくところは養老院さ。早かれおそかれはね！（電灯をつけ終る）

エドマンド　（……面白そうにみているが、暖くからかってニヤリと笑い）すばらしい幕切れだ。（声をたてて笑う）天才だよ、父さんは。

タイロン　（恥ずかしそうに坐り、哀愁をこめて、不平のように）ようし、おいぼれを笑うがよい！　おいぼれ馬の足をな！　さしずめ、大詰めは養老院——だが、こいつは喜劇ではないぞ！（エドマンドがまだにやにやしているので、話題を変える）…

…後略……（一一一頁）

といった場面には自然なユーモアや明るさと、その裏をなすしみじみとしたペーソスや暗さが流れているのが見出される。

この幕には古今の作家や詩人の詩や言葉が、何度もくり返して朗唱されたり台辞の中に引用されたりする。それらの言葉は、暗い自嘲や絶望の気持ちに明るい笑や暖かい愛情をそえたり、毒舌や機智やユーモアのヴェールでつつんだりする役割を果していることも『ああ、荒野』の場合と同様である。他の例をあげると

「おれのいうことに間違いなし。地獄の沙汰も金次第とやら！（この不敵の言葉でニタリと笑う。エドマンドも仕方なしに笑う）『されば金を用意しておけ』（『オセロ』、一幕三場）とな。希望の綱はこれだけだ……」（一四五頁）

というジェイミの言葉がそれであり、

タイロン　お前には詩人の素質があるが、病的も甚だしい。（むりに微笑して）……中略……（溜息）そんな三流詩人でなしに、どうしてシェイクスピアを思いださんのだ。……中略……（美声をもって引用する）『われわれは夢と同じものでできている。われわれのささやかな一生は眠りに始まり眠りに終る』（『テムペスト』四幕一場）

エドマンド　（皮肉って）うまい。……中略……しかしぼくのいおうとしたのは違う。われわれは、こやしと同じものでできているのさ。ゆえに、飲んで忘れようではないか――ていうのがぼくの趣向だ。（一一四頁）

とか

エドマンド　……前略……（急に微笑し、ほろよい気分で冗談めかして）ぼくも母さん似だね……

タイロン　（これもほろよい気分で薄笑いして）……お前はせがれとして大したできじゃない。『ふつつかものでございますが、手前の身うちでございます』（『お気に召すまま』五幕四場）って口だ。（少し酒が手伝ってはいるが、心から愛情のこもった笑顔で互いにクスクス笑う……）後略……（一二三―四頁）

といった場面がそれである。これらの台辞のやりとりには、悲劇の前進に停止や息抜きを与える機智やユーモアの

働きがみられる。

このような光や笑いが、逆に影や涙を一層清彩あるものにしていくことも注目すべきことである。時折聞える二階の物音に、下の人たち――ことにエドマンド――がおびえたり恐怖を感じたりする。『死』への予感に襲われるからである。彼にとって母はもはや生きた存在ではなくして、彼の「生れていない昔に帰って」、「過去の中に出没する」「亡霊」（一三四頁）にすぎない。この屋敷は「亡者が亡者と踊る」（一四〇頁）「死体置場」（一三六頁）にすぎなくなる。二階の物音が聞えると、エドマンドは「追いつめられたものの狂気のような表情」（一五〇頁）で立上る。ピアノの音がして、止み、メアリが登場する。蒼白で、女学生のようで、どこか不気味で、婚礼衣裳を手にもち、周囲のものには無意識に、何を捜しにきたのかを忘れたように何かを捜す。息づまる沈黙を破って、ジェイミィが冷笑的に「狂乱の場、オフィリア登場」（一五一頁）と叫ぶ。『現代版オフィリア狂乱の場』ともいうべき場であり、しかも息子ジェイミィからそのような毒舌を浴びるところに、悲劇性が一層深刻度を増していくことに注意せねばならぬと思う。それから、忘我恍惚状態のメアリの長い狂乱の独白が続く。ジェイミィの朗唱するスウィンバーンの詩の「さあ立上ってお別れしよう、彼女にはわからない……（中略）……さあ行こう、彼女は聞いてくれないのだ……（中略）……さあ行こう、行こう、彼女には見えないのだ……（後略）……」（一五三頁）がメアリの死への長い旅路との別れを暗示的につげる。『ああ荒野』の場合と同様、この作品の――ことにこの場で頻繁にあらわれる――詩の朗唱の巧みな使い方の一例である。彼女は「動く夢遊病者の歩き方」（一五三頁）で狂気のように、尼僧院時代の回想に耽り、マリアへの祈りをささげる。そして最後に、

