

ラザロ笑えり？
——オニールの寺院としての劇場

(*Lazarus Laughed* ?
——the Theater as a Temple)

森野和弥

ニーチェ (Nietzsche) の『悲劇の誕生』 (*The Birth of Tragedy*, 1872) は、ロゴス (対話) を主体とした近代劇に対し、演劇の原点にある楽劇としてのギリシャ悲劇の復活を提唱した。それは、陶酔の中で神との合一を目指す、ディオニソスの体験の再現である。ニーチェの観念を舞台上に実現するために考えられたのが、アッピア (Adolphe Appia)、クレイグ (Gordon Craig) による「新しい演出術」 (the New Stagecraft) である。それは、プロットや台詞よりも音楽、ダンス、マイム等を重視し、光 (特殊な照明)、人形の様な俳優の動き等により抽象的な舞台作りをする。これを受け継いだのが、ラインハルト (Max Reinhardt) による「五千人劇場」 (the Theater of the Five Thousand) だ。¹ 幻想的な色彩と光の演劇では、舞台と観客は一つになり、アクションの切れ目は、劇場全体に拡がっていく音楽、そしてリズムカルなコロスの歌声で埋め尽くされる。

アメリカ演劇の近代化を一手に引き受けたオニール (Eugene O' Neill) もこの新しい波と無縁ではいられなかった。アッピア達の影響を受けたマクゴウエン (Kenneth Macgowan) の『未来の劇場』 (*The Theater of Tomorrow*) は 1921 年に出版され、² オニールの『ラザロ笑えり』 (*Lazarus Laughed*, 1927、以後『ラザロ』) は、それに答えるかたちで執筆された。³ オニールは、この新しい劇を “An Imaginative Theater” と呼び、その意味するところを次のように述べている。

I mean the one true theatre, the age-old theatre, the theatre of the Greeks and Elizabethans, a theatre that could dare to boast — without committing a farcical sacrilege — that it is a legitimate descendant of the first theatre that sprang, by virtue of man's imaginative interpretation of life, out of his worship of Dionysus. I mean a theatre returned to its highest and sole significant function as a Temple where the religion

of a poetical interpretation and symbolical celebration of life is communicated to human beings, starved in spirit by their soul-stifling daily struggle to exist as masks among the masks of living!⁴

彼は、神のいなくなった現代世界、特に物質文明華やかなりしアメリカにおいて、ディオニソス祭祀の復活を目指した。仮面として生きなければならない人間の魂を救済する寺院としての劇場を構築すること、つまり自らの手による新たな神の創造を宣言したのである。寺院としての空間領域は、劇世界内部だけでなく観客席へも拡大されていく。オニールとインタビューしたポール・グリーン (Paul Green) によれば、オニールの頭にあったのは、ミサの様な演劇である。

He hoped someday to write plays in which the audience could share as a congregation shares in the music and ritual of a church service..... he told about his recent efforts somewhat in that direction, the play *Lazarus Laughed*..... What I would like to see in the production of *Lazarus* is for the audience to be caught up enough to join in the responses — the laughter and chorus statements even, much as Negroes do in one of their revival meetings.⁵

『ラザロ』は、そのオニールの言葉を裏付けるかのような劇である。オニールの意図が結果として成功したかは別として、コロスや群衆の発する笑いの波は観客席を覆い、ボガードの言うように、観客をラザロ (Lazarus) と共に高揚させ、ラザロの教えを信じさせるはずであった。⁶そこでは、ラザロという名の神が、「笑い」の福音を伝道しようとする。彼の回りには、照明により常に光が絶えず、その笑いは人々を陶醉させる。つまり、「新しい演劇術」における音楽、あるいはバリ島のケチャ等と同じ機能を「笑い」が果たしているのである。オニールの次の言葉どおり、新しい神と人間の関係がそこには描かれているように見える。

Most modern plays are concerned with the relation between man and man, but that does not interest me at all. I am interested only in the relation between man and God.⁷

人間と神の関係を描くと宣言したオニールは、劇作を通じて神なき時代に神を希求した。神とは一体何か。オニールの劇はこの問いを絶えず繰り返す。従って、オニールの作品を見ていく場合、彼の作り上げようとしている神とは何なのか、そして、その新しい神の創造が劇作を通じて成功しているか、ということを見つけていくのも有意義な一つの視点である。ここでは、『ラザロ』において神が顕現したかどうかについて見ていきたい。

