

Eugene O'Neill の *Strange Interlude* について—主としてその題名に関して¹—

木 村 俊 夫

(1)

「全世界はひとつの舞台です。そして男も女もみんな役者にしかすぎないのです。めいめいが登場しては、退場していき、その一生の内に多くの役をこなします…」(Shakespeare, *As You Like It*, II. vii) というジェクイーズ (Jaques) の言葉は、世界 (乃至は人生) = 舞台のメタフオアの中でも有名なものである。シェイクスピアの活躍したグローブ座 (Globe Theatre) のモットーも「全世界は俳優の役を演ず」であった。それのみではない。このメタフオアは、実は、いわば諺のようになって、古代ギリシャの昔しから、ヨーロッパでは、なじまれてきたものである。筆者のこれまで知り得た記録においても、ピタゴラス² (Pythagoras), デモクリトス³ (Democritus) にはじまって、現代に至るまで、このメタフオアの使用例はおびただしい数⁴にのぼる。ただし、一見、何でもないこのメタフオアも、これの用いられる時代と、これを用いる人の異なるに従って、その意味に微妙な変化をみせることになる。

本稿では、このメタフオアと、オニールの『奇妙な幕合狂言』との関連についてのべる。このメタフオア使用の歴史⁵は、かなり複雑で、ここに詳論する余裕はないが、本文中の記述に関連の強いいくつかについては、簡単にふれておきたい。

表題の『奇妙な幕合狂言』は、作品中の主要登場人物の用いる言葉としても数回使われる。この内「奇妙な」(strange) という語の使用頻度も、この

作品では非常に多いが、これは単に「奇妙」であるばかりでなく、「疎外」(estrangement, alienation)の意識を強くはらんでいる。さて、女主人公ニーナ(Nina)は、この劇の終りの方でこう述懐する。

「奇妙な幕合狂言！ そうです。あたしたちの生涯は、父なる神の電気仕かけの芝居(display)の中の奇妙な暗い幕合狂言にすぎないのです！」⁶ (681)

またこれよりすこし前には、こうもいう。

「父なる神さまと、あたしたちの取引はすんでしまった。唯一の生命のこもった生は、ただ過去と未来にあるだけ——現在は幕合狂言にすぎない…われわれが生きていることを証明させるために、われわれが過去と未来に呼びかける奇妙な幕合狂言なのだ」(646)

一方マーズデン(Marsden)の方も、この物語りの終りの方で、「人生との戦いという長い幕合狂言の後で、まだ老年の平和條約を結ばねばならない」(669)という。彼はまた、この物語りのはじめには、この作品の舞台となったニュー・イングランドの小さな町に戻ってきて、動乱、喧騒の世界からはなれた、この「まどろんでいる町」(487)を幕合狂言と呼ぶのであるが、続けて、自分の書いている小説のことに思い及び、「宇宙からみればとるに足らぬもの」と、心の内につぶやく。この感概は、彼の書いている小説、ひいては彼自らのことをさしている、と同時に、彼のいう「幕合狂言」のあり様のこともいっているようである。

Interlude とは、中世神秘劇、道徳劇の間にはさまれた、短い笑劇や、16世紀におけるその発展形式をさすと共に、もっと一般的には、行為と行為、事件と事件、幕と幕、との間の「中休み」、従ってあまり意味を持たない(insignificant)ものの意味をも持つ。更にいえば、この作品の対話の中にはさみこまれた、「思想傍白」(thought aside)も Interlude 的ではある。

オニールは *Interlude* のこうした多義を含ませながら、ニーナにも、マーズデンにも幕合狂言といわせるのである。そこには、自嘲と、空しさの意識が強い。

(2)

