

# 演技することの考察——*The Great God Brown*

A Reflection upon an Acting

森野和弥

O'Neillの劇はパイプ・ドリームに関するものである、とよく言われる。*Beyond the Horizon*のRobertとAndrewのように、登場人物は現実とはかけ離れた見果てぬ夢を抱きつづける。あるいは、*The Iceman Cometh*のバーの人々、*A Touch of the Poet*のCon Melodyのように、過去の栄光、ドリームを現実だと思いつづけようとする。現実とドリームの二つの世界に同時に住む人々。ドリームとは、なりたかった自分を演技すること。夢を見ることは、actorとしてactingすること、その演技を見ている自意識はaudienceといえよう。前述の登場人物たちは、頭の中で自分が演技するのを観ている。夢と現実、現在と過去の二元性が生み出すギャップを舞台の上で表現しようとする時、必然的に、演技、ということを考えることになる。O'Neillのドラマは、パイプ・ドリーム、つまりactingに関する劇、メタ・ドラマといえよう。

## 1. Acts

O'Neillの劇には演技する人々が数多く描かれている。*A Touch of the Poet*のCon Melodyは、一年のある日、過去の栄光に浸るべく、昔の軍服姿で馬に乗るのを常とする。この馬は、この日のために家計の逼迫をも省みず飼っているものだ。昔の部下たちが、audienceとして彼を称える。*The Iceman Cometh*と同じく、ここでは舞台となる酒場は、そのまま劇場のいいである。この演技を前にして、酒場の裏手の一室、鏡の前で衣装を直し自分の姿に見とれるConの姿は、舞台俳優のそれだ。Abbottの述べるように、Conは、この役作りに失敗した後、別の役に挑むことになり、actingから逃<sup>(1)</sup>れることは出来ない。*All God's Chillun Got Wings*のJim Harrisという黒人も、「白人」という根本的に演技不可能な役柄に挑み、破滅する。*Beyond the Horizon*では、Hornbyの指摘するように、RobertとAndrewは、それ

それぞれお互いの役を acting <sup>(2)</sup> する。

ここでとりあげる *The Great God Brown* では、仮面の使用により、acting は、より明確に、そしてヴィジュアルに表現されている。しかも、俳優は素顔と仮面の両方で演技する。ひとりの登場人物が、二つの仮面を同時に使用し、舞台上で三つの identities を再現する、といったようなことまで起こり、acting がはっきりと意識される。このような素顔と仮面の使い方は、*The Great God Brown* をメタ・ドラマとして成り立たせる。それは、演技することを見せる劇であり、観客は、登場人物の素顔と演技を同時に舞台上に観ることになる。生み出されるのは、Brecht の考えていた“actor”と同様の効果だ。

Brecht の *Life of Galileo* の〈Galileo〉を演じる俳優は、舞台上で Brecht の要求する様な“actor”として登場し、〈Galileo〉を演じる。俳優は、〈Galileo〉という役柄から detach していることを望まれる。*Life of Galileo* の他の装置、例えば、シーンの説明の垂れ幕と同様、このような“actor”の存在は、劇が演じられているという根本的事実に観客の意識を立ち戻らせる<sup>(3)</sup>。同様に、*The Great God Brown* の、例えば、Dion を演じる俳優は、素顔で Dion という登場人物を演じ、その Dion は仮面を付けて、〈actor〉として〈Pan〉を演じる。リアリズムとは程遠い、椅子と机を置いただけの裸舞台（初演時の演出による）と共に、素顔と仮面の同時使用は、演技の虚構性を意識させる。

観客が、劇、を意識するとき、彼は、a play と同時に“a play within a play”も同時に観ていると言えよう。ここで、わかりやすいように、“a play within a play”を〈a play〉、その中の audience、actor を〈audience〉、〈actor〉とする。Audience は、a play と同時に〈a play〉をも同時に観ているのであり、a play の登場人物としての Dion、Cybel は、仮面をとって〈a play〉の〈actor〉を眺める〈audience〉でもある。（勿論、〈actor〉でもある。）Dion は、a play の stage では、仮面をはずした素顔の登場人物であり、〈a play〉の〈stage〉では、〈Pan〉の仮面をつけた〈actor〉である。そして、枠組みをこの世界そのものと取るならば、これら一連の劇構造を観ている我々 audience も ACTOR には変わりはない。私達の演技を観ている AUDIENCE は、GOD とでも言えるのだろうか。その前では、ACTOR は、walking shadow に過ぎない。世界は舞台。テアトル・ムンディのトポスをも

