

遁走と追跡

——『喪服はエレクトラによく似合う』序論——

山内邦臣

一

アイスキュロス (Aeschylus, 524-456, B. C.)、ソフォクレス (Sophocles 495-406, B. C.)、エウリピデス (Euripides 480-406, B. C.) 等によって悲劇化されたオレステス (Orestes) の神話伝説が人口に膾炙されていることは改めて言うまでもない。……アルゴス (Argos) の王アガメムノン (Agamemnon) はクリュタイメーストラ (Clytemnestra) と結婚して、トロイア遠征軍の総指揮官となる。そして、艦隊の安全のために娘イフィゲニア (Iphigenia) を犠牲にする。トロイア落城後、トロイアの王女カサンドラ (Cassandra) を人質にするが、彼女の予言どおり、帰国後、妻クリュタイメーストラとその姦夫アイギストス (Aegisthus) のために殺される。遺子オレステスは姉エレクトラ (Electra) と協力して、母とその姦夫とを殺害して、父の仇を討つ。オレステスは母殺しの罪のため狂気になって諸国を彷徨うが、女神アテナ (Athena) によってその罪をゆるされる……といった、その伝説はあまりにも有名である。アイスキュロスが『アガメムノン』(Agamemnon)、『供養す

る女たち』(Choeiphoro)、『慈みの女たち』(Eumenides)の三部作からなる『オレスティア』三部作(Orestea)によって、これらギリシア伝説を忠実に劇化して、ギリシア悲愴劇の範たるものを後世にしめたことも今さら申すまでもない。現代アメリカの劇作家ユージン・オニール(Eugene O'Neill, 1888-1953)が、三晩にわたって上演される、『家に帰る』(Homecoming)、『追われる者』(The Hunted)、『憑かれた人々』(The Haunted)の三部十三幕において、南北戦争直後のニュー・イングランドの或る田舎町のマノン(Mannon)という家に起こった一連の悲惨な事件を扱った茫大な作品『喪服はエレクトラによく似合う』(Mourning Becomes Electra, 1931)が、ギリシアの大先輩の例にならって、現代版オレスティア物語の舞台化を意図したことはつとに定評となっていて、これまた今さら申すまでもない。オニールの『喪服はエレクトラによく似合う』は、それほどまでに、ギリシア劇への忠実と敬意に充たされた作品であり、同時にまた近代劇におけるオニールの悲劇の型と味とを端的にしめす作品でもある。この「ギリシア的なもの」とオニールのなるとの混交・同化・結晶」という意味において、この作品はオニール劇のなかでも頗る大きな位置を占めてきたし、いささか誇張したい方をすれば、オニール劇だけでなく、近代劇——もっと強くいえば世界演劇——のなかにすら、特異な足跡を残した作品だといってもよいであろう。

オニールがつねづね、ギリシア悲劇に異常なまでの憧れや執着を持ちつづけていたことは、私が再三他の所で指摘例証してきたところであって、今ここに詳細を再録することを省略するが、^①それもギリシア悲劇の単なる形式上の模倣とか追従ではなく、ギリシア悲劇的な人生の捉え方や見方、ギリシア的な美の在り方こそ、オニールの芸術への——演劇への——傾倒の根底にあったという事実が、この作品だけでなくオニールの芸術そのものの理解に欠くことのできない大切な要素であって、このことだけはここで重ねて記しておく義務感に近いものを私は

感ずる。

オニールの『エレクトラ』三部作（今後本稿では作品『喪服はエレクトラによく似合う』を『エレクトラ』という略称で呼ぶことをゆるされたい）が、アイスキュロスの『オ레스テス』三部作とどのような類似点や相異点を持っているかの具体的に精密な分析検討は別の場にゆずることにして、ここでは、作品『エレクトラ』の本質——とあわせてオニールの芸術の本質——の理解のために、オニールがギリシア芸術への傾倒と帰依をどのように抱いていたかを知る必要上、その類似点の輪廓だけを、その素描と結論において簡単にしめしておきたいと思う。

オニールの『エレクトラ』の梗概をしめすと——南北戦争に出征した旅団長エズラ・マノン（Ezra Mannon）が凱旋してくると、妻クリステイン（Christine）とその姦夫でありエズラの従兄弟にあたる船長アダム・ブランド（Adam Brant）との謀略によって毒殺される。娘のラヴィニア（Lavinia）はこれを知って、やがて戦争から帰還する弟オリン（Orin）をそそのかして、ブランドを射殺させ、母クリステインをもピストル自殺をするよう追いこませる。罪の悔恨に責められるオリンは、やがて、自らも命を断ち、ただひとり残されたラヴィニアは、死者の亡霊の住む死の館に自らを幽閉する——というのである。ギリシア劇との細部におけるプロットの違いは当然のことながら、骨組みを構成する中心的なプロットは、アイスキュロス——またはギリシア伝説——の場合とほとんど変りがないことに誰しも気がつく。

こうしたプロットの類似点はもちろんのことだが、登場人物の呼び名でさえも、原名のもじりらしいものを感じずにはおれない。旅団長エズラ・マノン（Ezra Mannon）はアガ멤ノン（Agamemnon）の現代化であり、その発音に原名の臭いを感じるのはいたし方ない。同様に妻クリステイン（Christine）はクリュタイメーストラ（Clytemnestra）に、息子オリン（Orin）はオレステス（Orestes）に、それぞれが似かよった発音を残して

いる。わずかに、娘のラヴィニアがエレクトラ、姦夫アダム・ブランドがアイギストスというように、それぞれ、あまり類似しない名前を与えられているにすぎず、この事実で全体を割引きして考えるところでも、題名が「ラヴィニアならぬエレクトラに喪服がよく似合う」とされているという割増しも当然考えねばならず、いずれにしても、作品全体のムードがギリシア伝説やギリシア演劇の再現を明らかにしめしていることは否むべくもない。

オニールがギリシア神話を中心とする神話や伝説に取材したり人物の名前を借りたりする癖のあることは、『偉大な神ブラウン』(The Great God Brown, 1926)の場合にその典型をみることができる^②、『ラザラスは笑った』(Lazarus Laughed, 1928)や『長者マルコ』(Marco Millions, 1928)等にもその近い例がみられ、『かぎりなきうのち』(Days Without End, 1934)の副題「近代奇跡劇」(A Modern Miracle Play)にも、そのような意識の一片が窺えないではない。『偉大な神ブラウン』その他の場合のように、作者が自らの作品に公式の解説を与えることは、芸術家の自己弁護であってあまり褒めたものでないという考え方もむろん否めないが、反面、作品の正確な理解や分析に役だつ重要な資料を提供することにもなつて、この作品に対する作者の公式の解説が残されていないのはこの意味で不便であるが、にもかかわらず、『エレクトラ』と古代ギリシア劇との相関関係はあまりにも明らかなのである。

こうしたギリシア劇との相似を裏付けする材料が、作品上演の指針ともいうべきトガキのなかに、しばしば、くどいまでにしめされるのは注目されてよい。トガキによるギリシア的なものへの暗示は、舞台装置や演出の視点にも、人物の扮装や性格描写にも、明らかな形においてみられる。もともと、劇の舞台背景であり人物の棲み家であるマノン邸の様相が、早くも一部一幕において、「六本の高い円柱のあるギリシア神殿風の白い玄関」(一八頁)(原文からの引用は Jonathan Cape, 1932 版の頁数によることにする)や「神殿風の玄関は、家のくすんだ灰色の

醜さをかくすために、とってつけたような白い仮面の様子をしている」(一五頁)という説明で暗示されているのは注目しなければならない。三幕のトガキ指定によっても、「真白な神殿風の正面は、くすんだ石造りの家に取付けられた不調和な仮面といった感じを一入深めている」(七五頁)とされている。二部「追われる者」、三部「憑かれた人たち」においても同様であって、例えば、二部一幕、エズラ・マノン殺害一日後の月明かりの夜のマノン邸は、「白い玄関は月光に照らされて仮面のように、あの夜と同じ異様な薄気味悪さを漂わしている」(一二三頁)とされている。三部一幕においては「空に残る夕映えが白い神殿風の玄関をまだ紅々と染めている」(二〇九頁)とされ、大団円の三部四幕においても「マノン邸は『家に帰る』一幕の場合とほとんど同じ様子をしている。軟かい金色の日の光がギリシア神殿風の玄関に射して、輝かしい夕霧のなかに照り映えて……」(……窓の上部は、夕陽をうけて、さながら復讐に燃えてじっと考えこんでいる眼を思わせるかのように、ぎらぎら輝いている」(二七三頁)と指示される。そうして、三部作全体を通じて、終始、ギリシア神殿風の仮面のような不気味な建物、さながら生命を持った存在であるかのように——トマス・ハーディ (Thomas Hardy, 1840-1928) の『村人の帰郷』(*The Return of the Native*, 1878) のヒースの如く、オニール自身の『アナ・クリスティ』(*Anna Christie*, 1921) や『地平の彼方』(*Beyond the Horizon*, 1920) の海や陸の如く、『榆の樹蔭の欲望』(*Desire Under the Elms*, 1924) の榆の樹や『ダイナモ』(*Dynamo*, 1929) の発電機ダイナモの如く——たとえ、それが、ギリシア劇にみられる、人間の外に存在して人間の矮少な力を超える巨大な不可抗の運命の力とか、人間世界を支配する絶対者神の力とかを想像させる類いのものであるかどうかには問題が残るとしても——ともかくも、何かある超自然の力のシンボルとして、マノン家の家風と伝統とを代表するその不気味なたたずまいが、この劇の舞台であり背景となっていることは注目に値すると思う。^④

