

『楡の樹蔭の慾情』断想

——その写実性と象徴性について——

山 内 邦 臣

オニールの『楡の樹蔭の慾情』(Eugene O'Neill: *Desire Under the Elms*) (1924) が彼の数多い作品の中でも、最も傑出した作品の一つであることは殆ど定見となつてゐる。最も新しい演劇評論『アメリカ演劇五十年史』のA・S・ダウナーも、『喪服の似合うエレクトラ』(*Mourning Becomes Electra*, 1931)とともに『アメリカ演劇の絶頂期を代表する』といつてゐる。けれども、何故に傑れているかという作品評価の基準については、他の多くの作品の場合と同様に、批評家の考え方は必ずしも一つではない。作品評価の基準は即ち作品解釈の立場でなければならぬ。そして、作品解釈の立場は作品の上演に、もつとも明瞭な姿を端的に示すものである。一九五二年九月一七、八日大阪で上演された青猫座のこの芝居は、正しく作品解釈の浅薄さを暴露したものであつた。作品の本質を殆どブチ壊しにしたこの芝居こそ、本稿を綴る刺戟であり動機なのである。

一

戯曲『楡の樹蔭の慾情』は、いうまでもなく、十九世紀半ばのニュー・イングランドの或る農家の上におおいかぶさつてゐる不吉な楡の木の下に展開される、愛と慾の二筋道にもつれ合う地獄絵巻である。キャボット農家の当主七十五才のイフレ

ム爺さんは、強固な肉体と信仰をもつて、石ころだらけの荒地を見事な畑に変えていく。偏狭一徹ではあるが人のよいピュリタンである。彼には先妻の子ビータとシミアン、後妻の子エベンの三人の息子がある。息子たちは老人の頑固さと奴隷のような労働に堪えられず、自由と解放を憧れる。シミアンとビータはカリフォルニアの金鉱目当てに家を出てしまう。その直前、長く家をあけていて爺さんが、若く肉慾的な新しい嫁アビーをつれて帰る。強健な肉体と精神の持主である爺さんも絶えず精神的な孤独に悩まされていたのである。アビーも忍従からの解放を求め、家庭と安定とを求めて老人と結婚したのである。エベンは父が亡き母から畑を奪いとつたことを憤り、自分こそ畑の所有者だと信じている。また、母は父の虐待のために死んだのだと信じて、母への思慕と父への憎悪に悶々の日々を送っている。畑と家の所有権をめぐる爺さんと嫁と息子の三者の確執が続けられる。息子エベンの男の子を産むことが畑を手に入れる捷徑だと考えるアビーはエベンを誘惑する。誘惑は愛慾に、愛慾は愛情へと変貌をとげていく。義母の誘惑に抵抗し逃げようとする息子には、やがて愛慾に征服されてアビーに不義の男の児を産ませる。その後、爺さんの中傷のために、エベンの心はアビーから離れようとする。愛情の純粹さを示すために、彼女は嬰兒殺しを行う。懺悔贖罪するエベンはアビーとともに保安官によるこんで捕縛される。

以上がこの芝居の梗概である。この筋からも類推されるように、この芝居には殴り合いや醜い財産争いや肉慾的なキスや抱擁や、義理の間柄とはいえ母子の相姦があり、さては嬰兒殺しまでが加つて、活劇やお涙頂戴劇にはもつてこいの素材があまりにも盛沢山なのである。どこにギリシヤ悲劇の美と崇高があるのかと疑わせるくらいだ。しかし、これはオニール劇一般の特色であり、ここに大きな危険と陥囲とが潜んでいることも忘れてはならない。(この点については、既に幾度か述べたことがあり、ここでは省略したい。)そして、不勉強の青猫座がたまたまこの陥囲におちこんだだけなのである。

同座の演出家武智氏の解説によると、オニールはこの作品でエディプス・コムプレックスをとりあげて成功しているが、それは舞台の背景を十九世紀中葉のニュー・イングランドの清教徒的禁圧の精神にもとめたからだ、と述べている。このこと自体はB・H・クラーク、R・D・スキナー等諸批評家の認める所であるが、ただこの立場だけで作品を解釈する時、活劇とメ