ちだすまでもなく、舞台の acting には、現実世界の ACTING が鏡のように反映されている。ここで舞台という枠組みも三段階に区分できよう。STAGE としての WORLD (この世界)、theater という stage、そして〈a play〉は、〈stage〉で演じられる。

## 2. Masks

Erikson によれば、人の成長は 8 段階とされる。それぞれの段階で、個々人は自分自身を規定しなければならない。つまり、古い identity を捨てて新しい identity を確立するわけである。Identity とは従って、学んでいくものである。人は、限界のないナルシズムの状態から、様々な identity を身につけていく。<sup>(4)</sup> Identity という名の様々な仮面。Erikson によれば、8 回は変えなければならないその仮面。

一方、*The Great God Brown* の dramatic text によれば、この劇で使用される仮面は、舞台進行と共に、つまり、dramatic world の時の流れと共に、変化していく。Actor が様々な役を演じるという演劇の特徴に加えて、仮面の使用は登場人物の成長に伴う identity crisis の考察にはうってつけであろう。O'Neill 自身、この crisis の再現のための仮面使用について推奨している。<sup>(5)</sup>

... I hold more and more surely to the conviction that the use of masks will be discovered eventually to be the greatest solution of the modern dramatist's problem as to how — with the greatest possible dramatic clarity and economy of means — he can express those profound hidden conflicts of the mind which the probings of psychology continue to disclose to us.<sup>(6)</sup>

しかし、ここで考察したいのは、そのように変化する仮面、onstage identity と、素顔としての offstage identity の関係である。

Acting は、常に、onstage identity と offstage identity の二つを要求する。Onstage identity とは、一般的に、俳優が演じる舞台上での役のことであり、offstage identity とは、楽屋での素顔の俳優である。*The Great God Brown* では、この関係が〈a play〉において考察される。〈Onstage identity〉は、

〈a play〉の中で登場人物が仮面を付けて演じる役であり、〈offstage identity〉とは、〈a play〉の外で登場人物が仮面を外して演技するときのものである。観客には、この二つの identities の区別は、登場人物の仮面の取り外しによって示される。

The novelty here was not in changing masks but in using the actor's face in conjunction with the mask...<sup>(7)</sup>

Wainscott の言うように、一般的には舞台の外にある offstage identity を舞台上に持ち込んだことが、*The Great God Brown* の特徴であり、演技についての考察もここから始まることになる。

### 3. Onstage Identity と Offstage Identity

〈Onstage identity〉と、〈offstage identity〉を共に舞台の上に再現するために、*The Great God Brown* では、素顔の登場人物が、自分自身の〈acting〉について語る、という方法が取られている。二幕一場、Cybel の部屋における、彼女と Dion の間のやりとりがそれである。Cybel は Dion にとって、ただ一人仮面を外し素顔を見せることのできる人物である。〈A play〉における自分たちの〈acting〉について語る彼らの口調は、舞台の前に、楽屋でお互いの演技について語り合う役者のようだ。*A Touch of the Poet* の Con の姿に通じる。

I [Cybel] never puzzled them with myself. I gave them a Tart. They understood her and knew their parts and acted naturally. And on both sides we were able to keep our real virtue, if you get me (She plays her last card — indifferently).<sup>(8)</sup> (333)

A play の登場人物である Cybel (“I”) は、〈a play〉では 〈a Tart〉という役を演じている。世間 (“them”) では娼婦で通っている彼女は、〈a Tart〉の仮面を外すことにより 〈a Tart〉の役からは detach することができる。彼女が、〈a Tart〉としての自分 (“her”) について語るこの台詞は、いかにして演技するかという彼女の演技論であると同時に人生論となっている。

〈A play〉を象徴する二人の仮面は、共に自動ピアノの上に置かれている。(いかにもアメリカ的なこの自動ピアノは、〈acting〉を明示するテーマ音楽に使われる。) 仮面を脇に置き、〈acting〉を放棄したところで、〈acting〉について語る二人。二人は、トランプの一人遊びをしている。Card playing をしながら、role playing (〈acting〉) について語り合う彼らの姿は、囲碁をしながら世界を語る仙人のようだ。Cybel は、Dion に教え諭す。