舞台装置ばかりでなく、登場人物がいつも仮面のような様相を与えられていることも、この劇の著しい特徴として注目されなければならない。一部一幕の幕が上がって最初に登場してくる人物——マノン家の園丁で雑役人夫である七十五歳の爺さん、セス・ベックウイス (Seth Beckwith) が「そのやせた顔には、じっと動かないとき、生けるが如き仮面を思わせる」(一六頁)と指示されているのにわれわれはまず驚かされる。間もなくして登場するクリスティーナが「じっと動かないときには、生きた人間のようにでなく、生きた青い仮面を思わせ……(後略)……」(二〇—二頁)と、つづいて出てくる娘ラヴィニアが「動かぬときの顔からうける、同じ生きた仮面を思わせる異様な印象……(後略)……」(二二頁)とされる。やや間があってから登場する船長アダム・ブランドも「動かぬときの、生きた人間よりもいのちを持った仮面を思わせる、例の異様な印象……(後略)……」(三九頁)と描かれる。二幕に入ってからと同様で、マノン家の書斎にかかっているエズラ・マノンの肖像画でさえ、「例によって、妻や娘やブランドの場合とそっくりな、生きた仮面を思わせる異様な感じを与える」(五一頁)とされる。三幕に入って登場するエズラ・マノンが「じっと動かぬときの例の仮面を思わせる顔付きが、ほかの人たちにも増して著しいことに心打たれる」(八〇頁)とされる。マノンが殺された後、二部一幕において初めて登場する息子オリンが、「じっと動かぬときの、例の生きたような仮面を思わせる顔付きとい……(中略)……あまりにもブランドとよく似ていることに驚かされる」(一二三頁)と説明される。同じく二部二幕、マノン家の居間にかかっている肖像画三つが、それぞれ、「この劇中に活動している人物の持つ、仮面のような性格を具えている」(一二二頁)とされる。二部三幕、棺内に安置されたマノンの死に顔の表情は、「その仮面を思わせる顔付きは、上にかかっている肖像画と酷似し、死によってこの世ならぬ凄味と厳肅さを添えて、彫像の顔のよう……」(一五三頁)とされる。ブランドが殺された後、マノン殺害の嫌疑に苦悶するクリスティーナ

を冷酷に見やるラヴィニアの表情（二部五幕）も「その顔は仮面のようだ」（一九七頁）とわざわざ指定される。罪の罰におののくクリステインの表情は「悲壮な死面（デス・マスク）のように変わり、娘がそばにいることに気付く気配もない」（一九九頁）とされる。クリステインがピストル自殺しても冷酷な態度をとる同幕の幕切れのラヴィニアは「しゃんと真直ぐな姿勢で、仮面のような厳しい顔つきをして、オリンの後を追って家のなかに入る」（二〇三頁）とされる。三部に入って、外遊から帰ってきたラヴィニアとオリンの姉弟の表情もそうであって、オリンは「動作や態度には、父親の特徴だった彫像のようなところがある」とされ、「動かないときの、マノン家独特の仮面のような顔つきはいよいよ目立って見える」（一幕一場）（二三三頁）とされる。三部四幕、オリン自殺後のラヴィニアの真黒な喪服をまとった軀はやせこけ、その表情は「例のマノン家特有の仮面のような顔つきが今や一入きわだっている」（二七四頁）とされている。

こうした煩瑣なまでに引用した仮面への作者の執着は、作者オニールが人物をどのように捉え、作品をどのようにに構想し、したがって、作品の演出の視点をどこにどのように持ってゆこうとしたかを如実にしめす、具体的に客観的な材料だと思われる。オニール自身が上演されたこの劇を見たあと、彼自身が意図した詩情の欠如を嘆いて、「作品の初稿ではギリシア劇に倣って仮面の使用を予定したが、それではあまりにもギリシア劇の臭いが強すぎて、現実のニュー・イングランドに舞台をおこうという自分の意志にそぐわず、周囲の事情もあって、仮面をやめて、仮面のような顔ですませることに変更したものだ。自分としては、初めに考えていた古典的な解釈から切り離された、単なる心理分析的な芝居を舞台でみる今としては、仮面を使った『エレクトラ』の上演をみたいものだと思う。仮面を使えば、ニュー・イングランドの家庭の話という現実を二義的な枠組のなかに収めて、劇中人物をその運命に追いやる死と生のドラマを、もっと強く現わすことができるだろう」とのべているのは、作者オ

ニールの仮面に対する意図や意義を明らかにしめしているものである。オニールがもともと仮面という演劇技法に関心をもって、『ラザラスは笑った』においてコースとともに使用し、『偉大な神ブラウン』においては、幕ごとと場ごとに変容し発展してゆく仮面を——しかも舞台でついたり外したりする奇抜な方法を——採用して、演劇史上に大きな足跡を残してきたことは、すでに他の場所で詳説したところである。また、仮面の使用は、必ずしもギリシア劇への志向によるものとはばかりは考えられず、オニール独自の魂や内面の生活の表現のために——ある特殊な人間や社会の、外面からの客観的な写真術的描写ではなく、普遍的な人間の内面生活の超写實的で象徴的な表現のために——不可欠の手段であったと考えられることもすでに説明してきたところである。しかも、この作品『エレクトラ』においては、仮面が内面生活の表現手段として採用されたのではなく、明らかにギリシア劇の仮面への志向と考えられるふしが強く、それとともに仮面的な表情によって、写實的な表現に象徴主義的で神秘で詩的なムードの醸成をプラスさせようという意図をもって採用されたと考えられる点があるのも重要なことである。さきに引用したトガキには、必ずといってよいくらい、象徴的夢幻的詩的ムード醸成のことはを伴っていることは見落とされてはならない。オニールが表面的な現実よりも超現実的なものをつねに演劇の対象としてきたことを思い浮べるとき、^①彼が近代写実劇よりもギリシア劇の重厚崇高莊嚴で深い力をたたえた古典主義^{クラシシズム}に心を惹かれたであろうことは十分に察しがつく。オニールの茫大な伝記、ゲルブの『オニール伝』(Arthur and Barbara Gelb: O'Neill)の伝えるところによると、オニールはラヴィニアの配役について異常な関心を持ち、その役を演ずる^{する}ことになったアリス・ブレイディ嬢(Miss Alice Brady)に対しては、「リハーサルに際して、「ラヴィニアの性格づけにはいささかの感傷ももらしてはならない」とつねに戒め、「ラヴィニアがマノン邸に自ら釘づけして幽閉する最後の瞬間においても、彼女に同情をよせてはならない」と申しつけたそうである。そ

して、ブレイディ嬢が「私個人としては、オニールがラヴィニアを、帽子や手袋を買ったり、厚切り羊肉を食べたりする、生きて呼吸する人間というよりも、一個のシンボルにさせるつもりでいたと思う。……(中略)……ラヴィニアという人間は、とても厚切り羊肉を喰べることができないと私は信じている……(中略)……オニールが私のメイキャップに死人の面をつけるようにいいはったのはこのためだと思う」と語っている。この事実は、オニールが作品の演出にどのような気持ちを持ち、作品をどのような意図で書いたかを、至極明快に説明してくれる具体的な例証だと考えることができる。

オニールが仮面的という言葉をつガキに乱用していたギリシア劇への傾倒の意図は、コーラス(chorus)という言葉の頻繁な使用によっても一層強く裏書きされている。ギリシア劇風のコーラス(合唱隊)がオニールによって実際に用いられたのは『ラザラスは笑った』であったが、この作品『エレクトラ』の場合には、‘a chorus’は「一団の人」という意味とともに演劇としてのコーラス(合唱隊)との裏表二重の意味を与えられていると考えられるのが特色である。一部一幕の長い人物描写のつガキで、端役の人たちの解説に「このあとの三人は個々の人たちというよりも、町の人一般の型ともいふべきものであって、裕福で排他的なマノン家に目をみはり耳をそばたて監視偵察を怠らない町そのものを代表する一団(chorus)なのである」(一七頁)とされるのは注目値する。二部一幕には「これらの人たちは……(中略)……『家に帰る』一幕のエイムズたちと同様に、町人一般の型であり、ただ社会的地位が異なるが、やはりマノン家の悲劇の背景をなす人間として、町全体を代表する一団(chorus)である」(一三頁)とされる。そして、事実、これらの人たちは、ギリシア劇のような歌唱の合唱こそやらないけれども、マノン家に対して観察と疑惑と批判を——歌唱ならぬ散文の科白によってではあっても——舞台の上で展開する点において、ギリシア劇のコーラスとよく似た機能を果たしているといわ