ロドラマが舞台の上に展開されるのは、凡そわかりきつた話である。作品全体をおおう流れが理解されないかぎり、フロイド的分析も徒勞に終ることは自明であらう。

台本としての訳者井上宗次氏はさすがに作品の流れとしての楡の木の意義に関心を寄せて、『三つの解釈』と題して次のような意味のことを述べている。「この戯曲の中心人物が誰かという問題は、楡の木が何を象徴するかの問題とも関連するが、凡そ次の三つの解釈がある。第一は、キャボット老人説、第二は、アビーの性格の發展がこの劇の中軸だという説、第三はエベンが枢軸で他は脇役だという説。何れが正しいかは原作者に聞くより他すがないし、どれをとるかは各人の自由だ。しかし老キャボットが新しい女房に聞かせる長い述懐（第二部第二場）に強心を打たれたこと、そしてこの人物を浮彫した作者の力量にいたく感心したことを告白するに止める」と。念のために同氏の訳本の解説には、「老人こそ中心人物であり、『人間万事が神の意志の發現であり、神の意志のままに刻苦精勵することこそ人間の道、人生の幸福だ』と信ずるこの老人の信仰と生活こそ、楡の樹の象徴するものだ」と述べられている。青猫座の演出もこの第一のキャボット説によるものであり、この立場に立つ作品解釈には大きな危険が伏在するように、私には感ぜられるのである。

二

第一のキャボット説を支持する批評家は、A・H・クインである。彼の解釈によると、キャボット老人の性格描写が極めて巧みで、アビーやとりわけエベンの描写が曖昧だという。これは正しい解釈だし、この老人のような活きた性格はオニールの全作品の中でもそう沢山はなからうと私も思う。

アビーから、畑はあの世へ持つていけないよ、といわれた時の老人の言葉、

『だが持つていけるもんなら持つていくだぜ、是が非でも！ それとも、できりや、死ぬる際に火をつけで、燃えるのを見てえもんだ——この家も、玉蜀黍の房一つだつて、それに木という木も、また乾草一本せえ、残すこつちやねえよ！（中略）（それから奇妙な愛情をこめて）

牛だけは別だ。牛はみんな放してやるだ。』(二部一場)井上宗次氏訳、以下原文からの引用は同氏の訳による。)

には強慾さの中に人間味がうかがわれる。それから、この作品ばかりでなくオニールの全作品中最もすぐれた科白の一つと考えられる寝物語に語る言葉(二部二場)。五十年前石ころばかりのこの荒野にやつて来てから、一度はへこたれるが、また、『神様は手剛え方だ、甘かねえ! 神様は石つころの中にござるだ!』と思い直して、石ころを掘出しては石垣を作ってきたこと。それでも淋しくて女房を二度貰ったこと。二度目の女房が死んでから息子たちと頑張って耕作してきたが、意気地なしの息子に嫌われてきたこと。それから神のお告げがあつて、『行きて求めよ、さらば見出さん!』ってな。おめえを求めて見つけただ! おめえはわしのシヤロンの野花だ!』というあたり。これらの科白にはまことに躍如たるものが見いだされる。また、赤坊が殺されたのを知った時の驚きと憐れみ。或は、自分も共謀者だと言つてひかれていくエベンを見て、『てめえにしちや上出来だぞ!』(三部四場)と叫ぶあたり、この老人は憎み切れぬ人間味をもっている。