メアリ　……（前略）……（不安の色が次第に顔にあらわれてくる。頭から蜘蛛の巣でも払いのけるように顔を片手でこすり、ぼんやりと）卒業期の冬のことだった。そして、春になって、私の身の上にある事件が起った。ああ、思いだしたわ。ジェイムズ・タイロンと恋に陥り、しばらくは幸福でした。（淋しい夢をみながら前方をみつめる。タイロンは坐ったまま、もぞも

ぞする。エドマンドとジェイミィ動かない）（一五六頁）

で大団円の幕が下りる。真夜中への、死への長い旅路の幕のおろし方に狂いはないのであって、悲劇の歯車は、遂にその犠えをみずからの中に収めていくのを、われわれは見とどける。

四　悲劇の完成

作品『旅路』における人物の性格や思想が悲劇を展開するにふさわしい歯車の嚙み合わせや構造をもっていること、そして、この歯車の回転によって展開される悲劇の進行が、笑いや明るさを適度に姙むがゆえに涙や影を一層深く濃く浮彫りにする性質をもっていること、またそれらによって涙一辺倒のメロドラマから救われていること、このような事実がこれまでの説明によって明らかになったと思う。つまり、アンティテーゼとしての喜劇をその中に含む――そして、それゆえに一層その悲劇性を高める――悲劇性の構造が理解されたと思う。だが、ここで忘れてならぬことは、これらのことだけではオニール的悲劇の完成をみないということである。つまり、悲劇一般の上に、オニールその人の体臭ともいうべき一種の雰囲気――芸術的香気――がオニール的悲劇を完成し、作品を得難い佳作としていることを無視してはならぬのである。そして、この芸術的香気が何によって構成されるかが、私に残された最後の課題となるであろう。

オニール的香気の母胎が人物の性格や思想とそれに劇的発展を与える構成――つまり、オニールの演劇人としての性格や能力――であることはいうまでもないのだが、発散され漂う香気そのものがオニールの神秘詩人的要素にあることも事実であって、そのことは、他の作品の場合と同様に無視できぬ重要な問題だと思う。彼の物の見方感じ方なり人生観ともいうべきものの特長が、詩人的感受性をもって現象の底に横たわる超自然の存在――神秘的なるもの――を感じとることであり、その神秘なものの芸術的表現が彼の作品であることは、私が数次にわたって解明してきたと

ころである。[1] そして、『旅路』もその例外でないことはここに付け加える必要がほとんどないはずである。

この作品が多くの詩人の――例えばシェイクスピア、ダウスン、A・シモンズ、ボードレール、ヴォルテール、ルソー、ホイットマン、ポウ、キプリング、ロウセッテイ、ワイルド等々の――詩の章句に充満していることはすでにのべた通りであって、これらの台辞中での引用や朗読が、機智やユーモアばかりでなく、詩的雰囲気を醸しだすのに効果をもっていることは十分に察せられる。また、台辞が人物の感情の沸騰に伴なっておのずと詩的な表現に傾くことも他の作品と変りがない。一例をしめすと、エドマンドがかつての舟乗り稼業の回想に耽ってのべる、長い、しかし、水の流れるような詩的台辞の一節