上に引用したニーナの二つの言葉の中に、共に「父なる神」への言及がある。「父なる神の電気仕かけの芝居の中の奇妙な暗い幕合狂言」とは、勿論、簡単には、この幕合狂言も、神の創られたもの、と読みとれる。しかしまた、別の暗示もある。この「幕合狂言」は、父なる神の創られた芝居の合間におかれた「中休み」——従ってそれは神のかかわるところではなく、神のプランの外におかれた (strange) もの——でしかない、ということもさしているのではないか。ニーナは、別のところで、「近代科学の神さま」ともいってみて後で、無数にある宇宙の中のもうひとつの宇宙のことを思う、といってみたり、さては、神の「無関心」を語るのである。ダレル (Darrell) によっても、神は、「かくも聾で、啞で、盲目」(680) なのである。

世界＝舞台のメタフオア使用の歴史の展開の中で、顕著にみえる事実は、神（場合によっては神々、また運命の女神）が、この世界という舞台を支配している、という考えである。神は世界という舞台の見物であることもあるが、それ以上にしばしば、舞台上の作品の作者であり、演出者である、と考えられている。この神があらわに語られないときにも、われわれの原初的宗教体験は、少くとも、「未知の、不可解な『宇宙の詩人』」⁷を意識しているのである。

ニーナにおいては、決して神は死んではない。否、後述する如く、一度は死んだとみえた神の蘇生を、必死に彼女は求めるのである。ピランデルロの作品 (Luigi Pirandello, *Six Characters in Search of an Author* (英訳)) をもじっていえば、ニーナもまた、神という作者を探すのである。しかもこの作品においては、神はすでに絶対者ではなく、分断され、相対化、複数化

されてしまう⁸。マーズデン風にいえば、「われわれは神に似せて創られた」のではなく、「その逆」(604) になってしまう。「子供は父を神として敬え」との教え⁹は、昔しからあるが、ここでは意味は全くちがう。「父なる神」は、この作品では、「母なる神」と対立してしまう。存在の中心、根源を求めるが故に、ニーナは神を口にするのであるが、ゴードン (Gordon) との結婚に失敗したニーナは、父、リーズ (Leeds) 教授によって代表される。父権の支配する世界に確立されてある基準に合せて身を処することを拒否する。ニーナの、「父なる神」への反抗はここにはじまる。マーズデンが、終始母に執着するのとは対照的に、ニーナは自分の母のことは語らない。この物語りでは、はじめからニーナの母はいない。代ってニーナ自身が母たらんとし、また事実、母となる。そして「内的な生」に促されたニーナは、「父なる神」の支配する世界に対抗して、自らが「母なる神」(574.その他) であることを宣言するのである。つまり彼女自身が、世界の演出者たらんとするのである。それでダレルはいう、「君は人を自分のものにしよとすることをやめたまえ、まるで自分が神であって、自分が彼らを創りだした、とでもいわんばかりに。人の生活におせっかいはしないがいい」(650) と。

この物語りの中で、ニーナがブラウニング (Browning) を引いて「神は天にいまし、世の中のこと全てよし¹⁰」(523) といいたのは、サム (Sam) の子を宿して、満ちたりた気持ちでいるときだけである。しかしそれも束の間のことであった。

六幕の終りに、ニーナは自分の周りに、サム、ダレル、マーズデンを侍らせ、(別室には息子のゴードンが眠っている) 誇らしげに、自分が「この世で一番幸福な女であるはず」(616) と宣言するとき、この「母なる神」の支配は完全になったかに見える。しかし、ここでこの「奇妙な」タブローの提示する人間関係は、異常にくずれたものであり、ニーナ自身においても、心は分裂したままなのである。