しかしながら、老人の性格描写が巧みであるからといつて彼が中心人物だと断定することはいささか尙早ではなからうか。キャボット説の有力な支持者と目されるクインもこの点については、『芝居は彼を中心として展開する。エベンは畑に対する父親の所有慾と母親から譲られた意気地なさの混合物である。息子たちは父親の暴君ぶりを憎むが、老人は家族たちを結びつける要である。動物だけが老人を愛し、人間どもに厭気がさすと老人は家畜の所に寝にいく』とただそれだけしか述べていない。高垣松雄氏はこの問題に於て、右のクインの冒頭の文句を引用しながら、逆にエベン説を支持して、『作家自身がエベンを重要視していることはこの作品を一読して直ちに感じられる所であつて……』とのべ、エベンこそ悲劇發生の第一要因であること、彼の性格發展が最も變化に富むこと、他の人物との交渉(例えば異母兄や娼婦ミニーに対する)も複雑に解剖されていることなどを挙げている。エベン説の検討はしばらく措くとしても、オニールの本質を神秘家乃至は詩人として考える、オニールにもつとも理解ある批評家の一人であるクインが、この作品の裏面上の要である楡の木という重要な存在に一言もふれずに、何故に、表面上の性格描写にばかり注意を集中したのか? これ許りは合点のいかぬことである。

オニールはいつも、あるがままの現実を写實的に舞台化する意志をもたなかつたこと、現象の背後にある何か或る神秘な力を意識していたこと、時間的にも空間的にも人生の特殊な断面よりも普遍一般の人間の生命の神秘を雰囲気として再現しようとしたこと、その結果、神秘晦渋、哲學的心理分析的內的分裂の傾向を示してきたこと、そしてこれらの傾向こそオニールの本質であることを私は他の機会に論述したことがある。しかも、問題はいつもこの点から出發していた。オニール劇を純現象面のみに限定するか、現象をその背後にあるものとの関連において把えるか、つまり、その写実性と象徵性の何れにアクセントをおくか、この問題こそオニール解釈の大きな岐路をなすものなのである。写実性を伴わぬ象徵的な作品例えば『偉大な神ブラウン』(*The Great God Brown*, 1926) が演劇としての失敗を指摘され、象徵性に支えられた写実劇例えば『アナ・クリステイー』(*Anna Christie*, 1921) が好評をもつて迎えられた所以なのである。

作品『榆の樹蔭の慾情』が傑れた劇曲であるのは、その写実性と象徵性との均衡調和にあるのではなからうか。それ故に、老人を中心人物とする立場は、「石垣によつて示される刻苦精勵の精神が榆の木の象徵するものだ」とする立場と結びついて、現象の背後にある象徵を無視乃至は輕視する傾きのあることを私は指摘したかつたのである。

三

写実主義的近代劇としてこの作品を検討してみる時、一応の成功は認め得るとしても、必ずしも満足することができないのである。舞台は一八五〇年のニュー・イングランドである。この土地はオニールの生育地であり熟知する土地だけに、同じくこの土地に取題した『地平の彼方』(*Beyond the Horizon*, 1920) や『ああ、曠野』(*Ah, Wilderness!*, 1933) などとともに現実の把え方は確かである。とはいつても、キャボット老人によつて現わされるピュリタン精神を除くとニュー・イングランドの匂いは薄弱だといわなければならない。当時のこの土地の農民の社会的經濟的生活は、この作品から窺う由もない。ピュリタニズムにしても、クインの所謂『靈性の消え失せたピュリタン』⁽¹⁰⁾ のもぬけの殻の信仰であるし、刻苦精勵と頑固一点張

りの処生訓に終つてゐる。このことは、この作品を書いた当時のオニールが、宗教よりも社会により多くの関心を持つていたと想像されるだけに、ビュリタニズムに対する一種の皮肉であり少くとも批判であつたとも考えられる。この見方と符合するかのように、封建的で頑固なビュリタンの人生観に対する抗義と批判は多くの場面で見られる。例えば、

ピータ　ここじゃ——土の上にあるなあ石ころだ——石ころばかりだ——石垣をつくる石ころだ——くる年もくる年も——中略——みんなで親父のために石垣をつくつて、自分つてものをその中に閉じこめていただ。

シミアン　ずいぶん働いたもんだよ。おいらの力と若さを土の中に鋤きこんで耕しただ(反逆するように地団太ふむ)——おいら自身は埋れ腐つて——親父の作家のために畑を作つただ。(一部一場)

とか

シミアン　三十年このかたのおらつてものがおめえのなかに埋れてゐるだぞ——おめえの上に拡がつてゐるだぞ——血も骨も汗も——腐れ果てて——てめえのこやしになつて——てめえの魂をふとらせて——(後略)

