

## ＜喪失＞のあと

—『長者マルコ』を中心として

森野和弥

*He [Marco] struggles through the gate [of the Great wall of China]. For a second he is framed in it, outlined against the brilliant sky, tugging a sample case in each hand. Then the gate shuts, the light fades out. The drum beat and the chanting recede into the distance.<sup>1</sup>*

『長者マルコ』(*Marco Millions*:1927) 一幕五場のラストである。サンプルケースを持ったマルコの姿は、夕日を背にシルエットされる。彼とその背景の自然を取り込む形でフレームするのは中国の長城。この構図は、『長者マルコ』のテーマをヴィジュアルに表現したものとなっている。『長者マルコ』。それはアメリカについての物語であり、そのテーマはオニールが、*The Book of Ser Marco Polo* (1871)<sup>2</sup>、*Messer Marco Polo* (1921)<sup>3</sup> の二冊を『長者マルコ』執筆のために読んだ時、既に定まっていた。

*The Book of Ser Marco Polo* は、歴史上の人物、マルコが、ジェノバの牢獄にいたとき (1298 - 1299)、ラスティチアーノ (Rusticiano) という仲間の囚人に語った話をもとにしている。オニールはこの中の、ユールが付け加えたイントロダクションの部分、特にマルコの物質主義を強調する部分のみを主に読んでいる。ビルン (Donn Byrne) の *Messer Marco Polo* に関しては、マルコとゴールデン・ベルズ (Golden Bells) との間のロマンスは、『長者マルコ』の中のマルコとクカチン (Kukachin) のそれに酷似している。しかし、ビルンのマルコが、物質主義的であると同時にキリスト教を熱心に説き、バランスが取れているのに対し、オニールのマルコは、キリストを説いて廻ることはない。

ストループの指摘するように、物質主義的側面を強調したマルコを、“pre-established framework”のもとオニールは描こうとしたのである。<sup>4</sup> 次のオニール自身の言葉もそれを裏付ける。

Am working hard as hell on Marco... It's going to be humorous as the devil if the way it makes me guffaw as I write is any criterion -- and not bitter humor either although its all satirical. I actually grow to love my American pillars of society, Polo Brothers & Son. <sup>5</sup>

アメリカについての物語。それは言い換えるなら〈喪失〉についての物語だ。アメリカが経験してきた様々な〈喪失〉。舞台上では、まずマルコが〈喪失〉を体験していく。マルコの物語と対峙されるのは、クブライ (Kublai) を中心とした中国。〈喪失〉を経験することがないかのようなその世界は、マルコのシルエットを包含する。小宇宙を包み込む大宇宙のように示されるその世界も、しかし結局は〈喪失〉から自由になることは出来ない。ここでは、『長者マルコ』が想起する様々な〈喪失〉について考えてみることにする。

## 1. マルコの物語

マルコの物語は、〈成長〉という時間スケールにそって語られていく。15才のマルコが43才に〈成長〉するまで。ベニス、中国、そして又ベニスはその舞台となる。この時間経過と舞台の変化を繋ぐのは、マルコのアクション。それは、常に〈成長〉を続けゴールにある〈報奨〉を得ることを目的とする。しかし、〈成長〉は同時にマルコの“soul”、イノセンスの〈喪失〉をもたらすことが示されていく。

一幕三場から五場までは、マルコの中国までの道中が演じられる。マルコは、中国に着く前にマホメットの国（第三場）、インド（第四場）、モンゴル（第五場）を通過する。これらのシーンは支配者を頂点とし、その回りに臣民を配置し、赤ん坊から枢までが並ぶという点でアイデンティカル、“exact duplicate” [233]である。各国の〈娼婦〉、商人達が繰り返し現れ、“the same interplay” [234]を演じる。特に〈娼婦〉は、同一の人物が衣裳だけ変えて登場し、“essential character”の同一性を強調する。マルコがそれぞれのシーンや登場人物達のインタープレイに対してとるアクションは、彼の〈成長〉と共に変化していく。(図Aマルコのアクションの表参照)<sup>6</sup>

三場では、〈立派な商人〉、ニコロ (Nicolo) とマフェオ (Maffeo) が、舞台の中央でイスラムの商人たちと情報の交換をしているのに対し、好奇心に駆られるマルコは異国情緒あふれるイスラムの国を歩き回り（舞台の周辺を一巡し）、その国の人々と接触を試みる。まだイノセンスを保っているマ

ルコは、〈娼婦〉のキスを慌てて拒絶する。“Money isn't everything.” [232]と言いながら、〈娼婦〉はマルコのイノセンスと引換えに彼と関係を持つとうとする。

四場では、時が経ち、“indifferent attitude of the worldly-wise” [235]を持つまでに〈成長〉したマルコは、インドの文化に対しては、“a modern business man's databook” [229] に似ているノートブックを参照にして、物知り顔に “So that is Buddha!” [234] と言うのみである。抱擁している恋人たちに対しては、入場料を取るようアドバイスする程である。彼はマフェオの艶話の終わり頃に仲間に加わり、落ちの意味を尋ねるが、“too young” [235] と言われてしまう。“too innocent” と言うわけである。だが、この時マルコは、金儲けの賭に勝つために〈娼婦〉とキスをするようになっている。キスに対してさえ “shrewd” になり、“a real man” になってきたマルコ。ただ、〈娼婦〉のいうように、“becoming shrewd”、〈立派〉になる旅の途上にある彼は、“a sudden shame” を感じるイノセンスは持っている。