Remember, it's all a game... (339)

Role-playing (〈acting〉) も、本質的には、card playing と同じく “a game” に過ぎない。劇場の控室としての、Cybel の部屋の、その自立した、〈a play〉から隔絶した空間。その中で、Dion は仙人の如く “spiritual calm” を保ち、Cybel は大地母神 (“Mother Earth”) 然として 〈a play〉を見守る (335)。〈A play〉に対する彼らの detach した態度は、Brecht の “actor” のそれであり、また、*wu-wei* とも言えよう。

Life's all right, if you let it alone. (331)

*The Great God Brown* における仮面の使用を、Robinson は、*maya* に結びつけている。<sup>(9)</sup> 表面的なことと本質的なこと。仮面を付けることと付けないこと。Onstage identity と offstage identity。Cybel の台詞に則して言えば、“a Tart” と “our real virtue”。

#### 4. 〈Successful Actor〉と〈Unsuccessful Actor〉

*The Great God Brown* では、identity は、〈stage〉という概念を基に、演技される identity (〈onstage identity〉) と、演技を離れ stage をおりの identity (〈offstage identity〉) に分けられる。〈Onstage identity〉と〈offstage identity〉の関係は、社会の中の仮面を付けた自分 (mask) と本来の素顔の自分 (soul) との間の葛藤とも言える。ここでは、〈a play〉の劇空間を〈society〉、仮面を取った登場人物の自我を〈soul〉と呼ぶことにする。

*The Great God Brown* では、〈actor〉はまず〈offstage identity〉 (soul) が持てるかどうかで、〈successful actor〉と〈unsuccessful actor〉の二つに

分けられる。A play の成功の一要素は、audience の a play に対する applause である。〈A play〉の成功も同じことだ。〈A play〉の場合、〈actor〉と〈audience〉が同一人物、という点に注目したい。山崎の言うように、自己は自身の中に自己の観客を持つ。〈Successful actor〉の場合は、〈offstage identity〉を持った〈audience〉としての自己、〈soul〉が、〈onstage identity〉を持ち 〈society〉の中で 〈acting〉する 〈actor〉を 〈applause〉する。

〈Successful actor〉である Cybel は、演技すべきとき、場所を心得ていて、自由に仮面を取り外し、演技することに困難を感じない。前述したように、“a Tart”という社会に向けた〈顔〉(〈onstage identity〉)と、自分の〈acting〉を見つめる 〈audience〉としての 〈offstage identity〉 (“our real virtue”) が調和を保っている。“... all I care about is playing.” (335-36) という彼女にとって、〈onstage identity〉と〈offstage identity〉を使い分けることが、“the job of existence” (337) なのである。

You may be important. . . only the you inside is. The rest is earth. (337)

「内なる自分」、すなわち確固とした 〈offstage identity〉を持つことが、〈a play〉を成功させ、社会において生きていくことを可能にする。

〈Unsuccessful actor〉の場合は、〈audience〉が、〈actor〉の 〈acting〉を 〈applause〉しない。(これは、a play に関しても同じこと。)そこには、〈soul〉と〈society〉、〈onstage identity〉と〈offstage identity〉、〈actor〉と〈audience〉の対立が、inner conflict として、個人のなかに認められる。〈onstage identity〉と〈offstage identity〉が win しようと 〈battle〉を繰り広げる。

〈Onstage identity〉と〈offstage identity〉が、〈battle〉を繰り広げている Dion と Brown は共に、〈unsuccessful actor〉である。彼らの 〈battle〉は、確固とした 〈offstage identity〉を持っていないが故であり、彼らの 〈offstage identity〉は、*The Good Woman of Setzuan* の Shen Te (Shui Ta)と同じように、〈acting〉をしていても常に、〈onstage identity〉に自分を乗っ取られるのではないかと思っている。<sup>(11)</sup> 〈Onstage identity〉と〈offstage identity〉の二つの identities の存在を容認し、自分自身を規定する事が出来ない彼らには、identity crisis が起こっていると見えよう。二人とも“the job

of existence”としての〈acting〉を続けることが出来ない。Actor がそうであるように、演技が成功することはない。

## 5. How to Act

〈Successful actor〉であることは、〈onstage identity〉と〈offstage identity〉の使い分け、仮面の取り外しに習熟している、ということだ。それに対して、〈unsuccessful actor〉の Dion、Brown が求めているのは、いつも変わらぬ “the I — one and indivisible” (316)、“I” (259)である。彼らの〈offstage identity〉は、〈onstage identity〉に対して、“outgrown” (316)、“beyond” (317) する事を望んでいる。

Margaret が愛しているのは、Dion が仮面をつけた、〈onstage identity〉としての〈Dion〉である。〈Actor〉として彼は、“a romantic actor’s passion” (317) を伴った台詞により、彼女に愛を囁く。

DION. . . . You love me! You know you do! Say it! Tell me! I want to hear! I want to feel! I want to know! I want to want! To want you as you want me!