ピータ　西部へ行きや黄金があるだ——そして自由がな、たぶん。おいら。ここで石垣の奴隷になつただ。

シミアン　おいらもうこれから誰の奴隷でもねえ——何の奴隷でもねえや。(一部四場)

とかいつた科白の中には、虐待や搾取に対する限りない呪咀と抵抗が、奴隷の鎖を断ち切つて自由と解放を求める憧憬が窺われる。また、

シミアン　はじめておいら自由の身になつただよ。(中略)端綱が切れただ——馬具がはち切れただ——柵の横木がおつこちただ——石垣が崩れ落ちただ。おいら、跳び上つて、駈け出しちまうだ！(一部四場)

という場面は、農場を逃れてカリフォルニアへ出ていく解放の喜びが躍如としている。

しかしながら、これら自由や解放への憧憬が、直ちに、オニールの現実觀察の正確さを意味するものと考えるのは尙早であ

る。シミアンやピータの絶叫は、なるほど、封建的家長制への抵抗闘争であるかもしれない。しかも、彼らの抵抗はただの逃避であつたかもしれない、彼らの求める自由がどのようなにして得られるか、オニールはこの点に於て何の暗示も示唆も与えない。このような自由への希求は一幕物以来殆どすべての作品にみられるオニール自身の一つの終生の願ひなのである。約束の与えられない願ひなのである。オニールの世界観の甘さ、歴史や社会に対する洞察の限界をわれわれは忘れることができないのである。現実からの逃避や脱出、その結果である精神の内部闘争こそ、オニール劇の底流としてユニークな鬱屈気を造り出す必須要因であることも想ひ出さなければならぬ。

この作品が写実的な作品としても成功を収めたのは、オニールの現実把握が深く確実であつたからではなく、表現のタッチが写実的でありながら、演劇としての調和と美が見出されるからなのである。所謂表現派的技工や実験による調和の破壊や均斉の喪失がこの作品にはみられない。階上階下の四室を随時に数室を使用するという舞台装置の工夫を除いて、この戯曲は正統派の写実的近代劇である。またこの舞台装置が、異質的対蹠的感情を同時に表現して、現象の背後の鬱屈気を醸成することに大きな寄与をなしていることは、一般に、そしてダウナー⁽¹⁾さえも認めている。構成も緻密で手硬く、サスペンスやアイロニーの使い方も巧みである。

構成上の欠陥として、前に引用した一部の一場と二場はなくもがな場だとB・H・クラークは述べている。⁽²⁾しかし、父を呪い母を慕うエベンの気持を客観化して観客に納得させるためには、寧ろ必要な場ではないかと私は思う。もしこの場がなければ、エベンの感情は観念化して現実味を稀薄にさせ、メロドラマ的臭気を増大させる危険さであるのではないかと思われる。クラークは引續いて、アビーこそこの演劇の内的統一を果す役割であり中心人物だと、例の第二の立場を主張している。クラークの説によると、アビーが劇の進行の主体性を握つて能動的に働きかけ、エベンは受身の立場で引きずられていく。しかも自ら働きかけたアビーが自分で作つた罠にはまりこんでしまうドラマティック・アイロニーが、この劇の構成の要である。⁽³⁾とそう彼はいうのである。この考え方も一応面白い解釈ではあるけれども、エベンの死んだ母親という存在がなければ（そし

て、楡の木を象徴するものは、恐らく、この母親の亡霊のような、無形の母性的なるものの存在ではなからうか）アビーの積極的な誘惑も成功しなかつただろうと思われる。それだけに、クラークの考え方も楡の存在を、無視した写實的解釈のきらいがないでもない。もつとも、アビーが母性としてエベンに対する時、アビー自身が楡の立場に立つのであるから、アビーを主人公とするこの解釈は、第三のエベンを主人公とする立場と表裏をなすものだと考えられないでもない。