結局「母なる神」ニーナは敗北する。そしてあの「奇妙な暗い幕合狂言…」

の述懐をする。しかし、「父なる神」に反抗し、自ら「母なる神」と宣言するニーナであるが、彼女において、本当に神であったのは、許婚者ゴードンではなかったか。彼が現実には、どんな立派な英雄であったか(492,511参照)はとも角として、ニーナが失なわれた自分を取り戻すために、はげしいが、はかない生を生きるのは、ゴードンを永遠に「失なった」(502)からである。そしてこのゴードンが、終始ニーナの憧れであり続け、また他の男性登場人物も、皆このゴードンにこだわり続ける。ニーナが自分の息子にまで、ゴードンの名を与えたのもそのためであった。そして、物語りの終り、今度はこの息子のゴードンが自分からはなれていく。ベケットの『ゴドーを待ちながら』(Samuel Beckett, *Waiting for Godot* 〈英語版〉)の Godot に God の暗示がある、と同じ程度に、この Gordon は God の少し間のびのした綴り字ではある。ともあれ、このゴードンにおいて、「父なる神」は、再び世界を支配することになるのである。更にいえば、この息子ゴードンの父は、ダレルである、と共にサムであり、このサムが、唯一の「成功者¹¹」としての人生を全うするのである。そしてリーズ教授という父を失なったニーナは、最後には、マーズデンという「お父ちゃん」のふところに戻っていく。誠に「奇妙な幕合狂言」の図式ではある。六幕の終りにあったあのタブローは、実は「母なる神」の勝利のエムブレムではなかったのである。ニーナは実は、男たちにとり囲まれていただけである。

(3)

モンテーニュ (Michel de Montaigne) はそのエッセー (*Essai*) 中でこう述べている。

「われわれの仕事の大部分は芝居 (ここでは farcesques と書かれている) みたいなものだ。『全世界は俳優の役を演ず』だ。われわれは立派に自分の役割を演じなければいけない。仮面や外見を自分の本質としてはならぬ…」

(三卷十章)

舞台の上では、役者は本来の自分でない者となって演技をする。この基本的な事実根ざして、実人生における見せかけの生き方を指摘するためにも、世界＝舞台のメタフオアはしばしば使われてきた。また作品自体の中で、登場人物が見せかけをし、変装をする、という趣向の用いられる劇はとても多い。

仮面こそ使っていないけれど、この劇もまたオニール好みの仮面劇的な構成を持つ。オニールはここで、「思想傍白」の技法を用いて、人物の「内的な生」と「外的な生」の二面をみせる。ニーナに限定していえば、彼女の「外的な生」は見せかけであり、いわば彼女は芝居をして、実は彼女の「内的な生」の欲求を満たそうとするのである。そういう意味では、この『幕合狂言』は、更にその中に劇中劇¹²を持っている、ということが出来る。作中に頻出する‘playing the role’という言葉がこれを端的に示している。(勿論オニールはこの作品の中で‘play’という語の意味にも、ふくらみを持たせて使っているが。)「父なる神」の支配する人生を拒否しようとするニーナは、そんな人生はうそである、という認識を持つ。それで彼女は「Lifeとは、終りのところに噺り泣くようなため息をつけて長くひっぱったLieにしかすぎない」(522.尚496,624も参照)ともいうのである。

ニーナの戦傷者相手の行為も、「ゴードンに対する卑怯な裏切りを償う」(500)義務感から出た行為と説明されるが、ニーナはこの行為をも、‘playing the silly slut’ (526) といってふり返っている。彼女のサムとの結婚も、「表面的な生活に自分の調子を合せるのも、よい生き方かも知れない」(528)という思いから決心したことであり、マーズデンからみても、ニーナはサムに対する「軽蔑」(534)をかくして、「愛情に満ちた妻」であるかの如きふりをしているだけである。等々。彼女は、彼女のかかわる全ての人物に擬態を示しつつ、こうすることによって、自らが役者とも、演出者ともなる。自らが、役者とも、演出者ともなろうとすること、これはあるいは、人間誰しもが、共通に持つ志向であるとはいえる、ただオニールは、ニーナ

において、この志向に強いアクセントをつけ、これを外に表出 (express) しようとするのである。すなわち、創られてある存在であることを越えて、創る存在となって、「母なる神」として、自分の「内的な生」の欲求を果さんとするのである。