エドマンド……（前略）……ブェノス・アイレスゆきのスカンジナビヤの帆船に乗ってたときのことだ。貿易風の吹く満月の夜。おんぼろ船の速力は十四ノット。おれは第一の帆柱の上にいて、船尾の方を向いていた、下では波がくだけて泡をたてていたし、頭上には月光に白い帆を張ったマストが聳えていた。その美しさや、その美しさの歌うリズムに、おれは酔った。そして、しばしわれを忘れた。文字通り、自分の生活を忘れてしまった。おれは自由の身になったのだ！　おれは海にとけこみ、白い帆や飛び散るしぶきになり、美やリズムになり、月光や船や星の散りばむ高い空になった！　おれは、過去も未来もなく、平和や調和や自然の喜びのなかで、おれ自身のいのちや人類のいのちよりも偉大な何ものかのなかで、いのちそのものになったのだ！……（中略）……すると、われを忘れた解放の瞬間がやってきた。平和だ、探求の終末だ、最後の港だ。卑しい、哀れな、貪慾な恐怖や、希望や夢を超えた無碍（むげ）の世界に入る喜びだ！　それから、ほかのときでも、沖を泳いでいるとき、渚でひとりねころんでいるとき、同んなじことを経験した。太陽になり、熱砂になり、汐にゆれながら岩に根を下す緑の海草になった。聖者のみる幸福の夢のようだ。目に見えぬ手に剝ぎとられた、万象のヴェールのようだ。一瞬、お前は神秘をみる。神秘をみると、お前が神秘になる。一瞬、意味が生れる！　それから、手がヴェールをおろしてしまう、と、お前は孤独、またもや、霧のなかをさまよい、あてどなくよろめいていく、わけもないのに！……（後略）……（一三四―五頁）

エドマンドのこの台辞はこの作品の詩的台辞を代表する傑れたものの一つであって、『毛猿』『偉大な神ブラウン』

等にみられる、オニールの最高級の台辞に迫るものといえる。このような詩的表現のもつ美しさ——影像の絵画的美しさ、音楽的階調とリズムと、ならびに生命に対する深い神秘的な迫り方と——が作品に詩的香気をそえるに十分であることはいうまでもなかろう。

しかしながら、一面、『ブラウン』『毛猿』『ダイナモ』(*Dynamo*, 1929) 等超自然主義的傾向の強い作品の台辞の場合のように、兇しい奔流のような台辞が頻繁にすぎると、抑制を忘れた冗長や均衡を失した誇張が作品を支配する危険が生じてくる。にもかかわらず、『旅路』の台辞が機智やユーモアを点綴して適当の制御や緩和が施されているところに、『旅路』の詩情が一層輝きを増す源があることも見逃せない事実である。

台辞のもたらす芸術的香気もさることながら、人物の詩的神秘的な把握の仕方こそ、作品のより大きな香気の要因であることを忘れてはならない。どの人物も、わけのわからぬ何ものかに取り憑かれて遠い夢を追求し、また、それらからの遁走をはかる、オニールの傑れた作品に必ず現われてくるオニーリズムの一つ——極端にいえば、これなくしてはオニール劇が成立しないものだが——が、ここでも明らかな形をしめしている。メアリは失った過去や幸福を必死に捜し求めながら、半面では病気からの脱出、病気に対する家族たちの疑惑からの遁走を考える。そして、「周囲に壁をつくり、霧の中に身をかくし、とどかないところへ行こう」(一二一頁) として、迫りくる何かの追手から逃げていく。こうした、模索や追求と遁走や脱出との進退二様の強迫観念に取りつかれる死の家の亡者、それがメアリの悲劇的な意義であると考えられる。タイロンは老後の不幸や『養老院ゆき』の観念に取り憑かれて一家を不幸に陥れ、ジェイミィは落伍せる孤独者としての劣等意識からの自嘲に奔弄され、エドマンドは詩人的な鋭敏な感覚でつねに死の影をかぎつけ、母親への限りない愛情や執着にとりつかれながらも、「頭の上で、おれたちの手のとどかないところで動き回っている」、「過去のなかを彷徨う幽霊」(一三三頁) から逃亡を果そうとする。それは、陸への憧れを胸に抱いて、海からの呪詛と戦いながら、遂に海にひきこまれていく『アナ・クリスティー』の船乗りや、離れ小島