四

ここで第三のエベンを主人公とする立場を考えてみたい。前に引用した高垣氏の解釈はごく常識的な立場であり、当然のこととも考えられる。しかしこの立場で特異な、そして極めて明瞭な解釈を下す批評家がある。それは『ユージン・オニール、詩人の探求』のR・D・スキナーである。彼は『キャボット老人が劇全体を支配し、また登場しない時にも支配しているように感ぜられるけれど、芝居の主人公をなすものはエベンである……』と割り切つた態度を示している。彼はこの著書で、オニールの作品を年代的に追求して、詩人オニールの魂の探求の足跡をさぐっており、たまたまこの作品に対して右のような解釈を与えているのである。スキナーの説によると、前作『神の子にすべて翼あり』(All God's Children Got Wings, 1924)の主人公ジム・ハリスは知的には子供から成人へと脱出したけれども、情緒として体得としては、そこまで到達していない。これが完成のためには、保護的な母親の胸や仮装の世界へ戻らうという希望を投げすなければならない。オニールはこの問題をギリシヤの母子相姦悲劇イシセス・トラヂエディの象徴と表現形式を借りて表現した。それが『楡の樹蔭の慾情』だといふのである。そして楡の木についてのト書がこれに示すといふのである。例のト書には、

『その垂れ下つている枝は屋根の上に掩いかぶさつて、この家を保護するようにも、また征服するようにも見える。その木には、自分の保護するものはおし潰すようにしてまで、後生大事に専有しようとする不吉な母親氣質の相がある。この家の中で営まれている人間の生活と親しく接触することによつて、ぞつとするほど人間性をおびてきている。圧迫するように家を蔽つている様子は、ちやうど疲れ切つた女

たちが、たるんだ乳房と両手と髪を屋根の上に垂らしているように見える。そして雨が降ると、単調に滴り落ちる涙は、屋根板の上で激み腐るのである。』

と説明されている。スキナーの解釈では、「ニュー・イングランドの一寒村の醜い犯罪を演劇化するなら、何もこのようなト書の説明がある筈がなく、また却つて不適当だ。オニールは『子供への足枷から脱出を計る』⁽¹⁾魂の内的闘争を表現する、ギリシャ悲劇の母子相姦形式を用いているのだ。この場合子供と結びつく凡ゆる象徴は不気味な (sinister) なものとなる。また慈愛深い依頼できる『母親氣質』と、魂が遁走を計る『不気味な母性』との間には区別がない。脱出や遁走をはかればはかるほど、そこに『止りたい』という気持に妨げられるのだ。母親の子供としてその中に幽閉されたいと希う気持が、脱出しようという気持を征服する。そこに苦悶があり、悲劇の核心がある。」というのである。スキナーはこのような立場からこの作品の分析を行っている。また、エバンの性格や容貌に加えられた作者のト書には、

『目鼻たちの整つた美男であるが、むつつりした、守勢的な表情。その反抗的な黒眼は捕われた野獣の眼を思い出させる。毎日が彼にとつては檻であり、捕われの身であることを知っているが、心の中では屈していない。抑圧された激しい活力がある……』(一部一場)

と書かれているのであつて、楡の木のと書といかにも呼応するような性格を意図されているのである。オニールが後年『ダイナモ』(Dynamo, 1929)や『喪服の似合うエレクトラ』で、明かにエディプス・コムプレックスを用いていることは周知の事実であり、この戯曲でもこれが用いられたと考えるのは必ずしも独断ではなからう。

『おらあおっ母の子だ——血の一滴一滴までおっ母のだ!』(一部二場)とか『親父はおっ母をこき使つて殺しやがつたじゃねえか?』だとかいつも叫ぶエバンは、母への同情と父への復讐の念をすることができない。そして母に対する特別の愛情と庇護を抱き続ける。母を慕う純粹の愛情とともに、「春の宵」のように暖い母親の肉体への思慕が交錯して、淫売婦ミニを買ひにいつたりする。それも、かつて親父が自由にしていた女を自分のものにして、父への復讐の喜びを感じるのである。