オニールはまた 'playing the game' (533) という言葉をニーナに使わせて、「正々堂々と行動する」ことと、(本心をかくして)「表面的にルールに従っているように見せかける」ことの二つの意味をからめさせていることもつけ加えておく。しかし、「思想傍白」の技法を用いて、「内的な生」と「外的な生」の発する言葉を使いわけようとしたオニールの意図は完全には成功していない。もみじは、裏を見せ、表を見せて、散っていくけれど、人間の心、行為の内、どこまでが「内的」で、どこからが「外的」であるのかは、オニールがここに用いた技法によって整理できるほど簡単な問題ではない。オニールもそんなことは承知の上で、敢えてこの台詞のデフォルメを試みたのであろうけれど。

(4)

世界 (World) とは、実はきわめて時間的な概念である。しかも世界=舞台のメタフォアは、しばしば、はげしい生の中から退いた人間が、人生全体をその視野の中に入れて、観照するとき用いられる¹³。それはしばしばベシミスチックにひびく。それで、ジェクイーズは「全世界はひとつの舞台です…」といった後で、人間の辿る七つの段階について語るものであり、マクベス (Macbeth) も、はじめは魔女の言葉を聞いて、「王国を主題とする壮大な劇のプロローグ」(Macbeth, I. iii) といって勇み立つのであるが、「明日、また明日…」(V.v) の述懐の中では、空しかった自分の過去全体を懐古、要約するのである。但し、この『奇妙な幕合狂言』のように、一つの作品が、その表題に世界=舞台のメタフォアを持つこと¹⁴は珍しいことであり、またこの作品のように、その中で、主人公の生涯の殆んど全部を語ることも珍

しい。

終幕でのニーナは四十五才である。しかし、もう彼女は人生に倦み疲れている。「女は四十才になればその生はもう終り…人生はただそばを通りすぎていだけ…女は平和の内に朽ちていく」(619) とニーナ自身が語っている。またこの物語りは、ニーナの二十才のときにはじまるが、彼女の幼少時代のことは、懐古の形で語られてもいる。従って、これはニーナという「女の一生」の物語り、と考えるとよい。クラーク (B. H. Clark) は、ニーナを「大文字のWのついた女 (Woman)」¹⁵すなわち女性の全てである。といわんばかりであるが、そこまではいわないとしても、ニーナは「女」の多くの側面をみせていることは否定できない。彼女は、あどけなかった少女であり、恋をして結婚に失敗した娘であり、娼婦であり、「よき」妻である、と同時に、姦婦であり、母であり、未亡人である。そして彼女にかかわる男性は、英雄ゴードンであり、芸術家マーズデンであり、科学者ダレルであり、実業家サムである。(いずれもが戯画化されていることに注目したい。) それに、彼女の結婚を妨げた父、と彼女をはなれていく息子がかかわる。彼女は無名の戦傷者とも関係を持った。

尚、ジェクイーズの述べたような、人生の諸段階については、この『幕合狂言』と近接した時期に創作された『ラザルス笑えり』 (*Lazarus Laughed*) の中で、群像の形で、人間の七つのタイプと共に、人間の年令の七段階 (Boyhood, Youth, Young Manhood, Manhood, Middle Age, Maturity, Old Age) (381など) が提示され、また『百万のマルコ』 (*Marco Millions*) の中でも、同じく群像の形で、a baby, two children, a young girl and a young man, a middle aged couple, an aged couple. それに coffin までもが加わって (238)、舞台上に用いられていることを指摘しておく。

更にまた、この『百万のマルコ』の中で、「人生とは、二つの覚醒の時にはさまれた悪夢である、とわきまえておくがよい。毎日は人生の縮図なのだ。」(266) との台詞もでてくるが、この人生=夢のメタフオアは『幕合狂言』

における人生＝舞台のメタフオアと密着した関係を持つ。このことはすでにシェイクスピアの『嵐』(*The Tempest*) 中でのプロスペロ (Prospero) の言葉「これらの役者たちは…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、眠りにはじまり、眠りに終る」(IV. i) にその典型的な前例を持っている。また、オニールのもっと後の作品『夜への長い一日の旅』(*Long Day's Journey into Night*) は、オニールの一家——役者を父に持つ家庭を扱うもので、今問題にしている世界＝舞台のメタフオアともかわってくる作品である。そしてここでは、表題の示す如く、人生＝旅のメタフオアがでてくる。しかし本稿では、このことにまで議論を拡散していくことはひかえておく。

