

O'Neill の中後期演劇における 黒人登場人物について

—*All God's Chillun Got Wings* と *The Iceman Cometh*—

近 田 小 一

本稿では前稿¹のあとを受けて、Eugene O'Neill (1888-1953) の中期および後期の劇作期に属する *All God's Chillun Got Wings* (1923)² と *The Iceman Cometh* (1939) に登場する黒人に、前稿と同じ趣旨・観点から照明を当てるとともに、初期の作品をふくめた黒人登場人物全体について考察をまとめてみたい³。

(I)

(1) *All God's Chillun Got Wings* (2幕7場) は O'Neill の黒人登場劇中で初めて、一般市民の中の知性のある黒人を、日常生活の流れの中で描き出した作品であって、黒人と白人の関係を、結婚という、アメリカ劇史上で特異な設定の下に展開し、深刻な反響を呼んだ一作である。

こうした枠組による劇の展開は、特に当時のアメリカでは、上演に際し大きな障害を予想させずにはおかない大胆な試みであったといえよう。アメリカ社会での黒人に対する人種的偏見や差別の中でも、とりわけ黒白兩人種間の結婚は厳しく禁忌されたが、およそ黒人男性と白人女性との結びつきに至っては、社会的通念の許容からは程遠いものがあつたからである⁴。O'Neill 以前にも黒白兩人種間の結婚の問題を劇の構成要素にとり込んだ作品はアメリカ劇史上でなくはない⁵。しかしこの結婚そのものを、劇の主要な構成部分として据えつけて、その生活を描写したのは、O'Neill をもって嚆矢とす

るのである。こうした特異な作劇基盤を視野に入れるとき、われわれの観察の焦点はまず何よりも、中心人物の黒人男性と白人女性の、それぞれの人間像に合わされねばならない。

(2) Jim Harris と Ella Downey が O'Neill の両親 James と Ella を連想させることは、この劇の性格の一面を示唆して興味深い。劇中人物の相互関係のみならず、その境遇や行動面でも、際立った対応が見られるのである。例えば、狂気に陥った Ella Downey が赤いガウンを着て登場する最終場面は、O'Neill 劇中でも自伝的色彩が最も濃厚な作品とされている、*Long Day's Journey Into Night* (1941) において Mary (母 Ella O'Neill) が錯乱状態で、白いウェディング・ガウンをかかえて現われる幕切の場景と著しい相似を示している。もとより、こうした対応関係は、彼の他のどの作品にも、程度の差はあれ、見られるところであるし、ここに立ち入ることは本論の主旨にも合わない。ただわれわれは、登場人物名のこの指定においても、O'Neill の根深い自我意識が姿を見せていることに注目しておきたいのである。

Jim Harris の第一の特長は、彼が O'Neill の初期作品に現われた黒人達とは異って、敏感な情緒と優れた品性の持ち主であることである。彼はまた比較的上等な黒人居住区に住む、恵まれた中産階級の一員でもある。彼は幼い頃から Ella Downey というアイルランド系の美少女と互いに心を寄せ合う。劇は Jim の子供時代から始まり、青春期における Ella との再会を経て、その結婚生活の3年間を描き出す。

幼い Jim と Ella が登場する最初のニューヨーク下町の街頭場景は劇の構成上、重要な意味を持つ部分である。ここには二人にとってアメリカ社会における人種的環境の厳しさが、色彩のコントラストによって直截的に示されている。

In the street leading left, the faces are all white; in the street leading right, all black.
(Act I, Scene 1, p. 301)

隣接し合っているが、互いに融和し合えない両人種の現実、結婚の可能性が与えられてはいるものの、それは苦渋に満ちたものであることを暗示し、二人の幼い姿に暗い陰を投げかけるのである。

こうした中であって Jim は早くも人種的な違和感を抱き、自分が黒い膚であることにひげ目を持ちはじめていることは、彼が Ella の膚色を “Red 'n' white. It's purty.” (同上 p. 303) とうらやむ反面、自分の色を “Chocolate” “Smoke” 等といい、さらには “nigger” との自称によって明らかである。(同上, pp. 303-304)

他方において、同じ場面で「黒」と「白」の対照が強調される中で、次のような描写がなされていることに注目しなければならない。

People pass, black and white, the Negroes frankly participate in the spirit of Spring (Act I, Scene 1, p. 301)

ここにみられる黒人街の様子は、すぐ後に続く、こわばった、押し殺したような白人側の雰囲気とは全く裏腹のものである。この明るい、生き生きとした空気はそのまま Jim の種族的背景であり、温和な彼の人の下地ともなっているように思われる。同時に、ここにみられる抑圧的な「白」の印象は、9年間の経過の後に Jim がめぐり合った Ella の態度について暗示的である。

She is seventeen, still has the same rose and white complexion, is pretty but with a rather repelling bold air about her. (Act I, Scene 2, p. 309)

久方ぶりに会って、昔通りの間柄を乞い求める Jim に、彼女は次のような言葉を次々に投げつける。

You and me've got nothing in common any more.
You're certainly forgetting your place!