五場になると、マルコは舞台上を一巡してもモンゴルの人々をほとんど見ようとしない。彼は、もう〈大人〉であり、舞台の中央にいて商人たちの話に加わる。後述する一幕二場同様、ここでもマルコの舞台上の周辺部から中心への動きは、彼がイノセンスを失って〈成長〉していくことを意味している。彼は、舞台上に〈娼婦〉と共に登場する前に、彼女と一夜を共にした後である。関係を終えてしまった〈娼婦〉に対し、データ・ブックを読み終わったかのように、“I'm through with you,” [239] と言うのだが、逆に〈娼婦〉に、“And I [am through] with you -- now that you're a man” と言われてしまう。〈立派な商人〉、“a man” になってしまったマルコの、イノセンスな心 (“soul”) の象徴である彼自作の〈詩〉は彼女に踏みつぶされる。〈娼婦〉はその詩を踏みつぶしながら、“Your soul! Dead and buried!” [239] と叫ぶ。マルコの “soul”、イノセンスは、彼の〈詩〉と共に失われてしまう。

その〈詩〉は、彼がベニスにいるときドナータ (Donata) の為にしたものである。幼いマルコは、ドナータに請われるままに〈詩〉をかこうとする。〈詩〉の内容はともあれ、愛するドナータのために〈詩〉をかこうとする行為はイノセンスの表れである。しかし、その〈詩〉の内容、あるいは後述するような、ベニスのロマンティックなセッティングと台詞との乖離が示すように、マルコとドナータの関係においては〈詩〉、つまりイノ

センス、“soul”は不可欠なものではない。〈成長〉して、彼らの結婚によって彼らの親の会社(“firm”)を一つにすることが、そして〈詩〉を不要なものにすることが、彼らの関係を強固なものにするのである。

中国へ行ったマルコに思いを寄せるのが、クブライの孫のクカチンである。しかし、マテリアリスト、マルコと、イノセンスを失っていないクカチンとの間に“firm”のような共通点を見出すことは出来ない。彼らの唯一の接点は〈詩〉であるはずであり、それなしでは触れ合うことはない。〈詩〉、“soul”を失い〈立派な〉商人になったマルコにとって、〈詩〉をつくる行為は冗談でしかない。そして、〈詩〉をつくることを自らに禁じたマルコは、〈詩〉に対して奇妙な感情を抱くことになる。クカチンに〈詩〉をつくることを勧められたマルコは、“Damn it! Reciting always makes me want to cry about something. Poetry acts worse on me than wine that way.” [270] とその感情を述べる。(図B参照)<sup>7</sup>

マルコの“soul”の、イノセンスの象徴である〈詩〉。その喪失感は、マルコの中にぽっかりとした虚ろな部分を生み出している。物質的に恵まれた〈立派な〉商人となっても、“soul”を失った跡は虚ろであり、失ったという無意識がノスタルジーとなり空虚感を生み出す。このマルコの感情を意識的に述べたのが、次のオニールのアメリカ物質文明批判の言葉だ。

We [the Americans] are the greatest example of ‘For what shall it profit a man, if he shall gain the whole world, and lose his own soul?’<sup>8</sup>

マルコにノスタルジーを感じさせた、彼の無意識的な喪失感。それはオニールの、アメリカの、感じているものでもある。〈喪失〉されたものが彼の本性だとしたら、商人マルコは彼の本性に逆らって作られたのである。マルコに、そのように自然に逆らって生きることを教えたのは彼の生きている社会であり、そこには社会の要請通りに自分を〈成長〉させねばならなかったマルコの悲劇がある。

## 2. SoulとSociety

一幕一場は、月明かりの下、ヴェニス名物のゴンドラからギター片手にロマンチックにドナータに求愛するマルコの様子が演じられる。「汚れなき少年時代」の演出、といったところである。しかし、マルコ達の台詞に耳を

傾けてみると、ある不自然さが入り込んでくる。ロマンチックなセッティングとはうらはらに性急にキスを迫るマルコの口にするのは、“gained”、“millions”、“the richest”、“opportunity”等の言葉であり、彼とドナータの結婚は、“It’ll bring the two firms into closer contact.” [220]なのである。そして、マルコの口にする哲学には早くも物質文明の匂いがする。

...where there’s nothing risked, there’s nothing gained...  
...there’s millions to be made in his service... [220]

マルコが最後まで守り通すドナータの肖像画のロケットも、ドナータの父が借金のかたに描かせたものである。この、セッティングと台詞の乖離は、マルコが身につけていくであろうものの不自然さを暗示する。

セッティングと台詞の乖離。それは、マルコの内面の soul と、外面の society の間の矛盾を表していよう。ロマンティックなセッティングはマルコのうぶな soul を表し、それは純真な愛の表現として〈詩〉をかくという行為を欲している。しかし、その soul のレヴェルが、台詞という社会的な言語のレヴェルになり、社会的なコンテクストの中に置かれてしまうと、彼の愛の表現は物質文明の比喻で満ちたものになってしまう。典型的なのは彼のつくる〈詩〉である。