(5)

この『奇妙な幕合狂言』は、一面、アメリカの一時期 (1919-1944) に生きた、ひとりの女の一生を描くことにおいて、かなりリアリスチックである。その场景も、全体九幕の内、はじめから七幕までは、近代劇風に、書齋や、居間の中に限定される。しかし、ようやく八幕において、場面は戸外の船の中におかれ、そして九幕に至って、オニール好みの海の見渡せるテラスに移る。八幕以降において、ようやく視野は、海に、また空にまでひろがる。オニールのいう「超えたところ」(beyond) が示される。対して、七幕までにみられた、ニーナのはげしい戦いは「内側の世界」(behind) から促されたものであった。

オニールは、すぐれた実験家であったが、周知の如く、彼の実験は、多く、古いもの、古典に則って行なわれる。本稿で問題にした作品も、諺にまでなっている世界＝舞台のメタフオア解釈のひとつの新しい試みであった。しかし、オニールに直接にこの題名の作品を着想させたものは何であったのか。そのことについて論考したものを筆者は未だ見ていない。彼の先輩シェイクスピアが、彼に大きな刺戟となったことは十分に想像できる。しかし同時に、

オニールにもっと近いところにホフマンスタール (Hugo von Hofmannsthal) がいる。このオーストリアの劇作家の『ザルツブルク大世界劇場』 (*Grosse Salzburger Welttheater*) (1921) も世界=舞台のメタフオアにかかわる重要な作品である。そして彼はまたカルデロン (Calderon de la Barca) の強い影響下にある。ひよっとしたら、このホフマンスタールが、オニールにこの『奇妙な幕合狂言』を思いつかせたのもあろうか。しかし、このことのくわしい詮索は今の筆者にはできない。こうした詮索自体、が徒勞であるのかも知れない。ともあれ、この『奇妙な幕合狂言』は、世界=舞台のメタフオアのひとつの現代版であり、このメタフオアとの関連で、人生を、演劇を考える場合に、なおざりにできない重要な作品であると思う。

注

- 1 本稿は、『同志社アメリカ研究』22号 (同志社アメリカ研究所, 1986) に発表した, "Eugene O'Neill の *Strange Interlude* について", と対をなすものである。論述に一部分重複するところがあることをお断りしておく。
 - 2 Richard Edwards, *Damon and Pythias* (1571) の中に「ピタゴラスはいった。この世界は舞台の如し、その中で、多くの者が、それぞれの役割を演ず、と」とある。OED stage⑤, また, Tilley, W. 882 など参照。
 - 3 「世界は舞台、人生は芝居、あなたは来て、見て、去っていく。」これは E.K.Chambers, *William Shakespeare* (Oxford, at the Clarendon Press, 1930) の扉にも引用されている。
 - 4 世界=舞台のメタフオアの使用の歴史の中で、この舞台に相当する部分は、様々にいいかえられている。Stroup (p.23) はシェイクスピアの戯曲の内、このメタフオアに直接言及する箇所だけで14, *Sonnets* の中に1, があるという。筆者の知る限りの記録だけでも、その例は非常に多いが、その内めばしいものは, theater, stage, stage play, pageant, farce, masque, puppet play, そして tragedy, comedy がある。interlude の用例は、比較的すくないが、John Withal (*Little Dictionary*), や Abraham Fleming (*The Diamant of Devotion*) らにその用例はある。
 - 5 筆者の利用した文献の内、主なものは、次の通り。Horace Howard Furness ed., *A New Variorum Edition of Shakespeare, As You Like It* (1st ed. 1890, re-issued 1965, American Scholar Publications, New York)
- T. W. Baldwin, *William Shakespeare's Small Latin and Lesse Greeke*. 2vols. (U. of Illinois, Urbana 1944)