I've got lots of friends among my own—kind,
I can tell you. (同上 p. 310)

すでに黒人蔑視の態度を身につけている彼女は、女たらしの白人ボクサー Mickey の下に走っているのである。

それから5年後に Jim は、Mickey に捨てられ、人生の希望を失い、零落しきった Ella に再会する。Jim は変らぬ愛を Ella に捧げようとし、彼女は天啓のようにそれを受け入れ、二人は人種の壁を乗り越えて結婚へと踏み切っていく。しかしそれから3年後には二人にとって決定的な危機が訪れる。“the only understanding person” (Act I, Scene 3, p. 317) と頼られた夫は、あからさまに “you dirty nigger!” (Act II, Scene 2, p. 337) と面罵され、一方 “sacred” (Act I, Scene 3, p. 318) と呼ばれて熱愛されたその妻は “you white devil woman!” (Act II, Scene 3, p. 340) とののしられるに至るのである。こうした事態をもたらしした原因は何であるのか。われわれは Jim と Ella の内面の世界に立ち入ってそれを探らねばならない。

Jim Harris の人生には次のような三つの段階の戦いが行われた。

(1) 彼は Ella とおはじき遊びをして睦み合っていた少年の頃から、自分の黒い膚を白く変えるために、チークを水に溶いて飲み下すことさえする子供であった。

(2) 「白」へのこの接近欲は、生長するにつれて、司法試験に挑戦し、法律家たらしとする努力へと変化する。彼はこれによって白人社会に受け入れられようと刻苦するのである。

(3) Ella と幼い時から睦み合い、長じて彼女との結婚を切望したのも、この「白」への意識の線につながるのである。思春期の頃からは、彼にとって Ella は聖なる「女神」であり、彼はその足下にひざまずく「奴隷」となる。彼は、彼女が賞揚する “the whitest of the white” (Act II, Scene 1, p. 329) の全き具現者たらしとひたすらに努力する。それは *The Emperor*

Jones において黒人 *Jones* が抱いた「銀の弾丸」—白人の価値一への信仰を彷彿たらしめるものである。ここには古い伝統的な、アメリカ黒人の、白人に対する献身が彼の内に名残りをとどめていることが認められる。

Ella との結婚生活において *Jim* の破綻を生み出した要因には、彼が抱く、抑えがたい黒人としての人種的意識が挙げられねばならない。彼は *Ella* と結婚する前、男に捨てられてうちひしがれていた後女が、“It’s finished. I’m free, Jim.” (Act. I, Scene 3, p. 315) とうなだれるのに対して、次のように語る。“We’re never free—except to do what we have to do.” (同上)。白人社会の中で自由を抑圧されてきた黒人の意識が浮かび出ている。彼は *Ella* も今や自分と変らぬ精神的境涯に陥ったことを感じ取り、わずかに残された前途の生きる道を彼女と共に模索し、切り拓こうとするのである。さらに *Jim* は結婚式後、海外に脱出して行くとき、次のように希望を述べる。

We’ll go abroad where a man is a man—where it don’t make
that difference—where people are kind and wise to see the souls
under skins. (Act I, Scene 3, p. 318)

彼は温かく人間を包み込むヨーロッパを夢み贅えながら、それと対照的なアメリカ社会のイメージを伝えているのである。さらにもっとあらわな彼の人種的感情は、彼の姉 *Hattie* との対話の中に表わされる。彼女が *Ella* に巣くう黒人種への偏見を次のようにきめつけるひとこまがそれである。

It’s deep down in her or it wouldn’t come out.
(Act II, Scene 2, p. 334)

これに対して *Jim* は *Ella* をかばおうとして次のように応じる。

Deep down in her people—not deep in her.
(同 上)

Ella に対する思いやりの底に、彼が抱く白人社会への恨み、それは決して直截的な形で表われてはいないにせよ、抜き難く、きびしいものであることを知ることができる。こうした対白人の感情の点では、Jim は戦闘的な Hattie とさして隔りはみられない。彼の内に秘められているこの人種的意識は、彼が天性的に “sensitive” (Act I, Scene 3, p. 307) “intelligent” (Act I, Scene 3, p. 315) とされる優れた個性の持ち主であるが故に、一際強い迫真性を醸し出すのである。

こうしてわれわれは Jim の内面には、矛盾する二つの人間的要素が共存しているのを知る。一つは、白人の価値へのひたすらな恭順であり、他は、その白人を批判し怨嗟しようとする、黒人の自我意識である。こうして Ella との生活にあって Jim は、一方では彼女に対する隷従的な献身と盲目的な崇拜（人種的後退性）に打ち込む反面、他方では、平等への焼けつく欲求と、それを阻む白人への怨念（人種的前進性）を抑えることはできない。彼はこの二つの、相反する要素のただなかに身を置き、こうして彼の目指す、人生の幸福への行動力そのものを失うのである。度重なる司法受験の失敗も、直接には彼の「白」への劣等感によるものであるが、その根源には、彼の内なる自己相剋の破滅的な因子が作用しているのである。あたかも *The Hairy Ape* (1921) における “de woist punches from bot’ of ’em”⁶ の再現を思わせる危機的状況が Jim に迫る。このような Jim にとつて、崩れかける彼等の結婚生活を立て直し、幸福を二人の手にとり戻そうと如何にもがいても、それは空しい戦いに終る外はなかった。Jim が姉 Hattie に明日への抱負を確信をもって言い切る場面がある。

Then we’ve got to stick together to the end, haven’t we, whatever comes . . . ? I think maybe this is the crisis in her mind. Once she settles this in herself, she’s won to the other side. And me—once I become a Member of the Bar—then I win, too! We’re both really, truly free! Then we can be happy with

ourselves here or anywhere. (Act II, Scene 2, p. 332)