I. 寺院としての『ラザロ笑えり』

新しい神の創造のためにオニールが求めた題材は、聖書だった。ヨハネによる福音書 11 章、12 章に登場するラザロである。勿論これは、キリストによって復活したあのラザロだ。聖書に題材を採ってはいるものの、現代の神として選ばれたラザロにはキリスト教の影は薄い。むしろ彼は、批評家の間ではディオニソスの流れを汲む、ニーチェのツアラツストラ (Zarathustra) にあたるとされる。ともかく聖書の物語を用いることは、背景作りとして成功していると言えよう。⁸

神の創造の意図のもとに構築された寺院としての演劇。『ラザロ』も又、祭祀的空間を舞台上に現出させるために構成されている。そこにおいて顕著なのは、様式美と図式性である。舞台はラザロを中心とした統一を保とうとする。神にあたるラザロは登場人物中、一人だけ仮面を付けていない。舞台上で極めて自然に観客の視線を集めることとなる。ラザロという中心を軸に人物は対照的に配置される。例えば一幕一場、ベサニーのラザロの家のシーンでは、舞台左手に男性の群衆、右手に女性の群衆が登場する。左手には又七人の男性客と七人の老人のコロスが位置を占める。これらの人々は全員仮面を付け、ユング (Carl Gustav Jung) の『人間のタイプ』 (*Psychological Types*, 1921) に従い、七つの年齢と七つの気質の組み合わせにより、四十九の人間に分類されている。(特に、老人のコロスは何の人々より二倍の大きさの仮面を付け、この劇の儀式性を高めている。)⁹ 『ラザロ』における仮面の使用は、マクゴウエンの『未来の劇場』の次の一節を受けたものである。

One can conceive of a drama of group-beings in which great individuals, around whom these groups coalesce, could be fitly presented only under the impersonal and eternal aspect of the mask (275).

場面が変わり、ラザロがアテネ、ローマと旅をするに従い、これらの分類に

性別、国籍等の違いが加えられる。しかし、全体的印象としては、類型的な仮面を付けることにより、登場人物たちは個性というものを抹殺されていると言えよう。深い内面的洞察も見受けられない。心理的葛藤の入り込む余地もない。つまり、彼らは、ラザロのコミュニオンに与かる会衆としてのみ機能しているのである。従って、ラザロが笑わないと、役を失って烏合の衆と化し、舞台上に混乱を引き起こす。

このような図式的に色分けされた群衆の中心にラザロは、死から蘇った男として立っている。彼は寺院の中央に立ち、“There is no Death”という教えを説き始める。舞台は、ラザロと群衆の間で二分割される。ただ、この空間構成は固定されたものではなく、ラザロのもたらす福音が聴衆に受け入れられたか否かによってダイナミックに変化する。光輪のあるラザロという説教師の「笑い」と聴衆との関係、言い換えれば、「笑い」に対する人々の反応は、音響効果、そしてコロス、群衆のダンスにより舞台上に表象される。ラザロが笑うと人々は共に笑い、ダンスをする。ラザロは、その影響力によって自分の空間の領域を拡大する。しかし、「笑い」が受け入れられないときには、ラザロの空間は最も小さくなる。¹⁰祭祀としての目的を達成するためには、ラザロの空間は恒久的に、観客をも含めた寺院全体に拡がる必要があるのだが、これについては第三節で見ることにする。

II. メロドラマとしての『ラザロ笑えり』

『ラザロ』にはもう一つ、新しい神創造への仕組みが隠されている。オニールの父の時代に隆盛だったメロドラマという枠組みの踏襲である。例えば、コロス、群衆以外の主要人物は、メロドラマのように善玉と悪玉に色分けされる。

神としてのラザロは、善、美德の体现者である。彼は舞台に登場するときには既にミスティックとしての完璧さを備えているように見える。彼は一度死に再び蘇り、死の恐れから解放されている(274)。¹¹生死の超越は、「笑い」によるのであり、笑うことにより邪悪な個を棄て、より大きな存在と交わることが出来ると説く。

Away with such cowardice of spirit! We will to die! We will to change! Laughing we lived with our gift, now with laughter give we back that gift to become again the Essence of the Giver! Dying we laugh with the Infinite. We are the Giver and the Gift! (324)

ラザロに対し、悪（殺人者）の記号を担ったカリギュラ（Caligula、同名のローマ第三代皇帝がモデル）は、“I will be Death!”（319）と宣言する。他人に殺されるのを恐れるあまり世界を敵に回し、他人を殺すことに生き甲斐を感じている男だ。カリギュラと同じく、悪（独裁者）としてのティベリウス（Tiberius、同名のローマ第二代皇帝がモデル）は、オニールの作品群で攻撃の目標とされている、現代物質文明、人間の飽くなき欲望も象徴する。ラザロの「笑い」の教えを受けても決して笑わないカリギュラが固執するのは、“my laughter”（319）であり、死を恐れ延命の希望を棄てきれないティベリウスが求めるのは、“hope for me”（351）である（イタリック筆者）。