- Paul Reyher, *Essai sur les Idées dans l'Oeuvre de Shakespeare* (Didier, Paris, 1947)
- Ernest Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* (Routledge & Kegan Paul, London, 1953)
- Jean Jacquot, "Le Théâtre du Monde" de Shakespeare à Calderón,' *Revue de Littérature Comparée*, xxxi, Juillet-Sept, 1957
- Anne Righter, *Shakespeare and the Idea of the Play* (Chatto & Windus, London, 1962)
- Thomas B. Stroup, *Microcosmos* (U. of Kentucky, Lexington, 1965)
- John Erskine Hankins, *Shakespeare's Derived Imagery* (Octagon Books, New York, 1967)
- Austin E. Quigley, *The Modern Stage and Other Worlds* (Methuen, London, 1985)
- J. A. Burrow, *The Ages of Man* (Oxford, Clarendon Press, 1986)
- 6 使用テキストは *Nine Plays by Eugene O'Neill* (New York, The Modern Library, 1932). カッコ内の数字は参照ページを示す。以下同じ。
- 7 Erich Auerbach, *Mimesis* (Doubleday Anchor Books, Doubleday & Co., New York, 1953) p.288.
- 8 オニールはその作品の中で、しばしば神に言及するが、その語は多義であり、しばしばあいまいである。それについてここで詳論する余裕はないが、この問題については、John H. Raleigh, *The Plays of Eugene O'Neill* (Southern Illinois U. P., Carbondale, 1965) p.8 以下など参照。また、世界の複数化については前掲 Quigley など参照のこと。
- 9 「お前にとって、父上は神さまと同じ…」と Theseus は Hermia を諭す。(A *Midsummer Night's Dream* 1.i) 但しニーナとハーミアの世界の何と異なっていることか。尚この考えは、すでに Aquinas がその *Expositio Ethicorum Aristotelis* の中でも述べている、とのこと。(John Erskine Hankins, *Background of Shakespeare's Thought* ((Archon Books, Hamden, Conn., 1978)) p.222 以下参照。)
- 10 Robert Browning, *Pippa Passes* の一節をニーナは引用している。
- 11 「成功」を神として崇める病い。すなわち Success Cult については、William James ("Letter to H. G. Wells" 1906年9月11日付) のすでに指摘するところである。
- 12 Sackville & Norton, *Gorboduc* (1561) が、劇中劇を最初に用いた作品とみなされている。しかしこの問題は複雑で、視点のすえ方で、実に多くの作品にかかわって来る。上掲 Anne Righter や Robert Egan, *Drama Within Drama* (Columbia U.P., New York, 1975) などがよい参考になるであろう。
- 13 従ってこの世界=舞台のメタフオアは多くの金言を生んでいる。『嵐』の中のプロスペロの言葉(後述)もそのひとつである。尚 John of Salisbury, *Policraticus* や Palingenius, *Zodiac of Life*, trans. by Barnabe Googe, また、短かいものでは Wal-

- ter Raleigh, "What is Our Life" など参照.
- 14 Pirandello, *Tonight We Improvise*, Terence Rattigan, *Harlequinade*, Edna Ferber & George S. Kaufman, *Stage Door* なども含めると、その数は多くなるが、Hugo von Hofmannsthal の作品（後述）や Calderón, *El Gran Teatro del Mundo* はその典型的な作品である。劇作品でないものになると Boaystua, *Theatrum Mundi* trans. by John Alday など多数ある。
- 15 Barrett H. Clark, *Eugene O'Neill* (Dover Publications, New York, 1947) p.113 参照。その他、Timo Tiusanen, *O'Neill's Scenic Images* (Princeton U. P., Princeton, 1968) p.219. Arthur & Barbara Gelb, *O'Neill* (Harper & Row, New York, 1974) pp.628-29, Virginia Floyd, *The Plays of Eugene O'Neill: A New Assessment* (Frederick Ungar Pub. Co., New York, 1985) p.334. など参照。