余りにも高らかな抱負、余りにも惨めな先行き——ここに見られる悲劇的なアイロニーはまさに絶妙といってよいであろう。

Ella もまた夫 Jim と同じく、自らの内部に亀裂を秘める。彼女は黒人の夫と結婚するまでに、自らの個性を知らずして歪める、二つの要因をつくり出していた。一つは白人としての黒人に対する優越心であり、他方はそれにつながる根深い人種の偏見である。前者は最初の場景から5年後の、Jim との再会の段階ですでに現われているのをわれわれは見た。劇ではこれが形成された背景や過程は描き出されていないが、恐らく両親の態度やコミュニティの雰囲気(後者は街頭描写や結婚式での会衆の描出で暗示されている)によって多分に影響されていることが推知できる。しかしこの劇で重要な意味を持つ後者の、人種の偏見については、劇中の描写にその生成の基因が与えられている。それは彼女が、Jim との結婚以前に体験した、愛の挫折である。彼女は Mickey を愛し彼との間に子供までもうけながら (Jim との再会のときには死亡している)、彼に棄てられたことが、決定的な人生の挫折となって彼女をうちのめすのである。一般にアメリカでは白人が味わうフラストレーションが、人種的偏見や差別的態度を抱きやすい個性をつくる契機になりうることは、ひろく指摘されているところである⁷。Ella の場合は、社会的にも性的にも、深く傷つけられたこの経験によって自ら知らずして、抜き難い黒人に対する偏見・差別の根を植えつけられたとされうるであろう。Ella が永遠の庇護者 Jim の腕に身を投げかけていくとき、同時に皮肉にも、彼に歯向う敵対の芽を、自らの中に秘めて持ち込むのである。彼女は終生の献身と愛を誓う Jim の情熱に打たれたように応じる。

Jim! Jim! You're crazy! I want to help you, Jim—I want to help— (Act I, Scene 3, p. 318)

ここに見られる劇的アイロニーもまた痛烈ではないか。

こうした内にこめられた Jim への優越心、黒人への偏見とはうらはらに、Ella は表向けの顔を持つ。それは Jim を助ける、愛する「妻」の自己イメージである。彼女は惨めな自分を支える理想我 (the whitest of the white) を黒人 Jim に投影し、その夫を誇りとし称賛する。しかしその反面において、彼女は妻の仮面の下にかくされている「白人の素顔」を時として露わに見せるのである。われわれはそれを、彼の受験失敗に狂喜し、“nigger” と結ばれた自らを呪う彼女に見出す。そうした彼女の黒人忌避を、Hattie はずばりと指摘している。

... she can never have a child because it'll be born black—!
(Act II, Scene 2. p. 335)

これはまた、Ella の自己分裂が進むにつれて神経症状が強まる中で、彼女自身によって露わにされる。Hattie によって Jim に結婚記念に贈られた、大切なコンゴ土人の仮面に向って Ella は次のように罵る。

What're you grinning about, you dirty nigger, you? How dare you grin at me? I guess you forget what you are! ... Hanging around, grinning, grinning—going to school—pretending they're white—taking examinations— (Act II, Scene 3, p. 338)

今や精神錯乱の世界に入った Ella は仮面の中に “nigger” Jim のイメージを見る。その面にナイフを突き通す、象徴的な行為によって、彼女は夫 Jim を“抹殺”する。こうして彼女は同時に、Jim に投じた自己の “white” の理想像を消滅させ、自分自身をも打ち砕いてしまうのである。The Great God Brown (1925) の Dion Anthony の場合と同じく、Ella を破綻させる決定的な要素は二つに分裂した自我である。外なる仮面の妻 Ella と、内なる人種差別主義者の白人 Ella、この二者が彼女においてせめぎ合い、この相剋が彼女の人格を崩壊させるに至る。その危機的段階に到達した

Ella が見せる姿は、この劇での白眉の描写といえるであろう。

Jim. Honey. Now you better go to bed.

Ella. (*like a child*) Yes, Uncle Jim. (*She turns to go. He pretends to be occupied by his book. She looks at him for a second—then suddenly asks in her natural woman's voice*) Are you studying hard, Jim?

Jim. Yes, Honey. Go to bed now. You need to rest, you know.

Ella. (*stands looking at him, fighting with herself. A startling transformation comes over her face. It grows mean, vicious, full of jealous hatred. She cannot contain herself but break out harshly with a cruel, venomous grin*) You dirty nigger! (Act II, Scene 2, p. 337)

ここには二つの自我の間を行きつ戻りつしながら錯乱の狭間にのめり込んでいく Ella の状態が鮮やかに描き出されているのである。

二人の主要人物、Jim と Ella の外に、彼等に次いで重要な役割を果たしているのが姉 Hattie である。彼女のイメージは、われわれに *Mourning Becomes Electra* (1931) の Lavinia の輪郭を想起させるのは興味深い。

(Lavinia) *Tall like her mother, her body is thin, flat-breasted and angular, and its unattractiveness is accentuated by her plain black dress. Her movement are stiff and she carries herself with a wooden, square-shouldered, military bearing.*

(*Mourning Becomes Electra*, Act I, p. 10)

(Ella) ... *a woman of about thirty with a high-strung, defiant face—an intelligent head showing both power and courage. She is dressed severely, mannishly.* (Act II, Scene 1, p. 322)

ここにはともに、男まさりの、きびしい女性のイメージが際立っている。Hattie は Lavinia 同様、強い意志と、妥協を許さぬ烈しい気性の持ち主で

あることをうかがわせる。Lavinia が彼女のとなえる正義のために、父殺しの母を仮借なく追いつめていくように、Hattie もまた黒人の大義を貫き、自らの種族のために一身を投げうっていとわない、“black militant”である。

We don't deserve happiness till we fought the fight of our
race and won it! (Act II, Scene 1, p. 324)

彼女は弟が黒人のための戦いに背を向けてしまったのは白人妻 Ella のせいだとして、両者を烈しく非難する。特に Ella の神経症が次第に昂じてきたとき、Jim に次のような解決策をすすめる。

I think you ought to leave her, Jim—or her leave you—for
a while, anyway. (Act II, Scene 2, p. 323)

これを Jim は拒否するが、彼等夫婦の成り行きを見極めている彼女はひるむことなく、さらに Ella の病態の深刻さを訴える。

... the doctor says she may develop a violent mania, dangerous
for you—get worse and worse until—Jim, you'll go crazy too—
living this way. Today she raved on about “Black! Black!”
and cried because she said her skin was turning black—that
you had poisoned her— (Act II, Scene 2, p. 334)