の桃源郷を夢みながらも死の家の呪縛にあやつられる『喪服の似合うエレクトラ』のマノン家の姉弟の苦悶や、亡き母をしたいその性的呪術の擒となっていく『楡の樹蔭の欲望』のエベンの煩悶などと同じく、オニール的悲劇のユニークな要因であり体臭だといえると思う。[2]

このような、ものの気に憑かれた人たちの追求や脱出の心理をより効果的にしているのが、神秘な背景模様としての霧と霧笛であることも思いおこす必要がある。霧は早くも一幕から、一家を圧迫する不思議な力として存在する。幕と演劇の進行につれて、ますます不気味な生命体としてその存在を主張する。三幕における「世界から人を、世界を人からかくす」霧（八四頁）「ものを悲しく見せる」霧（一〇五頁）は、四幕になると、「ぼくは霧の中にいたかった……（中略）……それこそぼくの望むものだった……（中略）……ぼくは霧の中の幽霊で、霧が海の幽霊のようだった……（後略）……」（一一三頁）とか、「われわれ霧の中の人種」（一三五頁）といった生命をもったものとして現われてくる。港内から断続的に聞える霧笛は、「死を予告する化物バンシーのような声」（八四頁）「何かを思い出させたり、用心させたり、昔をよびかえしたりする」「いやな霧笛」（八五頁）として、死出の旅、破局への行脚を続ける一家の人たちに、謎を提出し圧迫を加える。この神秘な霧や霧笛の存在こそ――『アナ・クリスティー』の霧、『楡の樹蔭の欲望』の楡の樹と同様に――この作品の悲劇をオニール的悲劇へと高める要素の一つである。

オニール的香気を構成する最後の成因として、強烈な悲劇性に暖く柔かいヴェールをまとわせる『諦め』の雰囲気をあげることも忘れてはならぬと思う。「……過去によってつくられたものはどうしようもない。父さんだって、お前だって、母さんだって同じことさ」（五五頁）というメアリ。「（あきらめたように）いいんだよ、どうにもならんことなのだ」（六〇頁）といい「（疲れきってどうにもならぬという諦めの色）……」（六一頁）のタイロン。「何もかもが初めから仕くまれているんだ」（六五頁）というエドマンド。すべての人物が、そのような兇しい戦いの後の静かな諦観――燃え切った後の音のない静寂と平和――に浸っている神秘な雰囲気が作品をおのずと覆う。オニール独特の妙なる香

気であり気品である。ここに悲劇としてのこの作品の芸術の完成をみることができるのだと思う。

これを要するに、作品『旅路』はオニーリズムの象徴である演劇技法の新奇卓抜さと神秘詩人的な深刻さや抒情性において、オニールの作品中必ずしも第一流のものとはいいがたいようではあるが、『ああ荒野』や『楡の樹蔭の欲望』と同様に、緻密で堅固な演劇構造に適度の神秘的抒情性を具備した、均衡や調和のよくとれた――平凡ではあるが、必ずしも凡庸ではない――佳品だと結論づけるべきであろう。

（一九五八・一二）

註① 拙稿「Eugene O'Neill 序論、(1) *Days Without End* の包含する諸問題」（ALBION IV. 2）、同「Eugene O'Neill 序論、(2) 人間悲劇」（ALBION IV. 4）同『『楡の樹蔭の慾情』断想――その写実性と象徴性について」（『英文学評論』一号）、同「*The Great God Brown* 序説――character と mask を中心として」（ALBION New Series 2）、同「『偉大な神ブラウン』とオニール的なるもの」（『英文学的評論』五号）、同「オニールの詩的表現」（深瀬基寛編「英国の詩論」山口書店）を主として参照のこと。

② この強迫観念 self-obsession はオニール独自の 'belong（安定する）' するための complex であり、フロイドの精神分析にも通ずるものであることは、すでに私の何度ものべたところである。