なければならぬ。三部一幕のはじめに登場する町の人たち五人に関して、やはり、トガキは、「これら四人の人たちは……(中略)……『家に帰る』『追われる者』の一幕における町の人たちと同様、町人一般の型であり、マノン家の悲劇の背景をなす人物として町全体を代表する一団(chorus)である」(二〇九頁)とされる。彼らは二部一幕の場合と同様、マノン家に対する観察や批判を行ない、墓場と化したマノン邸に幽霊が出没するうわさをふりまいて、この劇の背景模様やムードを巧みにつくり上げていることを無視してはならない。亡霊との対決、死からの遁走をテーマとするこの幕の——そして、結局はこの劇全体の——演劇としての構造に必須の要素を提供していると考えなければならない。

このように考えてくると、作品『エレクトラ』は——そのギリシア劇との細微にわたる比較検討はさきにのべたように別の機会にゆずることにするが——少なくとも意図において、ギリシア劇の現代的再現だと考えられるべきものであることはもはや疑いを容れない。そして、作品がギリシア劇的であればあるほど、オニールの本質が一層強く現われてくるという点に、オニール芸術の秘密があることも忘れてはならない。オニール的であることは、ギリシア的であることと矛盾するものではないけれども、二十世紀やアメリカの感覚において捉えられるギリシア的なものであるところに、オニールの本質が潜んでいることも、むしろ、忘れてはならぬ事実であろう。そして、二十世紀——といっても二十年代という暗い世代——とアメリカの感覚において捉えられたオニール独自のオレスティア伝説とは、一体、どのような特徴を、どのような芸術の血と肉、味と香りを具えているかを解明することが本稿の焦点とされなければならぬと思う。

二

アイスキュロス描くところの『オレスティア』三部作の狙いがどこにあるにせよ、二十世紀アメリカの劇作家
 ユージン・オニール描くところの『エレクトラ』の狙いどころは、マノン家という固有名詞を超えた人間一般の
 愛慾と憎惡の引き起こす悲劇であつただろうことは、これまでの説明でほぼ推察がつくことと私は思う。人間の
 愛慾や我執の葛藤の激しさ、その渦巻きをめぐって起こるかずかずの惡と犯罪を追って行われる復讐の行為、復
 讐からの遁走とそれを追っかける新たな犯罪や復讐、こうした犯罪と復讐の惡循環と業の輪廻に、ついには、罪
 のために課せられる罰のために滅びにたどりつく人間の宿命の恐しさこそ、『エレクトラ』の狙いでありテーマ
 だといえるのではないだろうか。三部三幕、愛する母を自殺へと追いやって、その結果自分の罪に懊悩するオリ
 ンの言葉——「……(前略)……今のぼくにわかることは、つぎつぎと罪を育ててゆく、罪ゆえの罪への愛、ただ
 それだけなんですよ——おしまいには、地獄の深い底におちこんで、これ以上おちこみようもなく、そこで安ら
 かに憩うってこと、それしかないんですよ」(二六〇頁)——こそが、この劇のテーマをあらわしているものだとい
 えるだろう。

こうした罪と復讐、追う者と追われる者という作品のテーマは、三つの段階において取り上げられている。ま
 ず第一段階は、クリステイーンと姦夫アダム・ブランド船長の共謀による旅団長エズラ・マノンの殺害であり、
 第二は、息子オリンと娘ラヴィニアとの共謀によるアダム・ブランドの殺害とクリステイーンの自殺行であり、
 第三はラヴィニアや亡霊たちに唆かされてのオリンの自殺行と、その後におけるラヴィニアの死の館への自己幽
 閉である。第一の段階(一部『家に帰る』がこの部分に該当する)においては、追う者はクリステイーンとアダム・

ブランドの両者であり、追われる者はエズラ・マノンである。第二段階（二部『追われる者』がこの部分に該当する）においては、アダム・ブランドとクリスティーンが、逆に、追われる者の立場に立ち、ラヴィニアとオリンが追う者の立場に立つ。第三段階（三部『憑かれた人たち』がこの部分に該当する）においては、まず、オリンが亡き死者の亡霊に追いかけられ、最後には、独り残されたラヴィニアも死者の追跡に敗北を喫してその擒になってしまふ。こうした遁走と追跡の劇的葛藤が、それぞれ一応独立した三部の作品として構成され、さらに三部が合体して一つの連続綜合劇としての構成をとられたのがこの作品だということになるわけである。これを、各部ごとのその構成や展開の跡を、多少具体的にたどってみることにしたい。

第一段階を扱った一部『家に帰る』は、さきにのべたように、旅団長エズラ・マノン殺害を劇の山として構成される。エズラ・マノンは若いころメキシコ戦争で名をあげ、その後、父祖伝来の船会社の経営で財をなし、判事や市長になって名をなし、今は南北戦争から凱旋將軍として帰還しようとしている。マノン家の生活は、前に引用したトガキのしめすような、町の人びとから隔絶した、冷淡で勿体ぶった仕方をその家風として守りながら、石壁をめぐらしたギリシア神殿風の宏壮な邸宅の奥深くに営まれてきた。エズラ・マノンは妻と折合わず、娘のラヴィニアに深い愛情をもち、妻クリスティーンは夫エズラに感じない暖かい愛情を息子オリンに抱いている。フロイト好みの、この父娘、母子間の対角線的な愛情と親しみの親和反撥の關係が、マノン家の悲劇の源となり苗木となって、やがては悲劇の展開や成熟の鍵を握ることになるのは当然のこととして予想される。戦争を好まず臆病でさえあるオリンが戦争から無事帰国することになり、母親や恋人ヘイゼルによって帰還が待たれている。妻のクリスティーンは夫不在の間、息子から引き離された淋しさを紛らすために、船長アダム・ブランドと不義の關係をもつようになる。娘ラヴィニアはヘイゼルの兄ピーターという恋人をもちながら、父親への愛情を忘れ

られず、船長ブランドがどことなく父親に似ているところから、いつしか恋心を持ち始めている。彼女は、もともと、「母親のために父親の愛まで奪われ」、「生まれたときに愛という愛を母に奪われ」（九六―七頁）「母親の嫌悪のなから生まれ」、「物心ついて以来、母親の嫌悪の情を感じてき」（五六頁）て、母親とはいっても苦々しい反目の間柄にあっただけに、母親クリスティーナがブランドといかがわしい関係にあることを知ると、嫉妬や義憤や憎しみの情を母親に抱きはじめる。一方、アダム・ブランドは、もと、エズラ・マノンの父の弟にあたるデイヴィッドがフランス系カナダ生まれの召使女と不義の關係に陥ったときの副産物なのであって——アダム・ブランドというのはマリ・ブランドーム・マノンの略称で、マノンへの憎しみのためにマノン姓を破棄した——エズラの父エイブもその女を愛していたために、嫉妬のあまり二人を追放して、弟デイヴィッドの財産まで奪ってしまふ。捨て鉢ちになったデイヴィッドは放蕩の生活に追いやられ、貧窮の果て縊死自殺し、後に残されたブランドと母親が飢えと病に困り果てて、エズラに金の工面をたのみこむ。もともと、エズラ自身がブランドの母親を愛していたため、恋仇のデイヴィッドに対する嫉妬や憎しみが激しく、ために、ブランドの母親はそのまま見殺しにされて、ブランドに抱かれたまま死んでいった。マノン家の血を半ば持ったブランドは、自分の両親に対するエズラやその父エイヴの残酷な仕打ちに、強い憎しみや深い復讐の気持ちをもって成人し、その後刻苦精勵して船長の地位にまで成り上がったというのである。ブランドの復讐心は、エズラからその妻クリスティーナを奪いとることによって、その第一歩を踏みだそうと計画する。しかし、復讐の手段としてのクリスティーナの強奪が、逆に愛情の芽を植えつけることになって、やがて彼自身が愛情に悩みはじめる種子を蒔くことになってゆく。マノン家の老僕セスの忠告や暗示によって、徐徐にことの次第を知ってゆくラヴィニアは、母親を責めてその不実を脅迫する。ことの発覚をおそれたクリスティーナはアダム・ブランドと謀って、凱旋早々のエズラを毒殺して