善の体现者としてのラザロとそれを取り巻く悪の支配する世界。このような単純な人物配置は、黑白のはっきりしたメロドラマに似ていると考えるのは極めて自然であろう。オニールの劇におけるメロドラマ性はつとに指摘されるところであるが、¹²ここではメロドラマについてまわる、煽情的、通俗的といったような否定的意味合いを払拭するブルックス（Peter Brooks）の定義を基に考えてみたい。¹³神を創造するという内発的動機を一人の劇作家に起こさせるような20世紀初めの状況は、メロドラマの勃興期である19世紀初頭、フランスの社会と似通っている。どちらの時代も神の欠如が強烈に意識されていた。オニールは自分の作家としての役割を次のように規定している。

[To] dig at the roots of the sickness of today as I feel it — the death of an old God and the failure of science and materialism to give any satisfying new one for the surviving primitive religious instinct to find a meaning for life in, and to comfort its fears of death with.¹⁴

メロドラマは、ニーチェの「神の死」、そしてスタイナーの言う「悲劇の死」¹⁵に対する19世紀の一つの解答であった。フランス革命後の市民社会の成立とともに盛んになるメロドラマ（ブルックスは、全階層が劇の成立に参加したという意味において、これをメロドラマの原点とする）の目的は、現実の世界の背後に隠された倫理的価値（moral occult）を明らかにすることにある。現実世界は、善悪に代表される、あらゆる二元性のメタファーであり、メロドラマは、この現実の向こう側で繰り広げられる葛藤を扱っているといえる。登場人物達は、この背後の価値を指し示す純粋な記号に過ぎず、指示関係を不明瞭にするような深い心理的性格付けはされていない。観客は何の躊躇もなく記号と倫理的価値を結びつけることができ、記号間の関係の把握、つまりはその指し示す

倫理的秩序の確立に専念することができる。ドラマには、倫理的価値を決定する見えざる力(large moral force)が働いている。善悪は和解することなく、善の確認と悪の駆逐によって物語は終結する。オニールにも背後の力(force behind)という考え方があるというのはあまりにも有名である。¹⁶神の死の後、市民社会で必要とされたのは、現実を陰で支える倫理的価値体系であり、それは、神の前ではなく、市民の前で再確認される必要があった。メロドラマの役割は、日常世界では見ることのできない倫理性を舞台上に表出させ、善悪を公衆の面前で決定することであり、善のアイデンティティーの確認のために裁判シーンが多用された理由もそこにある。

以上のことから、メロドラマの一般的パターンは、善のアイデンティティーが悪の存在のために認識されないことに始まり、観客及び劇世界の人々が善悪を発見することで終わる、といったようなものとなる。これは、喜劇のパターンと同じである。だが、喜劇が、新しいカップルの誕生により、父に代表される古い秩序が壊され、新しい社会が生まれることで終わるの対し、メロドラマでは、古い社会、父の権威が再確認されるだけである。又、メロドラマは、悲劇のように、この世での戦いに破れた英雄が、神の下で勝利を得るわけでもない。倫理的価値はこの世で確認されなければならない。

メロドラマの枠組みに則った『ラザロ』が、メロドラマ的決幕に至っているかどうか。それを次節で検討してみたい。(メロドラマのように、最終的にラザロがコミュニティーにおいて認められるか、ということである。)

III. ラザロ笑えり？

『ラザロ』においてオニールは、神を見出したのか、彼の寺院としての劇作は成功したのだろうか。

メロドラマでは、善と悪の関係は、最終的に善の真のアイデンティティーが劇の内部世界に於いて認められて、その世界に失われていたある秩序が戻ってくることで終わる。ラザロと他の人々との関係。それは、演出家と役者、テキストを理解した者とそうでない者の関係、と言い換えてもよい。ラザロは劇の始まる前に奇跡を経験、つまり、テキストを理解した。役者兼演出家のラザロは、役者に「笑い」という台詞を覚え込ませるのだが、覚えの悪い役者たちは、直ぐにそれを忘れてしまう。

だが、問題は役者側だけにあるとは言えない。ラザロの「笑い」と彼のメロドラマ的な誇張された台詞が説得力を持って理解されるに相応しい舞台が用意されていないのである。例えばラザロの何回も繰り返される、“there is no