I'll say what must be said even though you'll kill me, Jim.
Send her to an asylum before you both have to be sent to one
together. (同 上)

まさしくこれは現実が教える冷徹な警告であり、理性の最善の処方箋であろう。Hattie はその高い知性、節義への献身、行動の一徹さにおいて、O'Neill の黒人群像の中で出色の存在といえる。しかし Jim はこの姉の懸命な救助の手をふり切って、破滅の道を歩みつづける。この間の劇の不吉な緊張を一層高める役割は、何よりも Hattie によって効果的に果されている

といえよう。

Ella が黒人の美と生命を表わすコンゴ土人の仮面にナイフを突き通す行為は、Jim と Ella との結婚生活の終末をしるし付ける極点を意味するが、彼等を結びつけるきずなはここで切れるのではない。彼等がその意識の世界で、17年以前の子供時代に立ち戻ることによって、相互の心を一体のものに結びつけたのである。

Ella. (*brightly*) Well, it's all over, Jim. Everything'll be all right now. (*Chattering along*) I'll be just your little girl, Jim—and you'll be my little boy—just as we used to be

.....

Ella. And you'll never, never, never, never leave me, Jim?

Jim. Never, Honey.

Ella. 'Cause you're all I've got in the world—and I love you,

Jim. (*She kisses his hand as a child might, tenderly and gratefully.*)

(Act. II, Scene 3, p. 342)

この小児体験の幻覚的再現は、*The Emperor Jones* (1920) で Jones が陥る彼の種族的過去への退行、さらには *Long Day's Journey Into Night* において Mary がみせる娘時代の自己の再現と軌を一にする。ここで Ella は Jim に対して、初めて“love”という言葉を与える。精神錯乱の世界に入って初めて到達を許された相互の愛情の確認、人を愛しうる人間としての自己認識——ここに示されているアイロニーもまた鮮烈である。同時にこの終末において、「たとえ小児期への逆行によってにせよ、人種意識という、人類の負う重荷を払拭し去ったとき、人間は真の自己を曇らない眼で見出すことができる」という、洞察的なモチーフが秘められているように思われる。

O'Neill はこの「至福の世界」に人種問題を埋没させてすべての解決としているのではない。この点で、子供時代に“立ち帰った”Ella の言葉は啓示的である。

I'm sick, Jim. I don't think I'll live long.

(Act II, Scene 3, p. 341)

I've got only a little time left.

(Act II, Scene 3, p. 342)

(イタリック部分は筆者による改変である。)

ここでの主体“*I*”は単に Ella 自身の肉体的存在ばかりでなく、彼女に喰い込んでいた、人種的偏見や社会的差別を、さらにはそうした罪禍を生み出す歪められた社会的現実そのものを、示していると考えることができよう。これらがすべて病めるものであり、余命いくばくもないものだとしてアメリカ社会を見つめる、作家の眼がここにある。

自らの罪に許しを乞う Ella に対して、Jim は次のように答える。

Maybe He can forgive what you've done to me; and maybe
He can forgive what I've done to you; but I don't see how He's
going to forgive—Himself. (Act II, Scene 3, p. 341)

Ella と共に「安住の境涯」に入り込んでいく Jim は、神がしろしめすはずのこの世の、抜き難い不条理を衝く。この地上には正義や道理が存在しないのを嘆くのである。

人種意識の桎梏から解き放たれた“Painty Face”と“Jim Crow”(同上 p. 342) が共に見出す「至福の世界」——それは傷つき果てた、敗残の魂が見つめる、最後の幻影に外ならなかったのである。幸福を手にしようとして悲劇的な戦いを演じた O'Neill の主人公達は、彼等の内と外の障壁を乗り越え得ずに、窮極的に挫折するのである。

(3) この作品については、さまざまな観点からその評価が分かれる傾向が著しい。その中でも敢しく批判する側に、次のような、注目すべき三様の評価が認められる。その一つは、かつて白人の中に一般的に見られた、黒人

全般についての“Jim Crow”的イメージにとらわれている批評者達によるものである。彼等にとっては、およそ白人よりも資質の優れた黒人登場人物を主人公とする劇の存在は論外であり、まして作者の意図や主題の意味を理解するには程遠かったことが示唆されている⁸。この態度はまた、当時の世間一般がこの劇に見せた無見識とセンセーショナルな反応のすさまじさを物語るものでもある。第二は、いわゆる「先進的黒人」の立場を反映した見解である。その代表的な例は、「白人 Ella を社会的圧力の下で発狂するに至らしめるというコンフリクトの解決は、黒白兩人種間の結婚における幸福の問題を“狂人の妻と同居する知的な男性”という個人的な問題の強調へとすりかえてしまった」として論難の目を向ける⁹。他の一つは主として文芸的な立場から出てくる批判で、「作者は黒人を描写する上で、白人の抱く因襲的な黒人イメージ (“inferior, superstitious, half-ignorant”) の殻内に視野が閉ざされているために、“immense paradox of racial life” を文学的に十分描き表わすことができている。」として批判する¹⁰。しかしわれわれが試みた Jim と Ella を中心に Hattie をふくめた考察によって、これらの見解がいずれも、この劇について当を得ていないものであることは明らかであろう。O'Neill 自身による次のような作品論評は、われわれが行った主人公の考察と照応して興味深い。

... the basic tragedy of the play is that the woman could not see their ‘togetherness’—the Oneness of Mankind. She was hemmed in by inhibitions. Ella of the play loved her husband, but could not love him as a woman would a man; though she wanted to, because of her background and her inherited racial prejudice. . . . We are divided by prejudices. Prejudices racial, social, religious—Life is hard and bitter enough without, in addition, burdening ourselves with prejudices.¹¹