しまう。こうして、エズラとエズラの父エイブの蒔いた愛慾と憎しみの罪の種子は、ブランドとクリスティーンの手によって、復讐の刈り入れが行われることになったわけである。一部『家に帰る』は、このようにして悲劇の第一段階を終えている。

劇の進行や展開の構成としては、まず、一幕、マノン家屋外の前庭の日没時の場では、幕が上がると、老僕セスや出入りの大工やその他町の世論の代表である、前述のコーラスに当たる人たちのうわさ話によって、マノン家の家風や家族間の感情の動きや対立が、徐徐に、遠まきに浮彫りにされてゆく。次いで、ピーターとヘイゼルの兄妹がやってきて、エズラやオリンの帰還を待つ気持ちのべられ、ラヴィニアは父への愛情ゆえにピーターとの結婚解消を伝える。母娘間の反目が早くもみられ、セスの忠告でブランドの素性に疑いを抱くラヴィニアが、やがて登場するブランドから口説かれそうになって、冷たい態度をとる。逆に、ブランドの素性をあばきさて、ブランドの母親への侮蔑の言葉を吐く。憤然としたブランドが素性を告白して、マノン家に対する憎しみや罵倒の言葉を浴びせる。一幕の直後の二幕マノン家の書斎の場では、クリスティーンとラヴィニアの母娘がブランドをめぐる疑惑と追求の心の戦いを展開する。ブランドとの不義を執拗に追求され進退谷まったクリスティーンは、ブランドと愛を誓い、エズラを毒殺するための薬品の購入をブランドに頼みこむ。ブランドは毒殺はマノン家らしい卑怯なやり方だと反対するが、結局は応ずる。凱旋の帰還を伝える砲声が轟きわたって、この場が終わる。一週間後の、三幕マノン家の屋外の場では、老僕とラヴィニアやクリスティーンが待つところへ、エズラが帰還し登場する。夫婦の対面早々に、クリスティーンはオリンの消息をたずねる。ラヴィニアはブランドのことを父に告げるチャンスを探すが、母親に妨げられてなかなか得られない。エズラは若返ったクリスティーンに慾情を感じるが、一度は冷酷に拒否され、その後は如才ないクリスティーンに接吻と抱擁をゆるされる。ラヴィニ

アがその場を目撃して、母への嫉妬と憎しみを絶叫する。四幕、翌朝夜明けのマノン寝室の場では、ベッドから抜けだしたクリスティーンをエズラがよんでも拒否される。その本心を見抜いたエズラが、妻への罵りと憎しみの絶叫をつづける。クリスティーンも過去の冷たい夫婦関係の事実を告白し、プラントの素性と自分との関係すら暴露する。突然、エズラが持病の心臓の発作を引き起こす。クリスティーンは自室から毒薬をいれた小箱をもってきて、丸薬をエズラに吞ませる。事実をさとしたエズラが助けを求め、ラヴィニアがかけつけるが、「彼女が罪をしかしたんだ——薬をくれたんじゃない」（二〇六頁）と絶叫したまま息をひきとる。ラヴィニアは絨毯の上の小箱に気がついて、母のやった殺害を確信する。こうして、四幕並びに一部『家に帰る』全体の幕が降りる。一幕の緩いテムボの序曲的な取扱いから、やや早められたテムボの心理の確執と悲劇への足掛りの二幕三幕をへて、終幕での、破局へと加速度的に早められた急テムボの、悲惨な毒殺の場面にいたるまで、緊密で正確な劇的構成が、こうしてつくり上げられていることが、これで理解されたことと思う。

悲劇の第二段階を扱う二部『追われる者』においては、さきにものべたように、一部の追う立場にあったクリスティーンとアダム・プラントが、逆に、追われる者の立場に立たされる。一部において、親の犯した罪が子の復讐として新たな罪をつくりださせたが、復讐行為としての殺害が新たな罪の種子となって、やがて、さらに新しい復讐という罪を生み出すのは必至である。つまり、愛する父親を殺されたラヴィニアは、殺害者のクリスティーンと共謀者のプラントに対する復讐をはかるのが、二部『追われる者』のテーマとして構成される。ラヴィニアは、まず、凱旋帰還する弟オリンに殺害の真相を伝え、オリンに復讐の気持ちを植えつけようとする。もともと、父親に冷淡であったオリンは父の死を悼むこともなく、ラヴィニアの煽動に動こうともしないが、愛する母親がプラントと不義の間柄で、殺人はプラントの唆かしによるものだとは知らされると、俄然、嫉妬や憎しみや

憤りにたけりたつ。そして、ブランドを彼の船に待伏せして、ピストルで射殺する。殺人の報らせをもって姉弟が帰ってきて、母親を責め苦しめる。進退谷まった絶望のクリステイーンは、自らもピストルで命を断つ。「正義だわ！ 神様の正しいお裁きだわ、お父様！」（一九九頁、一〇〇―一〇一頁）と冷然と叫ぶラヴィニアのそばで、オリンは母を自殺に追いやった自分の罪の深さに、悔恨と恐怖で噁り泣く。こうして、二つ目三つ目の二つの生命を奪いとった、第二の悲劇の大団円が静かに終わる。追われる者はここでもまた追いつめられて、破滅の淵に投げこまれたわけである。

劇の展開や構成としては、一幕、エズラ・マノン殺害二日後の月明かりのマノン家の屋外の間では、まず、コーラスの役目を演ずる町の人たちによって、エズラへの哀悼の表明が行われ、次いで、エズラの不思議な死因について、心臓病とも好色のための狭心症とも、多少は疑いの目で、あれこれと取沙汰される。オリンの愛人ヘイズルがクリステイーンといっしょに待つところへ、オリンが凱旋して、ピーターやラヴィニアと同道して登場する。オリンがはじめに感ずるのは、わが家の異常なたずまいや不気味さであって、彼の「この家はいつもこんな幽霊屋敷みたいに静まりかえっていたのか？ ……まるで、墓場だ！」（二二四頁）という言葉の示唆する、死臭や死の予感が舞台に発散する。ラヴィニアはブランド船長の件で、母にだまされぬよう、オリンに忠告する。母と息子とが対面して、抱擁して喜びを交わす。ラヴィニアから憎しみの目で見据えられると、クリステイーンは恐怖におののき、自分の犯した罪の発覚とラヴィニアによる警察への届出をひどく恐れる。一幕にすぐ続く、二幕マノン家の居間の場では、ピーターとヘイズルの兄妹がクリステイーンの状態の変化について、同情と疑いの入り交る気持ちで語るところへ、クリステイーンとオリンが登場。クリステイーンはオリンをラヴィニアの手から奪いとうとし、オリンは母に対して愛情と不信や疑惑の半ばする気持ちで対し、両者の間に虚々実々の心理の

動きがみられる。オリンが母親の甘言に乗って、愛情と幸福にひたろうとしていると、ラヴィニアのまき返しに会って、クリステーンは捨て鉢で残酷な戦闘をラヴィニアに対して挑みかける。オリンをめぐる母と娘の奪い合いの激しい戦いが二幕だとすると、次の三幕のマノンの死骸を安置した書斎の場は、母と娘の力関係における決定的な勝敗を判定する、クライマックス到来を予告する力強い場面である。戦場で死骸に慣れてきて、父の死骸に特別の感懐もたぬオリンが、この家に屍臭を感じて「死神はマノン家にふさわしい」（二五四頁）という。オリンは母親の入れ知恵によって、ラヴィニアが正気でないといと責めると、ラヴィニアは逆襲して、父の毒殺の証拠品としての小箱をしめして、母親の殺害行為を納得させようとする。だが、オリンは無条件ではなかなか信用しない。弟を追う姉と追跡から逃がれようという弟との心的葛藤が続く。やがて、例の小箱を父の遺骸の胸の上におき、折から入ってくる母親の表情の反応をためす。箱をみた母親の急変する恐怖の表情をみてとって、オリンはついに信じたくない母親の犯行を確信するにいたる。四幕の二日後の夜のボストン波止場の場は、いよいよ、第二の破局近しを暗示させる、嵐を呼ぶ場である。快走船の艦の甲板に見張りをしているブランドが、哀調の船歌を歌う音頭取りと船泥棒の流行話に花を咲かせ、変わってゆく世相やエズラの死を悼む。そこへ、黒装束に変装したクリステーンがブランドをたずねてやってくる。オリンとラヴィニアが母を追っかけてきて上手甲板に姿をみせる。暗転後の舞台が船室の内部をしめし、ブランドとクリステーン両者の追いつめられた不安と焦燥がみられる。クリステーンはブランドに、エズラ殺害の秘密がラヴィニアに握まれて、もはや国外への逃亡より危機脱出の道がないと、警告し唆かす。ブランドは愛を誓い、南洋の蓬来ヶ島への逃避行を約束する。二人が外へ出る間に、オリンが船室にもぐりこみ、やがて戻ってくるブランドをピストルで射殺する。船泥棒の仕業に見せかけて落花狼藉の跡をつくって、ラヴィニアと二人で引揚げる。五幕の翌くる夜のマノン家の屋外の間では、ブ