テダルド (Tedaldo) の宮廷でマルコはドナータへの〈詩〉をかこうとしている。しかし社会がマルコに与えるのは、〈立派な商人〉になることである。彼が〈詩〉をかこうとしている周りでは、父と叔父が金の話ばかりしている。ようやく出来たマルコの〈詩〉は、金と宝石と立身出世の比喻で満ちている。

“You are lovely as the gold in the sun  
Your skin is like silver in the moon  
Your eyes are black pearls I have won.  
I kiss your ruby lips and you swoon.  
Smiling your thanks as I promise you  
A large fortune if you will be true,  
While I am away earnig gold  
And silver so when we are old  
I will have a million to my credit

And in the meantime can easily afford  
A big wedding that will do us credit  
And start having children, bless the Lord!" [224-25]

自分の〈詩〉を笑われたマルコは、“It was silly.” [225] と反省し〈成長〉させられていく。〈詩〉をつくるという女々しいことを止め、“nerve”のある〈あるべき男の姿〉になろうとする。〈男〉は、〈詩〉をつくる暇に進歩しなければならないのである。このことは、舞台上のマルコの動きによって象徴される。自分の勇気を、お祈り中のテダルドに話しかけるといふ行為をすることによって試すために、今まで舞台の脇にいたマルコは中央へ移動する。舞台上のマルコの動きは、彼が社会の中で占める地位を象徴している。マルコは、soul のレヴェルから society のコンテクストの中に移っていき、〈男〉になっていく。

マルコの経験する soul から society への揺れは、クライマックスのクカチンとの別れの場面でも現れる。チェイン (Chu-Yin) はクカチンの愛をマルコにわからせるため、マルコに、彼女の目を旅のあいだ毎日見つめるように命令していた。今までそれを怠っていたマルコは、別れに際してクカチンに請われてそれをする。マルコは、彼女の目の中に愛を感じ “oblivious passion” [280] に促されて、クカチンと唇を合わせんばかりになる。クカチンにより自分の中の soul に目覚めそうになるマルコだが、マフェオの “One million!” という声に邪魔されてしまう。マルコは、soul のレヴェルに立ち戻ることは出来ずに、society のコンテクストの中に止まることになる。

### 3. 黄金の国

マルコにイノセンスの放棄を迫るベニス社会。それは現代アメリカ社会の謂であり、その歴史も〈喪失〉の経験で満ちている。

1492年にアメリカ大陸を発見したコロンブスは、マルコ・ポーロの旅行記に親しんでいた。その頃のヨーロッパ、つまりラテン・キリスト教文化圏は、オスマン・トルコなどイスラム、モンゴル文化圏の圧倒的な力の前に、成す術もなく逼塞した状況のもとにあった。そのような状況の中、フランシスコ派の影響を受けたコロンブスの航海の目的の一つは、イェルサレムとシオン山の再建という宗教的なものであった。フランシスコ派に特有の黙示録的ヴィジョンを受け継いだ彼は、世界の滅亡の前に、全世界の人々にキリスト教を

伝える事を使命と感じていた。彼は、1498年10月18日付けのイサベル女王、フェルナンド王宛の手紙の中で述べている。

私は、両陛下の船が赴くあらゆる地において、そのあらゆる岬に大きな十字架を打ち立てることを命じており……でき得る限りをつくして、我らの聖なる教えと全世界に信徒をもつ聖なる主教会にたいする信仰について語り、すべてのキリスト教徒の礼讓と気品と、かつまた聖三位一体にたいする信仰について話しているのです。<sup>9</sup>

アメリカは希望に満ちた土地であった。コロンブスはそこに、天国に一番近いところ、エデンの園のヴィジョンをも描いていた。アメリカ大陸の人々にキリスト教を伝導すること、そして、そこからもたらされる財宝で聖都奪回の十字軍を組織すること。キリスト教徒コロンブスの大志であった。

アメリカは、ファンタジーの源でもあった。<sup>10</sup> 異教徒を撃退してくれるアマゾネスの島、エル・ドラド、宗教的理想郷シボラの七つの都、等々、ドリームを求めて人々はやって来た。これらの人々、あるいはコロンブスの描いたパラダイスとしてのアメリカは、時代の変遷と共に、徐々に物質文明に侵されていくことになる。イノセンスな夢は物欲へと変貌していく。

新大陸へ向かうという物理的であると共に精神的な旅は、例えばアイルランド移民がアメリカへ行く行為とパラレルを成す。15世紀の航海者達が、心理的逼迫感から宗教的希望を求めて大陸へ渡ったように、19世紀のアイルランド移民も、ジャガイモ飢饉などに端を発す貧困から逃れるために、そしてカトリックへの弾圧から逃れるという宗教的目的のためにアメリカを目指した。<sup>11</sup> 悪天候による穀物不足等のために1870年から1900年までの間、アイルランドからアメリカへ移住した人の数は、150万以上にもものぼる。Land War (1879-1882) の後、1883年には1年間だけで10万5千人以上にも達している。大量の移民は恒常的な出来事、“essential feature of Irish life”<sup>12</sup> となっていたのである。