O'Neill はそれぞれ特殊な個人的背景と社会的立場を持つ個々の人間を、特

別な生活の場で描き出しながら、窮極的には、必死に幸福を求める人間の悲劇的な戦いの中に、彼等を動かす、根源的な力——宿命——を描出しようとする。この作品も作者の劇作活動を通じて一貫して認められる、この至上の作家的命題実現への追求線上に位置するのである。彼は宿命と戦うこうした人間像の創造を、(1)黒人の人物と生活についての共感と非凡な洞察、(2)彼等の鋭利な心理描写、(3)効果的な状況設定、を通じて試みているのである。従ってこうした努力の成果が、次のような評価を与えられるのは、けだし至当のことといえるであろう。

... it is one of the most serious, compassionate, and profound artistic treatment of the racial problem in America ever written, comparable to *Huckleberry Finn* or *Pudd'nhead Wilson* or *The Sound and the Fury*. . . .¹²

(II)

(1) *The Iceman Cormeth* は O'Neill の劇作の晩熟期に属し、*Long Day's Journey Into Night* とともに、彼の全作品中でも最も重要な劇とされている。この作品は彼の思想的遍歴の終着点とも見られるばかりか、それまでに試みた、さまざまな劇作技法・表現形式の模索の終結をも示している。4幕より成るこの長篇劇は、多くの登場人物を配するが、黒人問題を主題とする作品ではないし、黒人登場者に、殊さら特別の意図をもって焦点を当てているわけでもない。しかし19人の登場者のうち、ただ一人の黒人 Joe Mott の存在なくしては、この劇の特異な世界と筋の発展を効果的に描出することは困難であったであろう。彼の役割はそれをつぶさに観察するとき、劇の中心主題の展開に対する貢献の上で決して小さいものではないし、また彼独自の行動は、それ自体に軽んじられない意味を持つことが明らかとなるであろう。それにもかかわらず、今日に至るまで、この劇作品についての研究・評論の中で Joe Mott に目を向けるものは数少なく、ましてこの人物に考察を

集めて、まとまった見解を得た例はほとんど見出されないのである¹⁸。

(2) この劇の世界は、マキシム・ゴルキーの『どん底』[Maksim Gorki, *The Lower Depths* (1902)] のそれと似通っている。人生の敗残者達が行き着いた“最終駅”である Harry Hope の安宿兼安酒場は、登場者の一人に言わせれば、“No Chance Saloon”であり、そこで止宿人や常連が“pipe dream”の中に自分の幻影を見、「明日」の人生を夢見て暮らす。この幻想こそ彼等を生かしつづける唯一の支えなのである。登場者のうちでただ一人の醒めた傍観者を自認する Larry Slade が次のように表白するとき、これは全登場者の生きざまをあからさまに物語るのである。

The lie of a pipe dream is what gives life to the whole misbegotten mad lot of us, drunk or sober. (Act III, p. 578)

この劇で偽りの自己イメージを見つづける登場人物は、さまざまな姿をとって現われる。中心人物 Theodore Hickman (“Hickey”) は「愛と生の伝道師」——人生の救済者——であると自認しているが、一同に彼の「福音」をもたらし、そのイリュージョンをはぎ取ろうとする、「死の使者」であったことを自己暴露する。Don Parritt は自分を正義と秩序の擁護者と信じていたが、実は母と自己の良心に対する裏切者以外の何者でもないことを自ら告白する。Larry は人生の達観者であると自認しているが、結局は、死にとりつかれた、人生の臆病患者である自分の現実に直面する。劇の中心主題は、Hickey と Parritt の、たがいに織りなす告白の形をとる自己暴露の過程を通して展開される。その行為を傍らから助ける役割を担う、他の多くの“pipe dreamers”の中に、の黒人 Joe がいる。

Joe Mott is a Negro, about fifty years old, brown-skinned, stocky, wearing a light suit that had once been flashily sporty but now is about to fall apart . . . His face is only mildly negroid in type . . . His face would be hard and tough if it were not for its good nature and

lazy humor.

(Act I, pp. 574-575)

ここに見られる人物描写は、*The Emperor Jones* の Jones や *All God's Chillun Got Wings* の Jim の場合に比して、より緻密に、より多面的に、格段の進展をみせている。この人当たりのよい、柔和な黒人は他の人物達と同じく、酒の中で自分の *pipe dream* に浸る。彼は元黒人賭博場主であり、時代の波に洗われて、今はこの安宿にくすぶっていても、昔の羽振りよかった日々の追憶を生きるよすがとし、いつの日か新しい賭博場の開設を夢みるのである。

Joe Mott が演ずる役割は、いわば登場人物全員が奏でる一大シンフォニーの一つのパートとして観ることができる。彼の動きの一つ一つが、独自の“音色”を保ちながら、他の“*pipe dreamers*”の動きと、彼等を包む劇的狀況にしっかりと調和を見せて、協奏の効果を醸し出し、この劇の特異な世界を創り出すのを助けている。

Joe は最初の場面で、一同とともに Hickey の来訪を待ちながら、次のように語りかける。

Joe. (*lazily*) Never mind de time. If Hickey ain't come, it's time Joe goes to sleep again. I was dreamin' Hickey come in de door, crackin' one of dem drummer's jokes, wavin' a big bankroll and we was all goin' be drunk for two weeks. Wake up and no luck. (*Suddenly his eyes open wide*) Wait a minute, dough. I got idea. Say, Larry, how 'bout dat young guy, Parritt, came to look you up last night and rented a room? Where's he at? (Act I, p. 583)

これによって、彼はこれから生起する事件の中心人物 Hickey の登場について説明し、さらに、他の重要人物、ここでの新顔 Parritt が、すでにいつでも登場できる態勢にあることを知らせるのである。主要人物達についての、こうした紹介の皮切り役は、ごく自然に彼によって果されている。