MARGARET. (*in ecstasy*) Oh, Dion, I do! I do love you!

DION. (*with a ironic mastery — rhetorically*) And I love you! Oh, madly! Oh, forever and ever, amen! You are my evening star and all my Pleiades! Your eyes are blue pools in which gold dreams glide, your body is a young white birch leaning backward beneath the lips of spring. So! (*He has bent her back, his arms supporting her, his face above hers*) So! (*He kisses her*). (317)

感嘆符の連続 (Dion と Margaret の間では、この場面、64 回に及ぶ) と大袈裟な言葉遣いによるセンチメンタルな三文芝居のこのシーンは、演技、つまり、〈onstage identity〉の披露の場だ。最後は、歌舞伎の大見栄に匹敵するような、決めのポーズ、Dion のキス。この後、ライトはフェイド・アウトし、“intense blackness” と “silence” (318) が訪れる。三文芝居の幕は下りる。しかし、*The Great God Brown* は、始まったばかり。Dion は、〈onstage identity〉を “beyond” すべく、〈offstage identity〉を舞台に乗せようとす

る。Margaret は、それを認めることが出来ない。〈Offstage identity〉の企ては失敗し、Dion は、“I’ll never let you see again” (318) と言わざるを得ない。

演技するときを、つまり〈stage〉を的確に捉えることが出来ない彼らは、逆に〈offstage identity〉になるべき時に、仮面を付けてしまう。一幕三場、演技を中止するべきときに演技を続ける Dion に、“Stop acting.” (330) と言い、〈offstage identity〉を取り戻させようとするのは、Cybel だ。仮面の着脱について習熟していない Dion は、Cybel の素顔を見ても、まだ〈onstage identity〉のままで、仮面を付けて演技を続けようとする。Cybel は自分も仮面を付け、“an automatic, nickel-in-the-slot player-piano” のミュージックを流し、〈a play〉のサウンド・イフェクトを用意する。

... I s’pose I got to play with you. (*She takes her mask and puts it on. . . The two masks stare at each other.*). (330)

ドラマチック・テキストでは、“the two persons”ではなく、“the two masks” (イタリック筆者) が見つめ合い、〈a play〉が意識される。

〈Onstage identity〉と〈offstage identity〉を使い分けられない〈unsuccessful actors〉の不自然な演技は、セッティングにも示されている。プロローグ、Dion、Brown は卒業式を迎えている。Margaret は、彼らと三角関係であり、彼女は、仮面の〈Dion〉を愛し、彼女を愛する Brown は、〈Dion〉を妬ましく思っている。Brown は、〈offstage identity〉を持たない玉葱のような人物であり、極めて現代的なキャラクターと言えよう。プロローグの“court-room effect” (320) を持つセッティングで、彼は受動的に判決を待つ立場の prisoner の位置を占めている。

*Billy stands at the left corner, forward, his hand on the rail, like a prisoner at the bar, facing the judge.* (308)

彼は、卒業式に相応しい“evening dress”を着こみ、その表情には“already indicating a disciplined restraint” (307) が窺われる。彼は、社会に“dutifully” (309)、従順に従う prisoner である。Dion が言うように、〈offstage identity〉

の存在にも気づかない。

William Brown's soul lies moldering in the crib his body goes marching on! (345)