マルコ達13世紀の人々にとって、中国を始めとし日本などは黄金の国であった。コロンブスをはじめ15世紀の人々にとっては、アメリカ大陸がそのイメージを引き継いだ。そしてアイルランド移民の中にも、アメリカを“the *caisleain oir* (castles of gold)” と捉える者があった。彼らはアメリカの現実とは無関係に、the New World を“earthly paradise”、“promised land” と信じていた。<sup>13</sup>

行き着く先に、希望に満ちたパラダイスがあるとする直線的時間意識。<sup>14</sup> ここにもう一つパラレルなパターンを加えることが出来る。中世の騎士道物語の物語パターンである。騎士道物語とは言うまでもなく、コミュニティで一番強い主人公が、故郷をあとに未知の国へ、聖杯等、報奨を求める旅に出て、見事それを見つけるなどの手柄を得、故郷に錦を飾り、美しいお姫様を手に入れる、といったようなものである。そのパターンの基になるのは、直線的時間意識と、既知に対する未知、という図式である。旅という直線的時間経過の終わりには、富と美女という〈報奨〉があり、それを手に入れることは〈ゴール〉であり、それは〈進歩〉となる。文化人類学的にいうと、コミュニティという既知である日常から離れ、未知の国という非日常の世界へ出かける主人公は、通過儀礼を終え〈成長〉して故郷へ帰り、一人前と認められる。

マルコの物語は、ストーリーとして考えるなら、これと同じパターンからなっている。マルコも既知たるベニスから旅に出て、中国という未知の国で〈手柄〉をたて富を蓄え、故郷に凱旋しドナータという〈報奨〉を手に入れる。彼は〈成長〉し、〈進歩〉し、〈立派な商人〉、“a man”となる。

マルコの物語だけではない。騎士道物語の構造は、コロンブスの航海の基調をもなしている。大航海時代、人々を未知の土地へ駆り立てたのはファンタジーとしてのアメリカ、つまり、その未知の大陸にいる妖怪変化を倒して故郷に凱旋するという、騎士道物語のパターンである。

アメリカの辿った道も騎士道物語のパターンに当てはまる。物質文明のたゆまない〈進歩〉を信じて、直線的に突き進んできたアメリカは、世界最強の経済大国という〈ゴール〉に至る。未知の大陸は、既知の大国となる。

様々な時代に、様々な人々が、様々な理由で夢見る黄金の国。しかし、目的地は満足を与えてくれるとは限らない。アメリカへ着いた移民達は結局、最下層の労働者になるのが一般的だった。そして、オニールはアイルランド移民の子である。

Sucking up the coal dust into your lungs.  
Underneath the hills where there is no sun  
Try to make a living on a dollar a day,  
Digging bloody coal in Pennsylvania. <sup>15</sup>

アメリカへ渡ったアイルランド移民の状況を詠んだものであるが、これが



彼らの一般的な労働状態であった。成功した Irish-Americans でさえ、オニールがその自伝的、*Long Day's Journey Into Night* の中で表しているように、貧困への恐れと劣等感から自由になることは出来なかった。あまりにも幼いうちに、“the value of a dollar and the fear of the poorhouse”<sup>16</sup> を学んでしまったのだ。

コロンブスの希望も時間の流れと共に打ち碎かれることとなる。彼がエデンの園とまで呼んだアメリカは物質的に世界最強の国になったが、それはオニールの言うところの、“failure” の見本となるということを意味していた。マルコもイノセンス、soulと引換えに物質的栄華を謳歌する。彼らの夢、理想、イノセンスは、悉く〈喪失〉されていくのである。

オニール自身も〈喪失〉を味わう。アイルランド移民同様、オニールも海を渡る。目指すのはマルコと同じく中国。新大陸へ向かう行為同様、“spiritual paradise” という〈報奨〉を求めた、マルコ執筆後1928年のオニールの物理的かつ精神的旅も挫折する。直線的航海の先にある希望は打ち砕かれ、中国は現実的なパラダイスたりえないことをオニールは確認してしまう。

この〈喪失〉のテーマ。これはオニールが生涯追求したものである。例えば、未完の大作、*Tale of Possessors Self-Dispossessed* の中にもそれは象徴的に現れている。そこではサイモンと言うソーロー的な人物、ドリーマーが、だんだんとマテリアリストに変貌していき、サラというアイルランド移民の娘はマテリアリストになっていく。直線的時間意識の生み出す〈ゴール〉、旅の終わりの〈喪失〉のあとには何も無い。直線的な時間意識、直線的な運動のあとに希望、パラダイスを見出すことは不可能であり、その何も無いこと、〈喪失〉されたパラダイスの様子は、後述するように、プロローグのラストで、nothingness へと向かう舞台に象徴的に表れている。<sup>17</sup>