Joe はまた他の白人と伍して、ひけを取らない人物として、この世界の一角に地歩を占めている。特に彼の言葉使いとは裏腹に、知的にすぐれている一面が、バーテンダー Rocky との会話に出てくる、彼の政治談議の思い出話しによって、印象的に表わされる。

“ I’ll explain the difference. De Anarchist he never works. He drinks but he never buys, and if he do ever get a nickel, he blows it on bombs, and he wouldn’t give you nothin’. So go ahead and shoot him. But de Socialist, sometimes, he’s got a job, and if he gets ten bucks, he’s bound by his religion to split fifty-fifty wid you. (Act I, p. 584)

小気味よく急所を突いているように思われるこの評言はまた、一同の中の自称「人民の友」Hugo Kalmar や、かつての社会運動の闘士 Larry Slade に対する辛辣な寸評ともなっているのである。この重層的で、滋味にあふれる描写もまた、従来の O’Neill の黒人像には見出すことのなかった特徴といえるであろう。

Joe がそのオーケストラの協和音から、独り彼自身の奏音を、一きわ高く響かせる場面が出現する。それは黒人としての彼の主体的な存在を顕示する機会である。温和で笑顔を絶やしたことがない彼が、このとき初めて内に秘める凜とした一面をあらわにする。それは一同の中から半ば冗談として、“nigger” の一語が発せられたときである。(Act. I, p. 598) 白人達は直ちに気づいて、Joe に執り成そうと努める。

He’s no damned Kaffir! He’s white, Joe is! (Wetjoen)
(Act I, p. 599)

(イタリック体部分は筆者による改変である。)

Whitest colored man I ever know. Proud to call you my friend. No hard feelings, what? (Lewis) (Act I, p. 599)

(同 上)

Joe はここで、一旦気を取り直すかに見える。しかし彼は間もなく硬い表情で口を切る。

... I don't stand for "nigger" from nobody. Never did.

(Act I. p. 599)

彼の人間としての誇りがこの蔑称を受け付けられないのである。

さらに彼は別の機会に、“White”とおだてられたことに対して、次のように白人仲間を皮肉ってしっぺ返しをする。

I'll make my stake and get my new gamblin' house open before you boys leave. You got to come to de openin'. I'll treat you *white*. If you're broke, I'll stake you to buck any game you chooses. If you wins, dat's velvet for you. If you loses, it don't count. Can't treat you no *whiter* dan dat, can I?

(Act I p. 605.)

(イタリック体部分は筆者による改変である。)

彼はまた後日、他の場面で、自己の幻影と「明日」の夢について揚言を行う一幕がある。

I's a gamblin' man. I's gonna get in a big crap game and win me a big bankroll. Den I'll get de okay to open up my old gamblin' house for colored men. Den maybe I comes back here sometime to see de bums. Maybe I throw a twenty-dollar bill on de bar and say, "Drink it up," and listen when dey all pat me on de back and say, "*Joe, you sure is white.*" But I'll say, "*No, I'm black* and my dough is black man's dough, and you's proud to drink wid me or you don't get no drink!"

(Act III, p. 673)

(イタリック体部分は筆者による改変である。)

一か八かの人生の再起を賭博場再開にかける——これも皮肉な人生の虚像であるが、実現の見込みのない悲願を、一同の前で大口をたたいて誇示する彼は、いずれに劣らぬ“pipe dreamer”といえよう。しかしここには、自分の中に巣くっていた“white”のコンプレックスを大きく克服した黒人の新しい姿が躍如として見出される。Joeに見られる黒人としての怒りと誇り——これらが物語る黒人の主体性は、Jim Harrisの自己意識にみられる人種的限界を大きく乗り越えた、新しい黒人のプロフィールを浮き彫りにしたものである。

Joe Mott は彼の担う、シンフォニーのパートで、他の協奏者一同をはっとさせる、一つの不協和音を奏でる場景が現われる。これもまた、続いて生まれる大きなモチーフの、重要な前奏部を形づくっていることが判明する。それは Hickey が一同に夢を捨て去らせるべく、再登場する場面を間近かに控えての、彼の発言である。

Listen to me, you white boys! Don't you get it in your heads
I's pretendin' to be what I ain't, or dat I ain't proud to be what
I is, get me? (Act II, p. 637)

いささか唐突に聞こえるこの告白は、自己の幻影をむさぼりつづける pipe dreamer の仲間達を前にして、彼自身の本当の姿を、ずばりと指摘するものである。自己の真実への直視——これは彼等一同が、かりそめにも、できないこと、したくない、ことである。劇の中心主題の核心にかかわっている、この致命的な行動を、黒人 Joe が、Hickey と Parritt に先駆けて果すのである。

Joe は大詰めに前にして、夢破れた一同の中で、次のように述べる。

No, suh, I wasn't fool enough to git in no crap game. Not
while Hickey's around. Crazy people puts a jinx on you.
(Act IV, p. 723)

これは死の世界でまどろみはじめる彼等の心境を、端的に表わしたものである。重要な劇的狀況にあって、Joeはこのように折に触れて、その核心をえぐり出す。黒人 Joe は脇役ながら *The Iceman Cometh* の中心主題の描出の上で、あたかも作者の手足のように働いているといえるであろう。

(3) Joe Mott の創作は、O'Neill が、この作品において、人物描写と主題展開の技法の上で円熟の世界に入ったことを示すものといえよう。そして彼の担う、多彩で、効果的な役割とともに、彼自身のイメージ——多面的な、陰影のある個性——はまさに O'Neill の全黒人像の中で白眉のものである。この特異な劇世界で、他の登場人物——イギリス系、アイルランド系、イタリー系、ポーア人等——と同じ人間の「輪」の中に彼はその存在を示す。彼の動作や対話には、ときとして滋味あふれるユーモアがあり、他の人物にみられないペースが感じられもする。彼こそ、幻想が破られ、酒の効き目も失せた、“new ghosts”¹⁴ のイメージを伝えるのに、最もふさわしい人物といえるのである。Joe Mott の人種的背景は、この世界にあって決して没却されることなく、主題展開に即応し、状況や行動描写の要求に従って、ときには強調され、あるいは利用されながら、一貫して、「普遍的な人間」のイメージの枠組の中に、しっかりと納められているのである。