彼は、“good-looking, well-groomed, successful provincial American” (339) という〈onstage identity〉を“dutifully”に受け入れていく。〈Offstage identity〉という〈audience〉を持たない彼は、〈onstage identity〉を見つめる自由を持たず、どこまでいっても牢獄の中。プロローグでも、Dionとは異なり、prisonerの位置を占めながらも、仮面をつけてはいない。Prisonerであることが彼の実態なのだ。彼は、involuntaryに〈a play〉の中の〈Great God Brown〉という役を受け入れている。Businessman Brownの社会的成功は、シンメトリカルで整然とした彼の事務所のセッティングにも示されている。彼は、しかし、内面的には空っぽ。〈Offstage identity〉の存在に気づいていない彼は、成功者としての自分の役を〈audience〉のいない、いわば幻想の中で演じているわけだが、彼自身には演じているという意識はなく、これは〈acting〉とはいえない。設計者(設計は芸術のいいである)としては、〈offstage identity〉(soul)のあるDionに叶わないBrownは、Margaretの件に加えて、設計者としてのDionに嫉妬を募らせることになる。Dionによれば、〈Great God Brown〉の実態は、“a successful freak” (347)、無意味な脂肪の塊である。

He's piled on layers of protective fat, but vaguely, deeply he feels at his heart the gnawing of a doubt! (347)

Brownにとってのidentity crisisは、〈offstage identity〉を持ったときに始まる。二幕最後で、〈Dion〉のマスクを手に入れ、突如として、演技すること、〈offstage identity〉の存在に気づいた彼の事務所のセッティングは、三幕一場で変貌する。整然とした事務所の真ん中に(舞台中央)、突如、“a dividing wall” (354)が現れる。(四幕一場も同じ)三幕一場以降、Brownは、Dionの死と共に〈Dion〉の仮面と自分自身の〈Brown〉の仮面を手に入れる。

〈Brown〉、〈Dion〉という二つのdivideされた〈onstage identities〉を持つ

ことになる彼の不自然さは、このセッティングからも醸しだされている。<sup>(12)</sup>

今や divide されてしまった〈onstage identity〉を持つに至った Brown であるが、彼はこれまで、その存在すら気づいていなかった。それに対して Dion は、プロローグで Brown の立っていたのと同じ場所を占めながらも、仮面を付け、意識的なく〈acting〉をしている。彼は、自分を“a cage”の中の“a criminal” (315) と捉えている。彼にとっては、自分の家も“a cage”という名の劇場だ。そこで彼は、母親の“the sole doll” (333) という役を演じる。Role-playing としての母親との関係は、彼によって次のように規定される。

... she played mother and child with me for many years in that house...  
as if god had locked her in a dark closet without any explanation. (333)

プロローグのセッティング同様、“that house” (“a cage”) という〈stage〉に、人は“locked”される。それを意識している Dion の衣装も Brown とは対照的、卒業式には相応しくないものだ。

*He is dressed in a gray flannel shirt, open at the neck, sneakers over bare feet, and soiled white flannel trousers. (310)*

これは、〈Pan〉という、彼の〈a play〉での役のステージ衣装である。Brown の social role が businessman なのに対し、Dion のそれは artist である。彼は、その役のもとでは、偽悪者を気取り、自らを〈Pan〉と呼ぶ。〈Pan〉とは勿論 Dionysus のことである。彼は、〈offstage identity〉を持ち、仮面を外せば牢獄から出ることができる。例えば、Cybel の部屋でのように。

この法廷のようなセッティングのプロローグでは、Brown が終始、舞台の脇、被告席にいたのに対し、Dion はそこから舞台の中央、裁判長の席へ移動する。彼の〈offstage identity〉は、だが、Cybel の言うように〈onstage identity〉に打ち勝とうとして失敗し、〈acting〉は成功しない。

You still want to win — a little bit —. (336)

Brown は幕が進み時がたつにつれて、社会への順応度を高めていく。それ

はドラマティック・テキストにおける、彼の呼称に表れている。プロローグでは、“BILLY”であったそれは、一幕二場で実業家として再び登場したときには、“BROWN”という family name で示されている。名前は、社会によって構成される一つのルール体系だ。名前は、その持ち主に社会の中で演じるべき役柄、〈onstage identity〉を与える。

名前の持つ社会性は、舞台上では、仮面によってヴィジュアルに表されている。三幕二場、〈offstage identity〉、つまり〈soul〉としての Brown は、社会的ルールによって規定される 〈onstage identity〉としての〈Brown〉の仮面、そして〈Dion〉のそれが実体を持ったものであるかのように語りかける。あるいは Dion は、自分の仮面に、“prayers for the dying” (341) を行い、その〈Dion〉の仮面は、Margaret、Captain によって、実体を持った Dion として捉えられる。