終着駅がパラダイスであるような、西洋的な、騎士道物語の時間意識。そういうものにオニールは疑問を持ち、中国にスポットをあて『長者マルコ』を書いたのであろう。

#### 4. 〈動〉と〈静〉

『長者マルコ』の中には、西洋的な、直線的に移動していく〈動〉の時間意識に対して、東洋的な、〈静〉の、〈進歩〉、〈成長〉とは無関係の時間意識が対照的に表れる。西洋的〈動〉、陽を象徴するマルコと〈静〉

の世界、中国の出会いは、サウンドイフェクトにより劇的に用意される。<sup>8</sup> 一幕六場、中国のシーンの幕開きの前に、ドラム、ゴング、フルート等を駆使したサウンド、そしてライティングは、“crescendo”、“slowly”に、“highest point”に達した後、“a sudden dead silence” [241] となる。ラベルのボレロのエンディングを思わせる完璧な〈静〉の訪れである。各国の〈静〉のシーンの頂点たるシーンに相応しい幕開けである。その完璧な〈静〉の世界への侵入者がマルコだ。

Xanadu の静寂の漂う宮廷。フルートの音が聞こえている。その静寂を壊すのは、マルコ登場のけたたましいバンドの音楽だ。〈静〉と〈動〉。yin と yang の対照。マルコが、yang の像の頭に無意識的に手を置くことが語られる。

しかし、この時マルコは舞台上に登場してはいない。マルコの作られた華やかさは、舞台上の静寂なパレスにいるチェーンによって物語られる。彼は、パレスの窓から外のマルコの様子を覗き、それをクブライに物語る。[253] 何もない、何も起こっていない舞台、静寂の支配するクブライのパレスをのみ、観客は見ているのである。マルコの、舞台の外の華やかさは、実体のない虚しいものとしてヴィジュアルライズされる。

チェーンの物語るストーリーの中のマルコがしているのは、“movie star” [254] のようなショーマンシップである。彼の観客（マルコ同様、舞台には登場してはいない。）が、“overhear” 出来るように “a children’s play” [254] を行っている。物語られるショーマンシップ。これは、二重の虚しさをつのり、〈動〉の世界の真相を暴露する。

〈動〉と〈静〉の世界の対照は、キリスト教徒 (CHRISTIANS) と異教徒 (HEATHEN) に分けられている登場人物表 (CHARACTERS) の中にも現れている。<sup>9</sup> 〈キリスト教徒〉は西洋を代表するものとして、〈異教徒〉は大きな意味で東洋、つまり西洋にはない可能性のある場所を表すものとして意識されている。冒頭で挙げたように、自然をもその中に含めてしまうような中国。そこにオニールは、マルコの、アメリカの〈成長〉の病を、そして自分自身を治癒してくれる何かを求めていたのであろう。

冒頭に挙げた、東洋的〈静〉のフレームの中に捉えられた西洋的〈動〉の構図。それは、マルコとクブライの出会いのシーンにも現れている。舞台の上一段高いところに、クブライを中心としてチェーンら中国の人々が並んでいる。彼らが見下ろしているのがマルコ達である。クブライ達に見下ろされながら、こそこそとお金の相談をしている。クブライ達はそれを上から眺

めながら、“Let him develop according to his own inclination” [246]と鷹揚な態度をとっている。東洋的〈静〉の視点の前に、西洋的〈動〉は、あまりにも小さい。

そんなマルコをクブライ達は、“a child” [246]、“our clown” [251]、“a child actor” [253]、と見なしている。西洋的な〈進歩〉、〈成長〉は、東洋の視点からは、childishでしかない。クブライは、子供をあやすかのようにマルコに接する。“Immortal soul”を持っているとって憚らないマルコの首をはねる真似をして、放免されたマルコがホッとする様を、“amusement” [244]を以て眺めている。<sup>20</sup>

同じ構図を、マルコがセールスマンの本領を発揮する二幕一場でも、観客は観ることができる。舞台上に姿を現したマルコが連れている奴隷は、“pink”、“green”、“gold”を散りばめた道化のような扮装をしている。コミカルな〈動〉の世界の演出だ。彼の報告も、〈動〉で満ちている。彼の治める町は、“the most governed” [251]であり、市長としての彼は、“strong measure” [257]によって税に対する法律などを市民に押しつけていく。このような人為は、クブライ達の精神的支柱たる老子の無為の思想とは程遠い。

クブライ達に見下ろされながら、自分の成し遂げた“tax scheme” [256]、あるいは“a canon”、“a paper money”を強引に売り込もうとする彼の口調は、現代のセールスマンのそれそのものだ。憤慨しているクブライ達の物言わぬ様子を、自分の発明に驚嘆しているのだと思い込み、“You are stunned, I can see that.” [258]と言いつつ、会話を一人で続けていく。

大砲で皆を征服してしまえば平和が訪れるという彼は、模型の、“children’s block” [258]とおもちゃの大砲を使って一人芝居で“a canon”を売り込もうとする。

*(He addresses the fortress in a matter-of-fact tone)* So you won't surrender, eh? *(Then in a mock-heroic falsetto, answering himself like a ventriloquist)* We die but we never surrender! *(Then matter-of-factly)* Well, Brother, those heroic sentiments do you a lot of credit, but this is war and not a tragedy. You're up against new methods this time, and you better give in and avoid wasteful bloodshed. *(Answering himself)* No! Victory or Death! *(Then again)* All right, Brother, don't blame me. Fire! [259]