(III)

O'Neill の最初の黒人登場劇 *Thirst* における Mulatto Sailor から、*The Iceman Cometh* の Joe Mott に至る、一連の黒人像を観察してきたわれわれは、その人物描写の大きな発展にもかかわらず、彼等に共通して流れている支配的な特質に気付く。それは「不条理の想念」と呼びうるものである。初期の作品にあってはこの想念がさまざまな形をとって、主人公を圧倒し、彼等の命運を決定づける要因となった。本稿でとりあげた *All God's Chillun Got Wings* における Jim Harris にあっては、それは“the whitest

of the white.”の抜き難い信条となり、*The Iceman Cometh* の Joe Mott の場合は、彼がとりつかれる、“pipe dream”の中に見る自己の幻影となる。これら人間の理性を拒否し、彼等の運命をあやつる、神秘的な営みについては、これが作者自身の根深い個人的な要因にもとづくものであることは、前稿で考察した通りである¹⁵。抑え難い芸術創作の衝動から生まれてくる O'Neill 劇の世界——そこに登場する黒人群像は、いずれも Ernest Griffin の呼ぶ“an unfortunate creature in sordid circumstances”¹⁶たるにふさわしい存在であるが、作者が水際立った描写の冴えを見せるのは、しばしばこうした人物の創造の際である。これらの人びとこそ、作者の「分身」であり、ときには、黒い膚を持つ O'Neill その人ともいえるのである。

彼等黒人の人物描写の発展も、われわれの注目をひとしく呼ぶ局面である。初期の作品での荒げずりで、一面的、抽象的に傾いた映像から、中期から後期にかけての作品における、細密で、厚味のある、生き生きと血の通った人間像への展開は刮目すべきものといえよう。また初期の登場者がしばしば陥った獣性や原始の世界を脱却して、Jim Harris から Joe Mott へと、より人間的、より現実的、より普遍的な人間存在の彩りが強まるのである。

われわれはこうした黒人登場人物の世界を生み出した O'Neill その人における源泉を、次の三つの要素にまとめることが可能であろう。第一は、人生の不可知的な力、人間を動かす神秘的存在への依拠と信仰（宿命の意識）であり、これは彼の劇的主题の創造にかかわるものである。第二は存在や事象の根源への探究の眼¹⁷である。この資質は、黒人問題の核心への鋭い洞察と黒人についての主題や、モチーフの均衡のとれた展開に貢献するものである。第三は、若くして得た、“pariah”意識¹⁸である。この自我意識は黒人——アメリカの人種的階層社会の底辺に生きる人びと——を自らと血肉を分かち合う存在としてとらえ、表現するのに与って力があつたとみなされうる。O'Neill の黒人の世界は、個々によって程度の差はあれ、すべてこの三つの要素とその結合がつくりなしたものと考えることができるのである。こう

して得た彼の黒人登場劇の創造こそ、黒人を主題とする文学分野で、彼を Mark Twain や William Faulkner と同列に位置する、主要なアメリカ作家として容認させるに至らしめた主因といえよう。O'Neill のすべての黒人登場人物——Mulatto Sailor, Pearl, Dreamy, Jones に加えて、Jim Harris と Joe Mott もまた、紛うかたない作者の申し子であり、生っ粋の O'Neillian heroes の名を冠してよいであろう。

Notes

1. 拙稿「O'Neill の初期演劇における黒人登場者について——*Thirst* より *The Emperor Jones* まで——」。ここでは *Thirst* (1913), *The Moon of the Caribbees* (1917), *The Dreamy Kid* (1918), *The Emperor Jones* (1920) の4作品がとりあげられている。

『同志社大学英語英文学研究』（同志社大学人文学会）。No. 19 (1978年8月), 1-19.

2. 本稿で示されている、作品末尾の年はすべて製作年を表わす。なお本稿で引用される作品は、すべて次の出典による。

Eugene O'Neill, *The Plays of Eugene O'Neill* (New York: Random House, 1955) 3 vols.

3. 本稿で試みた *All God's Chillun Got Wings* の登場人物の性格構成についての観察には、彼等の心理機制に焦点を当てた拙稿「*All God's Chillun Got Wings* における挫折について」における分析成果の一部がとり入れられている。

「主流」（同志社大学英文学会）別冊「Robert H. Grant 先生追悼号」（1975年9月），76-87.

4. アメリカ社会では、黒白兩人種間の一線を越える性的な結びつきは、たとえ敢て行われても、白人男性と黒人女性の間でなされるのが通例であり、その逆はほとんどあり得なかったことは、例えば次の研究者をはじめとして多くの人びとが指摘しているところである。

Gunnar Myrdal, *An American Dilemma* (New York: Harper & Row, 1962), p. 56.

Pierre L. van den Berghe, *Race and Racism* (New York: John Wiley & Sons, 1967), p. 27.

5. 例えば Dion Boucicault (1820-1890) の *The Octoroon* (1859) と Edward Sheldon (1886-1946) の *The Nigger* (1909) が挙げられるが、両者とも黒人男性と白人女性

の関係を想定しているのではなく、また結婚そのものが舞台上にくりひろげられるものでもない。

6. *The Hairy Ape*, Scene 8, p. 253. *All God's Chillun Got Wings* 完稿の前々年に完成した *The Hairy Ape* (1921) で主人公 Yank は、人間がかつて自然との間に保っていた調和を、この世にも、天国にも見出しえない。彼はその中間にあって両方からはじき廻されて、最後にはゴリラ（原始）と握手しようとして破滅する。
7. これについての代表的な見解としては、Gordon W. Allport の “frustration-aggression” についての理論があげられる。

Gordon Allport, *The Nature of Prejudice* (Cambridge, Massachusetts: Addison-Wesley Publishing Co., 1954), pp. 348-350.