ラントからの便りを待つて落ちつかず、恐怖におびえるクリステイーンがヘイゼルに慰められているところへ、オリンとラヴィニアが登場してブランドを殺したことを告白する。オリンは犯行を謝罪し、母とともに南海の島へ逃げようというが、ラヴィニアに叱られ、制止される。クリステイーンは絶望の態で姿を消し、セスの歌う哀調の船歌の止んだ直後、マノンの書斎からピストルの音が聞こえて、クリステイーンが自殺する。神と正義と裁きが行われたと冷静にうそぶくラヴィニアのそばで、オリンはひれ伏して母への謝罪を口にする。こうして、追われる二人は相ついで命を奪われて、悲劇の第二段階が終了することになる。一幕での序章的伏線、二幕での心理の動きや展開と葛藤をへて、三幕での一つの山場を越え、四、五幕でのクライマックスへの劇の運び方や構成には、他のオニールの作品と同様、相も変わらず、狂いが無い。三部作の中心部を占める第二部として、質量ともに充実した部曲である。

一部において旅団長エズラ・マノンの命を奪い、二部において、エズラの殺害者であるクリステイーンとブランドの二人の命を奪った、運命と悲劇の女神が、クリステイーンとブランドの殺害者であるラヴィニアとオリンを、無事に自由に生かしておくことができるであろうか？ 悲劇の三部『憑かれた人たち』はこれらの期待と不安に答えるべく、その劇的展開をわれわれの前にみせることになる。エズラ・マノンが妻とその姦夫に追われた如く、また、妻とその姦夫が息子や娘に追われた如く、今残された息子と娘を追っかける人は、もはやこの世に存在しない。しかも、彼らは姿なきもの、死せるマノン家の人たちの過去と亡霊に責められ追っかけられ、自らの犯せる罪の拷問に責め苦しめられ、果ては、滅びへの道を驀進せざるをえないのである。ラヴィニアは、追っかけてくるもののない自由の身で、「過去から逃れ」（二三九頁）て、南海の孤島の桃源郷でのピーターとの幸福な生活を夢みようとするが、オリンにとっては、死へ追いやった母親への恋情と悔恨は断ち切れず、過去の罪とマ

ノン邸にひしめき横行する亡霊の圧力に堪えかねて、次第に沈鬱に、正気をさえ失いかねない状態に追いこまれる。彼らは、こうして、「昼間とは縁切り、昼間から縁切られ」（二四四頁）「罪人にふさわしい、人工光線と暗闇のなか」（二四四頁）「導いてくれる星一つない暗闇」（二四五頁）のなかに自らを幽閉し、「罪と罰との法律」（二四四頁）の研究をしながら独り生き抜こうとする。彼にとつては、もはや人を愛する資格などなく、ヘイゼルとの結婚も考えられず、罪の底なし地獄におちるだけだと思われる。そして、罪の罰を清算するには、マノン一門の罪悪史を書き残し、その犯行の恥辱を懺悔告白することが、マノンの血に流れる罪を洗い落とす唯一の方法だと信じて、その罪の歴史を秘密裡に執筆する。そのマノン家犯罪史の内容には、姉ラヴィニアが南海の「失なつた島」でおかした性の冒険や、愛慾と嫉妬ゆえの犯罪のかずかずもしるされ、姉の責任をオリンが責めてた。しかしながら、ラヴィニアは、告白は弱虫や卑怯者のとる道であつて救いではなく、ただ正義と裁きがあるのみで、真に勇氣があれば自らの命を断つはずだと、逆にオリンを責め、絶望と錯乱に陥つたオリンは母のもとへ——母の亡霊のもとへ行くと絶叫して、ピストルでわが命を断つ。自らの仲間であつたはずのラヴィニアに追っかけられたオリンの破滅行の終焉がそれであつた。しかし、最後にただ独り残されたラヴィニアは、愛することのできる人権によって、今はマノン家の人間でない母クリスティーンの娘として、マノン家の人たることを否認することによって、ピーターとの結婚生活の幸福を追求しようとする。そして、忌まわしい死の殿堂のマノン邸を引き払って、あとは、朽ち果て忘れ去られ滅びゆくままに任かせて、執拗に追っかけ追ってくるマノン家の亡者たちの呪いと報復の手から遁走をはかるうのである。しかも、結婚も幸福も拒否される日が近づいてくる。ピーターに対して激しい求愛求婚をして、そのとき思はず口にでた「アダムさん！」という言葉に、わが罪の深さと死者の亡霊の力の強さに慄然と驚く。そして、ブランドへの愛慾とそれに基く嫉妬や憎しみゆえに、ブランドを殺

しクリスティーンを自殺させ、さてはオリンを自殺においやった、自らの罪と滅びの道を反省する。そして、「恋はゆるされない。死んだ人たちの力が強すぎる」(二八五頁)ことを自覚して、ピーターを愛し結婚する資格のないことを宣言する。「神様や誰にだって許しを乞うことをしない。自分でゆるすだけ」(二八一頁)の彼女にとって、自らを罰し、当然の裁きをうけるためには、自殺という逃避行をとらず、亡者たちの住む屋敷のなかに釘づけして、マノン家が死にたえるまで、死や牢獄の苦しみよりもっとひどい、亡者の呪いに身を委ねようとする。ラヴィニアは殺されることも自殺することもしなかったけれども、もっとひどい罰をうけることによって、三代にわたる凄惨なマノン家の犯罪史にピリオドを打ったことになる。逃げるものは遂に逃げ切れないという、この作品のテーマがこうして完成されることになったわけである。

これら悲劇の大団円への劇的展開や構成は、前の二部三部に劣らない緻密な構造を与えられる。三部一幕一場の夕刻の玄関前の場は、例によってコーラス的人物集団の活用による、世論の把握や外からの描写によって、序幕の効果をつくりだす。町の人たちはマノン邸に横行する幽霊の存在やたまたまについて賭けをする等、亡霊に呪はれたマノン家の滅びの歴史への揶揄と皮肉にみちた、一面ではヒューモアにも恵まれたムードをつくりあげる。やがて登場するピーターやヘイゼルもそれに同調する。東洋旅行からラヴィニアとオリンが帰ってくるが、オリンは邸の不気味さにおびえて入ろうとせず、ラヴィニアにたしなめられてやっと入る。すぐ続く同幕二場の居間の場は、先祖の肖像画が見下し、ローソクの灯のほの暗い不気味さが漂う。不安と恐怖におびえるオリンを、姉は元気づけ、過去から切離された新生活へ自信をもって入ることをすすめるが、母の亡霊のために踏み切れない。喪服でない色物を着て、母親の姿に一入似てきた、新しい、若返ったラヴィニアの姿に、恋人ピーターは驚く。ラヴィニアは南海の原始的な島での追憶や、二人だけの桃源郷での結婚生活への憧れをのべる。二人で

キスするところを、オリンとヘイゼルの二人に見られ、オリンは嫉妬で憤激する。そして、捨て鉢ちの祝福の言葉を二人におくる。二幕、一ヶ月後の夕刻の書斎の場では、秘密裡にマノン家の犯罪史の執筆をしている、恐怖と絶望の色のみえるオリンに、ラヴィニアは何の執筆をしているのかと、疑いの質問をする。オリンは原稿を机の引出しにかくす。オリンは何故に閉じこもっているのかと聞かれても、暗闇が自分の生きるべき世界だという。そして、マノン家の犯罪史の内容にふれて、姉の責任をせめる。その歴史は安全に保管され、ラヴィニアがピーターと結婚する場合にピーターに読ませるものだという。ラヴィニアが憤激して殴りながら退場すると、再び原稿を取出して執筆を続ける。前幕にすぐ続く三幕の居間の場では、死神に取り憑かれたオリンの命をゆるしてくれと、ラヴィニアが先祖の肖像画に向かって祈っている。セスが登場して、下女のハナが地下室で幽霊に出くわしたことを話す。ピーターとヘイゼルがやってきて、ラヴィニアの態度に不信と反感、疑惑をしめす。オリンが登場して例の封書（犯罪史）をヘイゼルに手渡す。そして、過去の自分は戦死してもはや存在せず、今は愛する資格のない自分だから現在のことや結婚のことは諦めてくれとたのむ。折悪しく、ラヴィニアが入ってきて、封書のことに関づかれ、それを取戻す。オリンは姉に向かって、すべてを告白懺悔して、罪の報いをうけて平和を見出そうと求めるが、卑怯者呼ばわりされて拒否される。生きる氣力を失ったオリンが、部屋を出て、書斎でピストル自殺する（表向きは、ピストルの掃除の最中に誤まって自分を打ったと発表される）。独り残されたラヴィニアは、ピーターとの結婚生活を夢みて、封書を引出しに収めて鍵をかける。マノン家の犯罪史はこうして秘密裡に保管される。四幕、三日後の午後おそい玄関の場では、老僕セスの船歌が聞こえ、ついで、オリンの死因に関する世間の疑惑が伝えられる。ラヴィニアは再び黒い喪服で登場する。彼女は依然としてピーターとの結婚によるマノン家の脱出を夢みている。喪服を着たヘイゼル登場して、オリンを自殺させたのがラヴィニアだと責