マルコの台詞は2ページ以上にも及ぶのだが、この場面はマルコの一人芝居をクブライ達が見下ろして観賞している、といった構図になっている。マルコがクブライ達に見下ろされながら演じるのは、まさにこの世の茶番である。クブライ達の象徴する〈静〉の中で一人芝居をするマルコの舞台上の〈動〉の姿は、大きな宇宙の中で、こせこせとうろつき廻っている人間の愚かしさをヴィジュアルに表現しているようだ。

三幕一場では、今までの、〈静〉と〈動〉による舞台の二分割が、よりハッキリした形で演じられる。<sup>21</sup>ここは、クブライが魔法の水晶玉によって、遠くベニスのマルコの帰国の様子を眺めるという事になっている。舞台の上方のクブライ達と下方のマルコ達に分割される。マルコ達のベニスの様子は劇中劇といった趣である。二幕一場と同様、マルコはコインをばら蒔いたりショーマンシップを行う。二幕一場では、マルコの舞台上の不在により虚しさがつのがつたが、ここでは劇中劇により同様の効果が現れている。観客はクブライの玉の中に映ったベニスを観ているのであり、二重の隔たりはマルコのショーマンシップを際立たせる。マルコのショーマンシップに対するベニスの人々の、“worth millions” という感嘆の叫びも一層の虚しさをつる。

水晶玉を通して、観客からは二重の隔たりを持って見えているはずのマルコ達は、しかし、遂には、“the piles of food” [296] の向こう側に見えなくなってしまう。そしてマルコの、“Millions! ... millions! ... millions! ... millions!” [297] という声のみが、“the grand Chamber of Commerce style” で続いていく。このとき舞台の中心に観客が捉えるのは、馳走の山とそれを食べる人々のナイフとフォークの音である。遂に舞台は人間を〈喪失〉し、欲望の対象としての、マテリアルとしての食物のみが残る。このマテリアルを強調した舞台は、舞台上から神の如くこれを眺めていたクブライが、水晶玉を壊してしまうことにより消えてなくなる。舞台は一瞬にして暗黒となる。その中でクブライの、“Now all is flesh!” [297] という声のみが虚ろに響く。

## 5. 生と死と

今や flesh と化してしまった〈動〉の世界。トラップされているかのような、その状態は、しかし〈静〉の世界とて同じこと。二幕二場、クカチンに乗せたマルコ達の船が旅立とうとしている。幕開きと同時にドラムとゴングの物憂いリズム。その音に合わせて、舞台中央では奴隷たちが、リズムに合わせて荷物を船に運び入れている。今まで舞台中央に位置を占めていた

クブライは、舞台左手に引っ込んでいる。

舞台中央上部の特権的位置から降りたクブライには、クカチンの旅立ちという〈喪失〉の事実を前に、東洋的〈静〉の視点を持ち、マルコを“laugh away”する余裕はない。西洋的〈動〉の象徴する *yang* と同様、東洋的〈静〉、*yin* も、それだけで完璧になることはできない。中央を占める奴隷の動きにクブライの、“I am my slave!” [265] という台詞がエコーする。自分自身、人生のスレイヴとなってしまったクブライが、別れに際してクカチンに与えられるのは、ただ、“Live” [266] というアドバイスだけ。

Life は、そして、death へ向かっていく。クブライは、クカチンの死に立会うことになる。三幕二場、ベル、女性コーラス、“funeral music” [298] の中をクカチンの柩がクブライの宮廷へ運ばれてくる。悲しみにうちひしがれたクブライは、“Priest of Tao”、“Priest of Confucius”、“Buddhist Priest” に死の克服の可能性を尋ねる。答えは皆、“Death is.” である。この台詞は、舞台上に厳然と横たわるクカチンの死体、というヴィジュアルな要素と共鳴する。“Death” の演出には、パラ・テクスチュアルな要素も一役買う。今まで聞こえていた宮廷のベルの音さえも止み、手も足も出ない、厳然とした静けさが舞台に訪れる。

東洋的〈静〉の世界を襲う、death と言う名の〈喪失〉。“Contain the harmony of womb and grave” [301] と歌われるクブライも、舞台中央の高いところから降りてくる。彼もクカチンの死の前では、ただ人間として“humbly” に泣くしか術がない。神の如く、舞台上方から眺めているわけにはいかない。

CHRONICLER: Yet we must bow humbly before the Omnipotent.