さらに Arnold M. Rose もほぼ同じ観点から frustration の重要な機能を指摘している。

Arnold M. Rose, “The Roots of Prejudice,” UNESCO (ed.) *The Race Question in Modern Science* (New York: Whiteside Inc., and William Morrow & Co., 1956), pp. 233-239.

8. Nathan I. Huggins, *Harlem Renaissance* (New York: Oxford University Press, 1971), pp. 297-298.
 9. Edith J. R. Isaacs, *The Negro in the American Theatre* (College Park, Maryland: McGrath Publishing Co., 1968), pp. 77-78.
 10. Seymour L. Gross & John E. Hardy (eds.), *Images of the Negro in American Literature* (Chicago: The University of Chicago Press, 1969). (Introduction by Seymour L. Gross.) pp. 8-9.
 11. Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Artist* (Boston: Little, Brown & Co., 1973), pp. 142.
 12. John H. Raleigh, *The Plays of Eugene O'Neill* (Carbondale and Edwardsville, Illinois: Southern Illinois University Press, 1965), p. 110.
 13. Joe Mott についての集中的な考察については、Peter Gillett が彼の論文 “O'Neill and Racial Myth” の中で John Lovell, Jr. の見解 (“Eugene O'Neill's Darker Brother,” *Theatre Arts* 32 (Feb., 1958), 45-48) を援用しながら、この人物の劇的扱いの汎人類的な意義に注意を喚起している外は、筆者の知る限り、公刊の形では、他の例は見出されない。
- Ernest G. Griffin (ed.) *Eugene O'Neill: A Collection of Criticism* (New York: McGraw-Hill, Inc., 1976), pp. 55-56.
14. John Lovell, Jr. は幻想が最終的に消え失せた O'Neill の登場人物達をこのように名付けている。

- John Lovell, Jr., "Eugene O'Neill's Darker Brother," *Theatre Arts* 32 (Feb., 1948), 48.
15. 拙稿（前出），21-23.
16. Ernest Griffin が *All God's Chillun Got Wings* の主人公 Jim を表わした用語である。
Ernest Griffin, *op. cit.*, p. 57.
17. O'Neill の三番目の妻となった Carlotta Monterey は次のように、彼の分析的な人間観察の態度を証言している。
"Gene was never shocked at *what* people did. He was only interested in *why* they did it."
Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and artist. op. cit.*, pp. 44.
18. Louis Sheaffer は O'Neill の対人関係の様態について、次のように指摘している。
これはそのまま彼の自己意識を反映したものと考えられる。
"He belonged, just as he had always suspected, among the rootless and disinherited."
Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Playwright* (Boston: Little, Brown & Co., 1968), p. 167.

(Synopsis)

The Black Characters in O'Neill's Later Plays
—*All God's Chillun Got Wings* and *The Iceman Cometh*—

Koichi Chikata

It is very interesting to notice that Eugene O'Neill's achievement of dramatic maturity has paralleled the development of his depiction of the black characters throughout his career. Especially remarkable from this viewpoint is what he has accomplished in his two plays, *All God's Chillun Got Wings* (1923) and *The Iceman Cometh* (1939).

Jim Harris in the former play is no longer like the bestial Mulatto Sailor in *Thirst* (1913) or the superstitious Dreamy in *The Dreamy Kid* (1918), both of whom we have observed in our previous paper, "The Black Characters in O'Neill's Early Plays." Sensitive and intelligent, Jim is of a more credible human image, suffering from what he is, as well as from outer forces. In his married life with a white woman, his personality is split by the psychic conflict in himself caused by the two opposing basic mental attitudes: a devoted attachment to the white man's values as the highest standard, and an acute sense of the victimized black man. In Jim we see not only a poignant picture of the racial dilemma, but also a touch of a universal tragedy of humanity.

Joe Mott in *The Iceman Cometh* goes even further. He is an amiable man of the world with witty humor and a flavor of pathos. Once in a while, however, he reveals his pride as a black man and never

allows his white friends to blurt out the word "nigger" in his face. With a grim aspect of his personality usually hidden, he is one of the regular "pipe dreamers" in their hopeless habitat, the "No Chance Saloon." Thus he makes himself an integral part of O'Neill's eerie world of death.

We can now detect the important characteristic of the black men in both plays. That is Jim's cult of the white man's virtues, "the whitest of the white," as he remarks; and Joe's addiction to his false self-image, "the best gambling man." Both of these have deadly effects on their lives respectively, destroying their sane judgment of themselves. This irrational and obscure quality, which has its counterparts in the earlier black heroes, has been proved in our previous paper to have its origin in the playwright himself. All of those characters are chased by the deadly forces unknown to themselves, born out of the surge of his artistic impulse. And it is in the very creation of those black figures that O'Neill shows the feat of a master dramatist. It is no wonder, however, because they are his own flesh and blood.

We may safely point out in the final analysis that in O'Neill's personal world there are three basic elements which have given birth to the world of those unique black characters: (1) mystic sense of man's fate (contributing to the building up of the dramatic theme), (2) acute insight into truth behind appearance (contributing to the sure treatment of the black problems), (3) ingrained self-consciousness of the "pariah" (invaluably helpful in creating black characters as living in the lower strata of the society).

These factors, combined together, have made Eugene O'Neill, as

John H. Raleigh rightfully puts it, “one of the great white writers on the subject of the American Negro.” Jim Harris in *All God's Chillun Got Wings* and Joe Mott in *The Iceman Cometh*, as well as the earlier black characters, have their good claim to be called trueborn “O’Neillian heroes.”