その後、母の死んだ客間でアビーの母性愛と慾情に攻められる。父の女であるアビーを自分のものにすることは、『おっ母が親父に仕返ししてゐるだ——墓のなかで安らかに眠れるようにな!』（二部三場）と考えると、エベンの方から敢然と挑むのだ。アビーを征服した後のエベンは落ちつきと自信を得て、『おっ母は墓へ歸つていつただ。今度は眠れるだて。』（二部四場）というあたり、「子供からの鎖を断ち切つた大人の自信」が明らかに窺えるのであつて、スキナーの見解がよく理解される。しかも、アビーに裏切られたと感じた後のエベンは又もや亡き母への思慕に駆りたてられるのである。復讐を誓つて、『おらあ馳爺と——てめえに勘定をつけてやるだ! 親父があげえに自慢してやがる赤ん坊のほんとうのことをぶちまけてやるだ。そんならおらあ、てめえと親父を勝手に噛み合せて——おっ母に毎晩墓から出てもらつて……（後略）……』（三部二場）といつたり、子供はいじめられたくないから、『親父への復讐はおっ母にまかすだ』（三部三場）といつたり、アビーが子供を殺したことを知つた時、驚きと悲しみで、『とんでもねえ! とんでもねえ! おっ母、おめえはどこにいただ? としてとめてくれなかつただ?』（三部三場）といつたりするのである。義母を犯す直前、室内にいるように思われる亡き母の霊に向つて、『おっ母! おっ母! 一体どうしてほしいっていうだて、どうしろっていつてるだ?』（二部三場）と言う言葉に典型的に示される、亡き母に憑かれたエベンの妖しくも不気味な姿が、楡の木の不気味さと相まつて、この作品のテーマを湧きださせ察悟氣を漂わすのである。

しかも、ここで注意すべきことは、母親への愛情と依頼が、母子相姦の醜猥感を必ずしも観客に与えるのではなく、寧ろ暖い神秘的な香りと空氣をこの演劇に吹きおくるのだ。例えば、

『おっ母は今でもやつてくるだ——夕方になると、そのストーヴの傍に立つた——おっ母にや、静かに眠つて休むのが当り前のことだとは思わねえだ。自由な暮しに慣れることができねえだ——墓の中にいてせえ。（中略）おっ母は疲れすぎた。疲れすぎることに慣れすぎただよ。親父のせえだ。（中略）おっ母が安らかに墓の中で眠れるようにしてやるだ!』（一部二場）

というエベンの言葉に見られる愛情の暖さも見逃すことができない。

いま一つ注意すべきことは、キャボット農家に暗い不気味な影を落しているのは必ずしも亡き母の霊だけではないということである。亡霊のような明らかなものではないが、無形の何か或る存在が、この一家に不吉な影を漂わしているのである。一部二場で『親父がお母を殺しただ』というエベンの言葉に向つて、シミアンが『人が人を殺すもんでねえだ。いつでも何かがあつて、そいつが人殺しをするだ』といい、エベンが『親父はお母をこき使つて殺しやがつたじやねえか?』といったのに対して、シミアンが『何が——親父に——おいらをこき使うように——させてるだ!』エベン『何か、だつて!、何かってえのはなんだ?』シミアン『知らねえ。』といいかわす当り、この何かが作品全体に死の影を落すのである。またキャボット老人が震えながら『どうもこの家んなかは寒い。居心地が悪いだ。何かが暗えところどこそこそしてやがる——隅っこで。(中略)落ちつけるところへ——暖けえところへ——納屋へいつてくるだ。牛にやわかつてるだ。この畑も、わしの気持も。牛を見ると気持が安まるだ。』(二部二場) 同くト書の『風に吹かれる枯葉のような音が部屋から聞える』(同上) とか『家族の人々が生きながら葬られている墓のように凄い、圧えつけられるような感じの部屋』(二部三場)。または、『音楽だつて、追つばらうことができねえ——もんがあるだ。そいつが楡の木から落ちてきて、屋根をはいあがり、煙突から忍びこんで、部屋の隅っこでそこそしてゐてえな気がするだ! 家ん中じや心がやすまらねえ。奴らといつしよにいと、どうも落ちつかねえ。何かがいつもいつしよにいやがるだ。』(三部一場) というキャボットの気持。アビーとエベンが客間で情交を結ぶ前の、何とはなしに幽霊の出そうな空気。などなど。これらすべてが、不気味な楡のたたずまいに呼応するかのよう、キャボット家に或るただならぬ冷い空気を吹きおくるのである。この空気を悲劇の到来を暗黙のうちに暗示する何かであつて、この何かこそこの演劇に欠くことのできない薫りであり風味なのである。