CHORUS: All Gods are powerless. [302]

〈喪失〉のあとには、“humbly” なサイレンスがあるのみ。

## 6. 再びプロローグへ

『長者マルコ』のストーリーはこれで終わる。(観客席に混じって『長者マルコ』の芝居を観ていたマルコの登場するエピローグを残して。) イノセンスを〈喪失〉したマルコが感じた空虚感を、クカチンの死に際してクブライも感じることになる。舞台上を襲う冷たい静けさは、死の重さを醸し出す。死は、しかし、プロローグにおいては超克されていたのである。

プロローグは、ストーリーとしては最終幕の直前にくる。それが、プロローグとして劇の最初にきて強調されている。プロローグではまず、キリスト教徒、ペルシャ人、仏教徒が登場する。ト書きには、彼らの“essential character” [211] は同じであるとある。登場人物表のキリスト教徒と異教徒の二分割にはじまり、『長者マルコ』全体を通して強調されていた、キリスト教徒と異教徒、〈動〉と〈静〉の世界の区別は、プロローグでは超越されている。舞台中央には、一本の聖なる木。

そこに登場するのは、クブライに喪失感を与えたクカチンである。生を〈喪失〉したクカチンの死体は、“peace of life beyond death” [216] を有し、“unearthly glow, like a halo” [216] が取り巻いている。彼女は一瞬生き返りマルコへのメッセージを口にする。

Say this, I loved and died. Now I am love, and live. [216]

クカチンは死の側から生を見つめ、死は生であると告げる。胡蝶の夢を思い起こさせるクカチンの台詞によれば、生は〈喪失〉されることはない。この一瞬、聖なる木からは美しい音楽が流れ、クカチンの声は“heavenward”に消え入っていく。“laughter, of an intoxicating, supernatural gaiety” [216] が聞こえてくる。

法悦の時も、だが、ほんの一瞬のこと。その一瞬が〈喪失〉されたあと、プロローグの CURTAIN の降りる前には、3人の奴隷の死体と“nothing but a faint sound” [218] が有るのみである。食物のみを残して消え去った〈動〉の世界を思い起こす。死体のほかは何もない舞台。一連の出来事のあと、つかのまの生死の超克のあとにあるのは、変わることもない砂の大地。

The sun shines again.

Nothing has changed.

Centuries wither into tired dust.

A new dew freshens the grass.

Somewhere this dream is being dreamed. [282] <sup>22</sup>

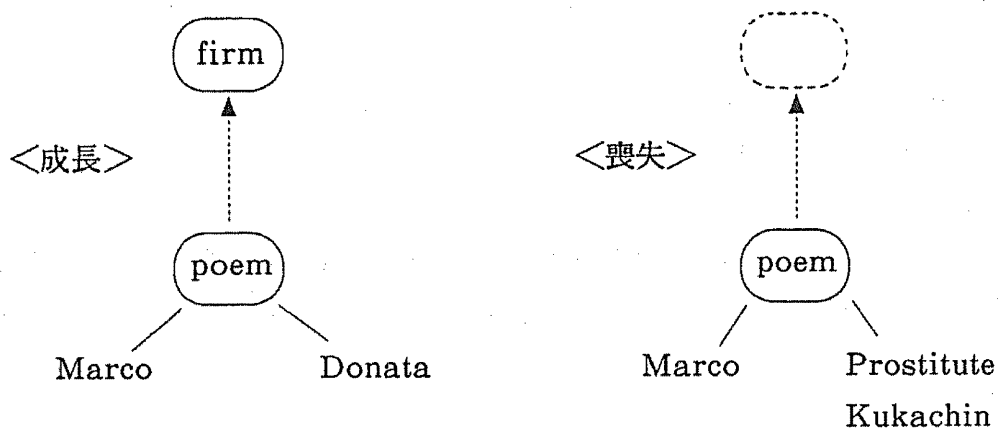
## 注

1. Eugene O'Neill, "Marco Millions" in *Nine Plays* (New York: The Modern Library, 1941), p.241. 以下の引用のページ数は、この本による。
2. Yule の、2冊組のこの本は、その後、1875年、1903年、1921年に再版されている。1921年は、オニールが、*Marco Millions* の執筆を考えていた年である。オニールが直接参照にしたとされる1921年版には、フランスのコルディエが補注を加えている。  
*The Book of Ser Marco Polo, The Venetian, concerning the kingdoms and marvels of the east, translated and edited, with notes by Colonel Sir Henry Yule, third edition, revised throughout in the light of recent discoveries by Henri Cordier, London, 1921.* 『東方見聞録』青木富太郎訳 (河出書房新社) 1978年。  
その他、マルコ・ポーロの旅行記については以下を参照のこと。  
W.Marsden ed., *The Travels of Marco Polo* (New York: Dorset, 1987)
3. 『長者マルコ』と *Messer Marco Polo* の関係については、次を参照のこと。  
Travis Bogard, *Contour in Time* (New York: Oxford Univ. Pr., 1972).  
An Min Hsia, "The Tao and Eugene O'Neill," Diss. Indiana Univ. 1979.
4. John H. Stroupe, "O'Neill's *Marco Millions*: A Road to Zanadu," *Modern Drama*, 12 (Feb. 1970), 377-382.
5. Jackson R. Bryer ed., "*The Theatre We Worked For*": *The Letters of Eugene O'Neill to Kenneth Macgowan* (New Haven: Yale Univ. Pr., 1982), p.51.