め、兄ピーターとの結婚を阻止しようとする。ラヴィニアは、自分は神様でなく自分でゆるすのだと受け流す。前夜、結婚問題で母親と喧嘩して家出したというピーターが現われると、ラヴィニアが狂気じみた態度で求愛求婚する。思わず、「アダムさん！」がでてきて、アダムへの愛慾の強さに、愛も結婚もゆるされないという自覚をもってピーターと別れ、ただひとり死の館に入って、釘付けさせる。こうして、マノン家のあらゆる人々をその亡者の館に吞みつくして、人間愛慾憎悪の凄惨な悲劇『喪服はエレクトラによく似合う』の第三部の、そして三部作全体の幕は永遠に下りてしまうのである。

三

作品『喪服はエレクトラによく似合う』が、罪が罪をつくり、その罪が新たな罪をつくって、果てしなく悪循環を繰り返す、人間の業わざと罪惡の地獄絵図をテーマとしていることは、以上のべたところで明らかになったと思う。それは、視点を換えていえば、父の犯した罪ゆえに子が仇を討たれ、その仇討ちの罪人はさらに孫によって仇を討ち返され、仇を返すべき人のない孫は先祖の亡者たちの呪いによって自らに仇を討つという、追う者が次には追われる立場になり、新たな追跡者もまた追われる身となり、第三の最後の追手は自分自身に追われるという、報復と遁走の果てしない飜ひんごっこにあったということができよう。そして、これら遁走と追跡は、現実の行動としては、互いに仇敵を相手に行われるものであったことも、これまでの説明でほぼ理解ができるであろうが、反面、彼らの心的内面生活においては、われも仇敵も、味方も敵も、一様に、もっと異なった共通の敵から逃れようと試み、共通の目標へと脱出をはかろうとしているところに、この作品の特徴乃至は真価があることを無視してはならないと思う。そして、逃れでるべき共通の敵とは、不気味なマノン邸のたたずまいに象徴

的にしめされる死との戦い、死者亡者からの逃亡であり、脱出をはかるべき共通の目標とは、平和の達成、夢の楽土での幸福な生活であることは明らかである。

マノン家が不気味な死と墓場を思わせ、マノン家の人たちがつねに死や亡者と同居し、それからの脱出をはかってきたことは、さきに引用した作品のトガギのなかにも随所にみられるとおりである。クリスティーンが一幕で手に持つ花束の説明をして語る科白に

クリスティーン……（前略）……これを切りに温室に行ってきたのよ。私たちのお墓のような家を、少しは明るくしなくちゃならないと思って。（蔑むように家の方を向いて）外から帰ってくるたびごとに、いつも、家がいつそう墓場のようにみえるのよ！ 聖書の「白く塗らる墓場」なのよ——清教徒の灰色の醜さをかくすために、仮面のように取った異教徒の神殿の正面みたいだわ！ お爺さんのエイブ・マノンが、こんな得体のしれないものを——憎しみの殿堂として——お建てになったみたいだわ！ ……（後略）……（三八頁）

とか、三部四幕の「おじいさんが憎しみと死の殿堂としてお建てになったこの家には、憩いなんかないことをあたしは知っていてよ」（二七五頁）というラヴィニアの科白とかには、それが端的に現わされている。マノン邸が死と墓場の館であるだけに、彼らはつねに死というものに取りまかれてるのはやむをえない。もともと、エズラ・マノンにしても、オリンにしても、戦線でいやというほど死神と対決してきているだけに、死と生の問題はいつそう身近かである。マノンの

……（前略）……お前の体だって？ わしにとって、人間の肉体なんて、何の意味があるのか？ わしは、白日のもとに、草木のこやしにもならぬほど沢山の屍骸が腐ってゆくのをみてきたんだ。灰は灰に帰り、芥は芥に帰るんだよ。……（後略）……

…（一〇二頁）

とか

……（前略）……それというのも、今度の戦争で、しょっちゅう死ばかりみていたからだ。死ぬことなんか、ごくありふれたことで、何とも思わなくなったよ。お蔭で、自由に生のことを考えられるようになったんだよ。妙なことだ。死のために生のが考えさせられるとはね。以前はね、生のために死のが考えさせられるだけだったんだがね……（中略）……「クリスティーンの、どうして死のことを考えるのか、の質問に答えて」それが、いつもマノン家のものの考え方だったんだ。マノン家のものは、安息日には白い礼拝堂に行つて、死のことを瞑想したものだ。生まれることは死ぬことへの出でたかし、死ぬことは生まれることであつたんだ……（中略）……一体、どうして人間はこんなことを考えるようになったのか！あの白い礼拝堂。それが、わしの心にこびりついて離れなかった——清らかに磨かれ、白く塗られた——死の殿堂が！ところが、今度の戦争で、白い壁が汚ない水としか思えぬ、血のとばしりを浴びているのを、何度も見てきたんだ。投げ棄てられる塵芥の値打ちしかないように、死人がごろごろ転がっているのをわしはみてきた。それで、白い礼拝堂なんか無意味に思われてきたんだ——死に対してバカ騒ぎしているようですね。……（中略）……わしは自分のいのちのことを考えた——眠られぬ夜などはね——お前のいのちのことだよ。戦の最中に、わしは「もう死ぬ」とよく考えたものだ。だがね、自分一個だけのいのちとしての生命が終わつたところで、そんなことは一顧にも値せぬことだと思われたんだよ。……（後略）……（九——三頁）

の科白には、死と対決し、それを超克した人間の心理がよく現わされている。オリンにしても、同様に、戦線での死神との対決と、死神に憑かれたマノン家の家風とを結びつけて考える。二部三幕でのオリンの科白

……（前略）……あなたがた家うちにいる人はね、死ぬことを真剣に考えるんだね。戦争に行けば、そんなことは冗談にすぎないってことが、すぐわかるんだよ。……（中略）……ぼくは、戦争ってものが、同じ人間を何度も何度も殺すことであつて、そして、結局はその男がぼく自身だということになるような、そんな妙な感じをもつようになったんだよ……（後略）……

…（一五五—六頁）

とか、同場でマノン家の肖像画に向かって話しかける科白

……（前略）……あなたはどなた？ もう一つの死骸だよ！ あなたもほくも見てきたね、野にも山にも死骸が薺き散らされているのをね——それに、それは何の意味もなかったよ——生命が生命にしかける、ほんのつまらないいたずらにすぎないものね。死神が、あんたの上にのっかって、自然な恰好だよ。死神はマノン家のものにはよく似合うんだよね……（後略）……（一五四頁）

がそうである。こうした、死と対決して得られる、ある意味での諦めのような気持ちは、オニールの人生観の一つの基調であって、それが例えば、『偉大な神ブラウン』や『奇妙な幕間狂言』(Strange Interlude, 1928)の底流となっている思想の延長であることは、ほぼ察しがつくことと思われる。しかも、この作品においては、他の作品の場合と異なって、諦めよりも死の迫力がもっと強い力をもって、いわば劇の主人公のような形で、他の人物を押しつぶし呑み乾してゆくところに、著しい特徴があることは、これまでの説明によって明らかにされたことと思う。この意味からいって、彼らマノン家の人人にとっての死の館が、ただの精神上比喩上の死の館であるのではなく、他人でも客観的にみることのできる亡霊の館だというように、この作品の後半において——ことに三部『憑かれた人たち』において——変化し展開してゆくといってもよいのではないだろうか。作品の上で客観化された死の館は、すでに説明したように、例えば、三部一幕一場においてコーラスの役目を果たす町の人たちのうわさ話のなかに、グロテスクでユーモアに富んだ調子が見事に描きだされる。なかでも、老僕セスの科白には、これらのうわさ話に一本の背骨をいれる迫真力と劇的展開の推進力がみられるのは注目に値する。