それは論理では割り切れない高い詩情^{ポエトリ}であり、現象を超えた象徴の世界である。それは明るい現実の裏であり、光の影でまゐる。影の伴わぬ光は存在しないし、影が濃厚であればある程光は光沢を加える。それは歓喜の中に秘められた悲哀であり、笑

いさざめきの中の溜息なのかもしれない。この何かこそ詩人オニールの芸術の本質であり、マーテルリンクやシングにも通ずる散文劇の詩である。楡の木は象徴するものは、もとより、母性的なものを含めてのこの何かではなかつただろうか。そして、この何かを軽視もしくは無視した時、すなわち、この作品の象徴性を忘れて写実性を強調した時、舞台上に展開されるのは、ギリシヤの意味における悲劇ではなくして、西部活劇とメロドラマであり、ストリップ・ショーでさえあるのである。

五

つまるところ、写実性と象徴性が舞台の表と裏に、或は光と影となつて絶えず相補い相助け合うことによつて、オニールの世界が、オニールの芸術が完成されるのである。オニールの傑れた作品『楡の樹蔭の慾情』もまた、写実と象徴の融合調和によつて、はじめて、ダウナーの所謂『演劇詩の稀にみる成功作』⁽¹⁶⁾がもたらされたのであり、『韻文劇には珍しくないが散文劇には至つて少い、強烈さを集中化された力』⁽¹⁷⁾が達成されたのである。オニールが恐らく意図したと思われる作劇の目的地、魂のカタルシスもこうして完成されるのだ。嬰兒殺しのあくる朝、刑場へおくられる二人を暖くいたわるかのように、日がほのぼのと明け始める、あの大団円。あの幕切れこそ、この意味において、オニール劇のみならず、アメリカ演劇史上の一つの頂点だといえるのではなからうか。

(追記) 本稿を草したのは昨年の二月であつた。その後晩秋十一月十七日、オニールは永遠に筆をとらぬ人となつてしまつた。哀悼の意を心から表するとともに、世紀のこの巨人に対する研究をさらに深めたい氣持をあらたにさせられる。一九五四・三)

註(1) Alan S. Downer: *Fifty Years of American Drama 1900—1950*, p. 70.

(2) 拙稿『Eugene O'Neill 序論』ALBION Vol. VI, No. 2, 3.

同右、「悲劇とメロドラマ—ユージン・オニール—考察」、海潮音三号、参照。

(3) 青猫座上演「楡の木蔭の慾情」プログラム。

『楡の樹蔭の慾情』断想

- (4) 同上。
- (5) 井上宗次郎「楡の木蔭の愁情」(岩波) 解説。
- (6) A. H. Quinn: *A History of American Drama, from the Civil War to the Present Time*. (pp. 189-90.)
- (7) *Ibid.*, p. 189.
- (8) 高田保太郎「埃斯培拉多」 Eugene O'Neill: *Bound East For Cardiff, The Emperor Jones, Etc.* Introduction. p. xvii.
- (9) 里根「埃斯培拉多」。
- (10) *Op. Cit.*, p. 189.
- (11) *Op. Cit.*, p. 69.
- (12) B. H. Clark: *Eugene O'Neill, the Man and His Plays*. pp. 143-156.
- (13) *Ibid.*, pp. 90-91.
- (14) R. D. Skinner: *Eugene O'Neill, A Poet's Quest*. pp. 143-156.
- (15) *Ibid.*, pp. 143-156.
- (16) A. S. Downer: *Op. Cit.*, p. 68.
- (17) *Ibid.*, p. 70.