Brown は、しかし、終には、Dion 同様、このルールへの反乱を望むようになる。

DION. I love Margaret. I don't know who my wife is. (337)

BROWN. To hell with Dion! To hell with Billy Brown! (357)

Brown は、名前の無い “someone” になろうとする。しかし、名前が無いということは “guilty” なのだ。名前（これも一つの仮面）をつけて演技の出来ないものを、社会は許さない。〈Brown〉、〈Dion〉という二つの 〈onstage identities〉 を放棄した Brown に Cybel は警告する。

They are hunting for someone!... They've got to absolve themselves by finding a guilty one! They've got to kill someone now, to live! (372)

名前をつけて 〈acting〉 の出来ないもの、いつも変わらぬ “the I” を求めようとしてしまう者の安住の場所は、死だ。仮面を付け、演技することに疲れた Brown は、演技の中止を、“The Great God Brown” (363) という 〈onstage identity〉 を血祭りにあげる儀式を、執り行おうとする。

I'll murder this God-damned disgusting Great God Brown who stands like

a fatted calf in the way of our health and wealth and happiness! (363)

“The Great God Brown” という役割を担った仮面は、製図工達によって、まるで本物の死体であるかのように運ばれる。

*... They return in a moment, carrying the mask of WILLIAM BROWN, two on each side, as if they were carrying a body by the legs and shoulders. They solemnly lay him down on the couch and stand looking down at him. (371)*

〈Onstage identity〉としての〈Brown〉の死をヴィジュアルに表現するシーンだ。しかし、〈Brown〉を殺し、素顔のみで生きようとすることは、社会的には許されない“someone”になることである。それを悟った Brown は自分から死を選ぶ。彼の死の場面。彼は死を承知で、舞台の外にいるはずの自分の追手（〈Brown〉 殺害の容疑で彼を追っている）に向かう。

*He... makes a gesture as if flinging French windows open. (373)*

ここで audience が stage に観るのは、“gesture”をする Brown の姿である。そして彼は何処からともなく飛んできた弾丸によって死ぬ。これは内面的には、“the I” を求める自殺である。しかし、Brown の殺害者は offstage、すなわち客席、舞台のそで、あるいは、それらが代表する現実世界にいるのかもしれない。

〈Offstage identity〉としての Brown も Dion も共に死ぬ。〈Brown〉の殺人者を捜す Captain に仮面を付けていない Brown の名前を聞かれた Cybel は、ただ “Man!” (375) とのみ答える。

CAPTAIN. *(comes just into sight at left and speaks front without looking at them — gruffly)* Well, what's his name?

CYBEL. Man!

CAPTAIN. *(taking a grimy notebook and an inch-long pencil from his pocket)* How d'yuh spell it? (375)

## 6. Mother

仮面の使用は、O'Neillにとって、自分のテーマを舞台上に、より純粹に表現する手段であったように思われる。O'Neillは、理想的な演技は仮面を付けて行われるべきだと述べている。

Why not give all future Classical revivals entirely in masks? *Hamlet*, for example. Masks would liberate this play from its present confining states as exclusively a “star vehicle.” We would be able to see the great drama we are now only privileged to read, to identify ourselves with the figure of Hamlet as a symbolic projection of a fate that is in each of us, instead of merely watching a star giving us his version of a great acting role.<sup>(13)</sup>

In *The Great God Brown*, I would now make the masks symbolize more definitely the abstract theme of the play instead of, as in the old production, stressing the more superficial meaning that people wear masks before other people and are mistaken by them for their masks.<sup>(14)</sup>

この劇の抽象的テーマを舞台上に現出させるものは、仮面の他にもある。暗いライティング。ドアも無く、境の不明瞭な舞台。そこに流れるノスタルジックな music。記憶の底の心象風景を再現するかのような簡潔な舞台は、*The Great God Brown* に象徴性を持たせる。Wainscott のいうメモリーの要素を付加する。<sup>(15)</sup>心の奥底に誰もが持っている〈onstage identity〉と〈off-stage identity〉の葛藤。それは、人間が存在する限り、繰り返されていくものである。従って、この劇でも時は円環する。Brown が “Man” として死ぬと共に、二つの identities をめぐる物語は終わる。再び幕が上がると、Margaret と Dion の子供たちの卒業式。このエピローグは、プロローグと同じ台詞、同じセッティングから成っている。Margaret は母親として、Billy (少年 Brown) の母親と同じことを呟く。