「スモールの「あすこへ出るのは奥さんの幽霊だろうか？」という質問に答えて」……（前略）……そうね、奥様のやらほか

のやら、どつさりだよ。墓場は、マノン家の人たちで一杯だが、それが、みんな、夜を、この家にやって来てすごすんだよ。……（後略）……（二二頁）

とか、ピーターに語る科白

……（前略）……あつしがね、亡霊どもが経帷子を着て歩きまわるとかなんとか馬鹿げたことを、本気にしているなんて信じこまないでほしいな。だけども、悪霊ってものはいますだよ。ひる間、見廻りのためになかへはいるとね、そんなふうに感じるんだよ。——何かこう、うす気味悪いものが壁のなかにいるようだね！……（中略）……あのお屋敷が、はじめ、憎しみの気持ちで建てられたときから、悪霊がいたんだよ——それが段々と増えてくるんだよ。今までにあったいろいろなことから、それがわかるんだな、……（後略）……

には、このことがよくしめされている。ヘイゼルにしても、「この家には何だか妙なところがある。將軍が亡くなり、クリスティーンが自殺する前から、いつもそんなふうに感じていた」（二九頁）といったり、玄関に足を踏みをいれて、「セスのいうのは本当だ。足をふみこんだ途端に、何か冷たいものに、ぎゅっとつかまるような気がする」（二二頁）といったりして、死者や亡霊に取り憑かれた人たちの心の動きや不気味で神秘的ムードがよくしめされる。死者や亡霊との対決は、論理や知性を武器とする解決ではなく、感情や実感による強迫観念の形で迫ってくるところに、マノン家の人たちの救われな危機と悲劇が待ちうけているという点に、この作品の本質的なものがあると考えなければならない。マノン家のなかでもっとも気の強い、また、もっとも理性的なラヴィニアですら、迫ってくる亡霊の力を肌で感じとる。そして、「死んだ人たちは、一体、どうして死に切れないのか」（二八〇頁）といってみたり、ピーターに対して、「死んだ人たちのことをかまわずに、ちょっとの間の幸福をつかみたい……（中略）……亡者たちのいるこの家で、私をあなたのものにして、愛してほしい。わ

たしたちの愛の力は亡者たちを追っ払ってしまうだろう。彼らは恥しくなって、死人の世界にもどってしまうだろう」といいながら、結局は「死人の力が強すぎるから、愛はゆるされぬ」（二八五頁）といって、ピーターと別れざるをえない。そして、最後は、邸のなかに入って釘づけさせ、「……（前略）……私はただひとり亡者たちといっしょにくらして、その秘密を守って、私を追っかけ廻させてやる。呪いが晴れて、最後のマノンが死に絶える時まで……（後略）……」（二八七―八頁七八頁）といって、亡者との戦いにおける敗北を甘受してゆくことになる。

死者や亡者に取り憑かれた強迫観念（*obsession*）は、「マノン家の人間」という特殊な観念に、マノン家のなかの人間も、それを取りまく周囲の人間も、取り憑かれているところに、——そして、そのような強迫観念が劇全体に滅びの悲劇的ムードを、神秘的象徴的に、次第に、高めてゆくところに——この作品の大きな特色があることも、これまでの説明によって明らかだと思うが、今少し補足的に具体的な例をあげてみることにする。マノン家が「卑怯者」（四八頁）で「臆病者」「偽善家」（七八頁）の集まりだということは、ブランドによっても、ラヴィニアによっても、クリステインによってもさえ、再三、口にされている。ブランドからは「マノン家の汚れた血統を恥しく思う」（四八頁）とののしられ、ラヴィニアはオリンのことを「真正正銘のマノン家の塊まり」（二三七頁）で自分は「マノン家の半分の人間」（二三七頁）で「マノン家の最後の人間」だと主張する。オリンは父の座に坐った自分と、母の座に坐ったラヴィニアの運命を、「それこそ、ぼくが、これまでに敢えて予言しなかった、過去からの不吉な運命だ！ ぼくは、姉さんもその鎖につながれているマノン家の人間なんだ」（二五二頁）という。局外者の見方の代表として、老僕セスの場合を例にとってみると、彼はオリンの死因に関する世間の取沙汰を気にして、「マノン家のものといえは、世間では頓死するものだと思ひこんでいる」と憤慨するが、ラヴィニアに関しては「ヴィニー様（筆者註、ラヴィニアの愛称）なら大丈夫だ。うわさのたねにされることは絶対にある

まい。マノン家の純潔の血が流れているからね」(二七四頁)と弁護につとめる。そして、このラヴィニアも、マノン家の例外でなく、マノン家の亡者たちに敗北の手を委ねていったことは、さきにのべたとおりである。死と亡者たちの強迫観念に取りつかれて滅んでゆく、マノン家の滅びの悲劇が、このようにして完成されてゆくのをわれわれはみることができる。

この作品の正しい解釈上、いまひとつ注意すべき大切なことは、こうした、あれ果てて荒涼とした墓場のような邸や、生命をもったかのように迫ってくる亡者の迫力から遁走をはかるため、劇中の人物は共通の脱出場所、憧れの目標を胸に抱いて、つねに、南海の小島での桃源郷を夢に描いているということである。それは、「恋することが罪だなんてまだ知らないがゆえに、幸福の秘密を握っていた」(四四頁) いわばアダム・イヴの樂園なのである。早くも、一部一幕でラヴィニアに語るアダム・ブランドの

「……(前略)……彼らは、この世界にはほとんど見つからぬような、罪を知らぬ樂園の園ともいふべきところに住んでいるんです。一度御覧にならなければ、あの紺碧の海に浮かぶ、緑の島の絵のような美しさを想像なさることはできません。山の頂上にかかる雲、血のなかにまどろむ太陽、そして、珊瑚礁に打ち寄せ、耳もとに子守唄のように低いしらべを歌う寄せ波！ 蓬萊の島とでもよびましょうか！ そこで、貪慾や権力など、汚らしい人間の夢など、一切を忘れることができるんです」(四四頁)

のことばには、この樂園への憧憬が語られる。同じ幕の終わりには、クリスティーンに向かって、この島への蜜月旅行の計画を語る。二部に入って、ブランドはクリスティーンとの桃源郷への脱出を再び囁いていう。

クリスティーン……(前略)……私たち幸福になれるわ、例の蓬萊ヶ島へ、安全に、つきさえすればね……(後略)……
ブランド……(前略)……そうです、蓬萊ヶ島ではね——多分、今でも幸福を見つけて、昔のことを忘れてしまえるでしょう

……(それから独りごとのように)今でも目にみえる——あんなに近くに——そして、遠い何百里の彼方なんだが！ 月光に照らされた暖かい大地、椰子の木をさらさらと吹きわたる貿易風、珊瑚礁に碎ける寄せ波は、子守唄のように歌を歌っている！ そうだ！ そこには、平和と忘却があるんだ——その島を、いま、見つけられたらね！ (二部四幕)(一八三―四頁)

マノン家の悲劇のなかで最初の犠牲にされるエズラ・マノンでさえが、クリスティーンとの結婚生活の障壁を除く方法として、「子供たちだけを残して、二人が、遠い——世界の向う側までの船の旅にでもでて、しばらく二人きりでおられるような島でも見つけられたらと思うことがあるんだ……(中略)……もう、わしは、死というものにはあきあきした！ 生きることが恋しくなったんだよ……(後略)……」(九五頁)といって、死から逃がれて桃源郷へ脱出をはかることを考えている。同部二幕では、オリンが母親クリスティーンと二人だけでくらす夢の島の生活のことを語って、

「……(前略)……ぼくはとてもすばらしいお母さんの夢を、いつも見ました。お母さんは『タイピー』っていう——南海の島のことを書いた本をお読みにになったことがありますか……(中略)……誰かがその本を貸してくれました。ぼくは、何度も読んで、最後には、その島が戦争とはおよそ縁遠い、平和で暖かく、そして安全な、そんなところであるように思われてきたんです。……(中略)……碎ける波の音は、お母さんの声のようでした。空の色は、お母さんの肌のようでした。島全体が、お母さんのようでした。……(中略)……お母さんを島にたとえて、御立腹になるかもしれませんが、その島は、世界中で一番美しい島——お母さんに劣らないほど美しい島なんですよ、お母さん」(一四八頁)

と語る。さらに、二部五幕では、姉ラヴィニアだけを後に残して、その島に母と二人で逃避の旅に出ようと誘いかける(一九八頁)。それは、母親への憧憬と怪しくも合体した、理想郷への憧れや逃避行であって、このことは注意を要する、本作品の——オニール独自の——特色である。母親が自殺してしまった後でも、オリンは「平和

の島」「失った島」で母親が待っていてくれることを、そして、その島へ行って、母親の前に挫まづいて謝罪することを考え、そして、ブランドと母親との二人の幸福を祈り、それから、邸内の母の亡霊に向かって、「お母さん、聞こえたでしょう、ぼくのいったことが。お母さんはこの家にいらっしゃるんですから。お母さん、あなたはぼくを呼んでいらっしゃる！　ぼくを連れて帰ろうと、待っていらっしゃる！」（二七〇頁）と話しかける。