6. 図A

	第 三 場	第 四 場	第 五 場
国 名	Persia	India	Mongolia
宗 教	Islamism	Hinduism	(Taoism)
マルコのアクション <イノセンス> → <立派な商人>			
位 置	周 辺	周 辺	中 心
対 娼 婦	cannot kiss her	kisses her for betting	after spending a night with her
対 商 人	does not join them	try to join them	join them at the center
対 各 国 の 人 々	full of curiosity toward them	indifferent	hardly glances at them

7. 図B



poem=soul  
 firm=society

8. Quoted by Barrett H. Clark in *Eugene O'Neill* (New York: Dover, 1947), p.153.



9. 増田義郎、『新世界のユートピア』（研究社）1971年。71～72頁。コロンブスの航海については以下を参照のこと。Robert Grün, *Christoph Columbus: Das Bordbuch* (Germany: Horst Erdmann Verlag, 1970). 『コロンブス航海誌』尾鍋輝彦、原田節子訳（講談社）1971年。

10. 増田（上掲）に加え、以下も参照のこと。

Boies Penrose, *Travel and discovery in the Renaissance 1420-1620* (Boston: Harvard Univ.Pr., 1952). 『大航海時代 旅と発見の二世紀』荒尾克己訳（筑摩書房）1985年。

11. 勿論、それ以前にも以後にもアイルランドからの移民はあるわけだが、ここではオニールの父親の移民した時期を選んでみた。尚、アイルランド移民については以下の文献を参照のこと。

Lawrence J. McCaffrey, *The Irish Diaspora in America* (Washington, D.C.: The Catholic Univ. of America Pr., 1976).

Kerby A. Miller, *Emigrants and Exiles: Ireland and the Irish Exodus to North America* (Oxford: Oxford Univ. Pr., 1985).

12. Miller, p.131.

13. Girgus は、アメリカとそこに新天地を求める人々との関係を、sexual desire になぞらえて、次のように述べている。Femaleの要素を持った yin としての中国と、male、yang の要素を持ったマルコの間物語にも、同じような無意識的な動機を見ることが出来よう。

“America was constructed on, in Paul Ricoeur’s phrase, ‘a semantics of desire’. The relationship of sexual desire to ideology was embedded deep within the consciousness that shaped American culture. From our beginning America was seen in terms of pastoral feelings and beliefs that defined the land sexually as feminine. According to these metaphors and images, the land was virgin and female while men were hunters or yeoman farmers who conquered and lived off the wilderness. The disruptive energy of the unconscious that animates the dialog between desire and consensus in American literature and culture originates in this initial conception of America as a land of desire. Moreover, the

land as a projection of sexual desire re-enforces the idea of the New World as a version of paradise.” Sam B. Girgus, *Desire and the Political Unconscious in American Literature* (London: Macmillan, 1990), p.28.

14. 真木は、量、質、可逆性、不可逆性、の組合せにより、基本的な時間形態を、原始共同体型（反復的な時間）、ヘレニズム型（円環的な時間）、ヘブライズム型（線分的な時間）、近代社会型（直線的な時間）、の四つに分けている。この分類に従えば、マルコの物語における、〈成長〉は、直線的な時間に従っているということになる。真木悠介、『時間の比較社会学』（岩波書店）1981年。
15. McCaffrey, p.71.
16. Eugene O'Neill, *Long Day's Journey Into Night* (New Haven: Yale Univ. Pr., 1956), p.146.
17. 直線的運動のあとに、現実としてのパラダイスが有り得ないという悟り。それが、オニールが要請されてもアイルランドを訪れなかった理由でもあろう。中国がアイディールな土地でないと悟ったオニールにとって、アイルランドは唯一この地上で残された希望の可能性のある土地として、父親を通してのみ知る場所として、未知のまま残しておきたかったのかもしれない。
18. サウンドイフェクト等、『長者マルコ』におけるパラ・テクスチュアルの重要性については、Waincott が指摘している。Ronald H. Waincott, *Staging O'Neill* (New Haven: Yale Univ. Pr., 1988). なお、パラ・テクスチュアルについては次を参照のこと。  
Mark Kobernick, *Semiotics of the Drama and the Style of Eugene O'Neill* (Philadelphia: John Benjamins, 1989).
19. コードとしての登場人物名については以下を参照のこと。  
Marvin Carlson, *Theatre Semiotics* (Bloomington: Indiana Univ. Pr., 1990).
20. マルコは、“immortal soul”を持っているというが、彼の soul は、その〈詩〉と共に一幕五場で〈娼婦〉により〈喪失〉されている。もっとも、“immortal

soul”を彼の中の物質文明の不屈さと捉えるなら、彼はそれを持っていると言えよう。

21. オニールの劇の劇空間のセノグラフィーについては以下を参照のこと。  
内野儀、「オニールとメロドラマー三つの『ページェント』劇における劇空間とセノグラフィー」。黒川欣映編、『現代演劇としてのユージン・オニール』（法政大学出版局）1990年。23頁～40頁。
22. 『長者マルコ』には、プロローグとエピローグが付いている。本文中に述べたとおり、プロローグでは、一瞬とはいえ生死の超克が示される。エピローグでは、観客席に座り、『長者マルコ』の芝居を観ていたマルコが、観劇を終え、リムジンで劇場をあとにする。〈動〉の世界を包含する〈静〉の世界、という構図を観てきた我々（観客）は、今、プロローグの立場に立ち、エピローグをフレームにするのか。はたまた、フレームされるのは、プロローグなのか。これについては、別の機会に考えてみたい。