MARGARET. But the nights now are so much colder than they used to be. Think of it, I went in moonlight bathing in June when I was a girl. It was so warm and beautiful in those days. (376)

MOTHER. The nights are so much colder than they used to be! Think of it, I once went moonlight bathing in June when I was a girl — but the moonlight was so warm and beautiful in those days, do you remember. Father? (309)

同じセッティングに同じ台詞。18年後、同じことが繰り返される。これは、Cybelの台詞を裏付けるものだ。

Always spring comes again bearing life! Always again! Always, always forever again! — Spring again! — life again! — summer and fall and death and peace again! — (*with agonized sorrow*) — but always, always, love and conception and birth and pain again — spring bearing the intolerable chalice of life again! — (*then with agonized exultance*) — bearing the glorious, blazing crown of life again! (*She stands like an idol of Earth, her eyes staring out over the world.*). (375)

エピローグとプロローグで繰り返されるこの構図。共通しているのは母親と子供たち。違うのは、“Father”の有無。男である Dion と Brown は、〈battle〉で死んでしまった。この“family photo”は、Cybelの台詞にあるように、何度も何度も帰るところ、‘home’である。‘Home’、すなわち〈onstage identity〉と〈offstage identity〉が調和するところ。O’Neillは、生涯‘home’を求め続けた。The Great God Brownでは、このような形でそれが示されているといえよう。

生涯‘home’を求め続けた O’Neill であるが、彼は、‘home’と呼べるようなものを持つには到らなかった。Brownは、〈Dion〉の仮面を手に入れることによって、Margaretとの‘home’を持とうとする。〈Dion〉の仮面を付けた彼は、Margaretに促されて家に帰ろうとする。しかし皮肉にも、彼が舞台を去ると、そこには母親を中心とした“family photo”が形成される。

*The SONS group around her [Margaret], as if for a family photo* (351)

女性を中心とした‘home’のイメージ。ここに O’Neill が女性に求めていたものが伺われる。 *The Fountain* の Beatrice に端的に示されているように、女性は常に帰るところ、“Mother” (352) として描かれる。“Mother”としての Margaret は、“you must be worn out. Let’s go home.” (352) と、子供を守る母親のように、〈Dion〉を演ずる Brown を “home” へ連れていこうとする。 Margaret ばかりではない。 Cybel も “Mother” (339) として、 Dion に語りかけ、彼と共に O’Neill 特有のピエタ像を舞台上に再現する。

*She speaks strangely in a deep, far-off voice — and yet like a mother talking to her little son. (339)*

DION (*taking off his mask, wearily comes and sits down at her [Cybel’s] feet and lays his head in her lap — with a grateful smile*)  
You’re strong. You always give. You’ve given my weakness strength to live. (336)

一幕三場、舞台の中央で Dion の額に優しく手を置く彼女は、Cybele(大地母神)<sup>(16)</sup> であり、娼婦マリアである。この時、Dion は夢見心地に聖書から引用する。

And He laid his hands on them and healed them. (329)

O’Neill の物質文明に対する嫌悪を考えたとき、これは、社会の中での競争を基とする男性原理に対する女性原理、‘home’の構図でもあろう。‘Home’とは、女性、つまり *The Great God Brown* に則して言えば、〈successful actor〉となり、〈a play〉を成功させることである。そのためには、〈onstage identity〉と〈offstage identity〉、二つの identities の存在を認め、調和を図ることが必要である。それは、〈actor〉ばかりでなく、〈audience〉をも含めた、〈soul〉と〈society〉の間の和解でもある。Dion、Brown が体験しなければならなかった battle のない、O’Neill 流パラダイスといえよう。だが、誰もこのパラダイスに行くことはできない。Brown も夢見ていた〈Dion〉の仮面を手に入れるが、破滅する。ロマンティックな *Beyond the Horizon* では、手つかずに残されていた夢の仮面の否定。晩年の *The Iceman Cometh* などが示している

ように、夢の実現よりも、現実と夢の共存、つまり、確固とした〈offstage identity〉を持った〈acting〉という行為が肯定される。そのような〈acting〉の先に、〈soul〉の安らぐ所、‘home’は存在するのだろうか。〈Acting〉は、二面性を現出させるだけでなく、一元性への道でもある。

### 注

- (1) O'Neill の作品を “quest motif” を基に論じる Abbott は、*A Touch of the Poet* のような、後期の O'Neill 作品では illusion が重要な意味を持ってくると指摘する。Illusion を持つことは、演技することである。

“O'Neill shows us what happens when a man like Melody becomes disillusioned. He cannot live with reality. To face his own failure would mean death, and so he adopts another role. . . One illusion is replaced by another, . . .” Anthony S. Abbott, *The Vital Lie* (London : The Univ. of Alabama Pr., 1989), p. 124.