理性的で冷静なラヴィニアはマノン家の人たちの卑怯や臆病を輕蔑し、「何でも、すすすすく生いたってゆくもの」や「太陽に向かって——真直ぐに強くなるもの」も好きで、「歪められ、ねじけて、われとわが身を蝕み、一生を日かげでおくって死んでゆくものは、大嫌い」なのである。その意味において、彼女はマノン家の伝統や家風に対する勇敢な挑戦者であって、マノン家の亡霊に激しい抵抗を試み、おびえるオリンに向かって、「新たなスタートについてほしい——そここの亡霊たちを屁とも思わないで」（二二九頁）とはげましたりするのであるが、そのような彼女ですら、やはり、マノン家の悪い家風に自らを染ませ、「過去から逃がれた」（二三九頁）と嘆息をつき、また、夢の脱出を、次のように考えざるをえない。（三部一幕二場）

「わたし、あの島が好きになったの。わたしをすっかり自由の身にしてくれたんだもの。あそこには、何か神秘的で美しいものがあつたの——愛の——やさしい精——ってなものが、陸からも海からも、生まれてくるのよ。それで、死のことなんか、忘れさせられたの。来世なんてものはなくなったの。現世しかないんだわ——月光に照らされた暖かい大地——椰子の木をわたる貿易風——珊瑚礁に碎ける寄せ波——夜の篝火やわたしの胸にひびきたる太鼓の響き——裸で、罪も知らずに、無邪気に踊る島の人たち……」（後略）……」（二三八頁）

こうした桃源郷への夢は、死や墓場からの脱出の対象であるとともに、また、一面においては、オリンの場合には、愛する母親の理想の肉体像と合体する性的憧憬をかねたものでもあり、ラヴィニアの場合には、恋人ピーター

との理想の結婚生活のシンボルでもある。ラヴィニアは「早く結婚して、うるさい人間世界のうわさ話からはなれ、遠い田舎にでも落ちついて、地上に自分たちだけの島をきずきあげるんだ。そして、子供をうみ、可愛いがり、憎しみや死に取り憑かれないう、人生を愛するよう、教えてやろう」(二三九頁)と抱負をもらす。これらの理想への夢は、抑圧された性慾のリビドー(Libido)として、『楡の樹蔭の欲望』や『ダイナモ』に典型的にみられる母性像崇拜、母なる大地への回帰^⑨といった、オニール特有の精神分析的扱いをうけていることも、むしろ、否むことができないだろう。オリンにとって、母親は蓬萊ヶ島そのものとして、母なる大地の像ですらあったが、母親クリスティーンにとっても、オリンは肉体的な憧れとして考えられる。オリンにのべるクリスティーンの言葉

「……(前略)……でも、わたしたちは、いつも大変緊密だったのよ。お前とわたしとはね。実際、お前は、わたしには——自分の血や肉のように思われるんだよ。あの子〔筆者註、ラヴィニア〕は別だよ！ あれは、お父様の子だからね！ お前は、わたしの体の一部なんだよ！……(中略)……わたしたちは、以前、わたしたちだけの小さな秘密の世界を——わたしたち以外は誰も知らない世界を——もっていたわね！」(二四一頁)

がこのことを裏書きする。ラヴィニアにしてもオリンにしても、その異性への愛情が、必ずしも、清純な精神的愛情に終わるのではなく、倒錯した性的欲求の捌け口ともなっていたことは、三部に入って、ラヴィニアとオリンの姉弟二人だけが残される段階にたちいたったとき、ラヴィニアが母親に、オリンが父親に、それぞれ酷似してきて、二人の間に肉親の姉弟関係を超えた、異性としての本能的な吸引力を互いに感ずるようになることで明らかにされると思う。とりわけ、弟オリンが姉ラヴィニアに母親の代償としての庇護や脱出の対象を感じはじめ(三部一幕二部)のは、その著しい動きである。こうした倒錯もしくは抑圧された心理の分析は、ここで精密に分

析検討することを差控えることにしたいと思うが、所詮、かれらが、すべて、このような狂ったまでの激しい愛慾の葛藤に執着して、それによって数々の罪と、また罪の報復とを、つくりだしてきたというのは、彼らのおかれたマノン家の精神やその家庭的境遇や雰囲気、それほどまでに風通しの悪い、暗くて腐り切った、臆病や卑怯の充満した世界であり、それだけに、彼らの逃亡と脱出への意慾が、ますます激しくなったことを十分理解すべきだと思う。さらに大切なことは、彼らの逃亡の意慾が激しくとも、現実がつねに彼らの意慾の実現を妨げ、彼らはつねに失意と挫折にゆきかれて、「あなたは私の失なった島ですよ！」（二部三幕、一六六頁、三部二幕、二四六頁）と母親やその象徴である蓬萊ヶ島を、そう呼ばざるをえず、結局は、暗い現実のなかに敗北者として身を投げ出さざるをえないところに、この作品のもつ特色を見逃してはならないと思う。

作品の背景として、オニールが感じとってきた、二十世紀アメリカ——ことに二十年代アメリカの——社会や制度からくる不安や矛盾が、充たされぬ性慾としての倒錯心理や強迫観念をうみだし、作家オニールも作品『エレクトラ』も、それらの時代の流れを超えることができなかったのは否むことができない。しかも、オニールの場合には、こうした何かから——それが何であるにせよ——脱けださなければならぬという固着観念が、芸術の刺激剤となり、また香りとなってきたことは、私がさきにのべ、また、他の場所でも繰返しのべてきたところでもあり、作品『エレクトラ』も、追跡し遁走され、追跡され遁走する、そのこと自体が、作品の動機でありテーマでありプロットであり、また、神秘と象徴をそのムードとする劇であり芸術でさえあると考えることができよう。

そして、最後に、再度のべておく必要のあるのは、マノン家の悲劇が単にマノン家の悲劇にとどまることなく、マノンという固有名詞を除き去った、如何なる時代如何なる場所如何なる家にも起こりうる、人間そのもの

の宿命の悲劇だと作者が考えているということである。オニールが「いくつかの性格によって人生を現わすのではなく、いくつかの人生によって人生そのものを伝えようと努力する」悲劇詩人だと自らを宣言したことのあるのは、私が他の場所でのべた通りであって、南北戦争直後のニュー・イングランドのマノン家の悲劇を、人間一般の悲劇として——人間存在に背負わされた原罪としての、人間永遠の業の輪廻として——二十世紀二十年代のアメリカ的意識や二十世紀的世界苦的ムードという衣服や化粧による扮装を施こして、舞台にのせたのが、この『喪服はエレクトロラによく似合う』だと結論をくだすことができるのではないだろうか。——一九六三・八——

註 ① A. H. Quinn: *A History of the American Drama, from the Civil War to the Present Time*. (p. 199.) に収められたオニール自身の手紙に、「一見「美」の見えぬ作品にも、美の独自のリズムを展開し、もつとも卑しめられ無視された生活のなかにも、ギリシャの意味における、悲劇の崇高性を見出そうとして、話し言葉によって創作する詩人だと自らを宣言している言葉がある。そのことは拙稿「悲劇とメロドラマ——ユージン・オニール一考察」『海潮音』3号(二五—六頁)や「ユージン・オニールの詩的表現」(深瀬基編寛『英国の詩論』三五—六頁)その他を参照されたい。

② 拙稿「The Great God Brown 序説」(*The Albion, New Series*, No. 2, 1953, 3.) 参照。

③ 前述拙稿 参照。

④ この作品の舞台装置について、ここで詳述する余裕がないが、Robert Edmund Jonesの手による、この白い円柱の神殿風の舞台装置が、舞台の効果とムードの醸成に非常な成功を収めたことは John Hutchens も認めるところである。 Cf. Peter Owen: *Eugene O'Neill and His Plays*. p. 193.

⑤ Arthur and Barbara Gelb: *O'Neill*. pp. 755-6.

⑥ 前述諸拙稿 参照。

⑦ オニールが「背後の生活」(behind-life)とか「背後の力」(force-behind)とかの、彼自らつくった言葉をつねに使って自分の作品を説明し、「超自然主義」(Super-Naturalism)という言葉を愛用したことは Deutsch and Hanau: *The Provincetown, A Story of the Theatre*. (p. 192) に収められた「オニールの評論」Strindberg and Our Theatre'のなかに、その源を見出す。このことは、拙稿「悲劇とメロドラマ」その他で、たびたびふれた。

⑧ Arthur and Barbara Gelb: *op. cit.*, p. 748.

⑨ 拙稿「母性への回帰——『ダイナモ』における「科学と宗教」の意義」(『人文』第五集) 参照。

⑩ A. H. Quinn: *op. cit.*, p. 199.