- (2) Richard Hornby, *Drama, Metadrama, and Perception* (Lewisburg : Bucknell Univ. Pr., 1986), p. 82.

- (3) Brecht における “distancing actor” については、次を参照のこと。

Paul Hernadi, *Interpreting Events : Tragicomedies of History on the Modern Stage* (Ithaca : Cornell Univ. Pr., 1985), pp. 115-49.

Bert O. States, *Great Reckonings in Little Rooms : On the Phenomenology of Theater* (Berkeley : Univ. of California Pr., 1985), pp. 119-28.

Susan Bennett, *Theatre Audiences : A Theory of Production and Reception* (London : Routledge, 1990), pp. 148-74.

- (4) 同様のことを Freud は以下のように述べている。

“Originally the ego includes everything, later it detaches from itself the external world. The ego-feeling we are aware of now is thus only a shrunken vestige of a far more extensive feeling — a feeling which embraced the universe.” Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents* (1930), trans. Joan Riviere (Garden City, N.Y. : Doubleday), p. 6.

- (5) Hornby (*op. cit.*)の言うように、identity を考察するのに演劇ほど格好の場所はないであろう。

“Theatre, in which actors take on changing roles, has, among its many other functions, the examination of identity.” p. 70.

- (6) Eugene O'Neill, "Memoranda On Masks." 1932 年執筆、*American Spectator* に掲載されたこの小論は、以下に収録されている。Travis Bogard ed., *The Unknown O'Neill: Unpublished or Unfamiliar Writings of Eugene O'Neill* (New Haven: Yale Univ. Pr., 1988), pp. 406-11.
- (7) Ronald H. Wainscott, *Staging O'Neill: The Experimental Years, 1920-1934* (New Haven: Yale Univ. Pr., 1988), p. 190.
- (8) Eugene O'Neill, *The Great God Brown in Nine Plays* (New York: The Modern Library, 1941). 以下の引用のページ数は、この本による。
- (9) James A. Robinson, *Eugene O'Neill and Oriental Thought* (Carbondale: Southern Illinois Univ. Pr., 1982).
- (10) 山崎正和、『演技する精神』（中央公論社）1983 年。
- (11) 念願の〈Dion〉の仮面を手に入れ、Dion になりすまして Margaret と夫婦を演じる Brown。彼は、自分の〈offstage identity〉により〈Dion〉という〈onstage identity〉を変えようと試みるが、逆に〈Dion〉の仮面 (Dionysus) に支配される。  
"He [Brown] disappears, but reappears almost immediately in the mask of DION. He is imposing a terrible discipline on himself to avoid dancing and laughing." (370)
- (12) Wainscott (*op. cit.*)は、*The Great God Brown* の初日の舞台について、次のように述べている。  
"The sets of III. 1 and IV. 1 were an odd combination of office and drafting room... With the drafting room at stage right and the filing cabinet repeated left, but he erected an actual door unit at center next to the drop to divide the rooms. Since all other doors were assumed to be offstage, the addition of a door here, especially so late in the play, was an intrusion. The setting filled the stage, was too cramped and literal compared to the others, and seemed stylistically out of place." p. 197.
- (13) O'Neill, "Memoranda" (*op. cit.*), p. 407.
- (14) *Ibid.*, p. 408.
- (15) "The use of music helped to establish a nostalgic mood and then reestablish it at the conclusion of the play, thus framing the drama with a memory device which invited the characters and audience to indulge in the past." Wainscott (*op. cit.*), p. 189.

(16) Bulfinchによれば Cybele は次のように定義される。

“The wife of Cronus, mother of the gods of Olympus, identified with Rhea. In Rome she became known as the Great Mother of the Gods (*Magna Deum Mater*), and was one of the most important deities of the Empire.” Thomas Bulfinch, *Bulfinch's Mythology* (New York : Avenel Books, 1979), p. 897.