Death”という言葉の伝達を不可能にしているものは、舞台上に散見する様々な死である。ラザロの笑いはその陶醉のただ中で死をもたらすのだ。これはラザロの説く死の超克の教義の裏付けとして舞台に提出されるのだろうが、効果は全く反対である。目前にある死を超越できるほどには、群衆はラザロの言葉を理解していない。つまり、伝道者との間にコミュニケーションが成立していないのである。又、彼の周りは宗教的対立にも満ちている。例えば、ギリシャ人たちは自分たちの神ディオニソスとラザロを同一視しようとし、他の者は、自分の宗派に都合のいいように彼を解釈しようとする。このためにラザロの周囲には争いが絶えず、彼の家族すらも二分されてしまう（一幕二場）。ラザロのアイデンティティーをめぐる、宗派間に起こった暴動によってラザロの家族は憤死する。その他、人民寺院を連想させるような、ラザロの「笑い」に陶醉した人々の集団自殺等々、ラザロの行くところは死で満ちている。

ラザロのアイデンティティーを曖昧にしているものとしては、彼の妻、ミリアム(Miriam)の存在も忘れてはならない。舞台上で常に観客の視線を集めているラザロの横に寄り添う彼女は、カリギュラ同様決して笑うことはない。ラザロの台詞と舞台上の数々の死の間にあるのと同様の乖離が、ラザロとミリアムの間にも存在していると言えよう。劇の進行とともにラザロが若くなっていくのに対し、彼女は歳を取っていき、終には自ら命を絶ってしまう。“There is no Death”と説くラザロの傍らでのミリアムの死。彼女も他の人々の死と同じく、ラザロの超越性を示すために存在するのだろうが、逆効果である。実は、ラザロ自身も超越してはいないのである。ミリアムの死に際し見せる迷いがその例だ。

Involuntarily one of Lazarus' s hands half-reaches out as if to stop her.....
Miriam! Call back to me! Laugh!.....I am lonely! (346-47)

“Lonely”という告白は、“there is no Death”というラザロのメッセージの純粹性を失わせてしまう。

善の純粹な記号としての存在を危うくされてしまうラザロ。それに加えて、カリギュラ、ティベリウスも実は、悪の純粹な記号とは言えない。ティベリウスは自分についての唯一の真実について語る。

I want youth, Lazarus, that I may play again about her [his mother' s]
feet with the love I felt for her before I learned to read her eyes!

悪逆なティベリウスも、かつては無邪気に「笑う」ことを知っていた(339)。ラザロが指摘するように、どんな人間も悪の仮面の下に善を具えているのだ。カリギュラとティベリウスも人間としての脆さを隠すことができない。フロイド(Virginia Floyd)の言うように、これはオニール自身の迷いでもある。

.....he veers in two directions, torn between the historical attempt to portray Caligula and Tiberius as evil monsters and his own inclination to depict them as vulnerable human beings—victims caught in a web of tragic circumstances that force them to stifle their natural goodness. The dramatist ultimately shows—as the mask-mouth dichotomy suggests—that it is impossible to draw a clear-cut battleline between good and evil as, for example, between two opposing forces—the virtuous Lazarus and the wicked roman tyrants. The terms “good” and “evil” are not mutually exclusive as they apply to O’Neill’s characters.¹⁷

善悪が純粋な記号として機能していない『ラザロ』では、善が最終的に現実世界の中で認められる、といったメロドラマに特徴的な決幕は望めない。結局、ラザロは「笑い」の福音を他の人々に伝えることはできないで終わる。背後にある二元性に基づく倫理的世界は顕現することなく、ラザロ、カリギュラといった記号は曖昧なまま放置される。彼らは、より大きな世界(moral occult)の中で意味づけられることはない。

『ラザロ』のラストは、カリギュラの台詞、“men forget!” (371)で終わる。一時の陶酔の後、それを直ぐに忘れてしまう人間達。カリギュラは、後期の作品のエドモンド(Edmund)等に通じていくオニールの分身であろう。船上で訪れる東の間の忘我をエドモンドは次の様に述べる。

.....for a moment I lost myself—actually lost my life. I was set free! I dissolved in the sea, became white sails and flying spray, became beauty and rhythm, became moonlight and the ship and high dim-starred sky! I belonged, without past or future, within peace and unity and a wild joy, within something greater than my own life, or the life of Man, to Life itself! To God, if you want to put it that way. Then

another time,the moment of ecstatic freedom came. The peace, the end of the quest, the last harbor, the joy of belonging to a fulfillment beyond men's lousy, pitiful, greedy fears and hopes and dreams! And several other times in my life,I have had the same experience. Became the sun, the hot sand, green seaweed anchored to a rock, swaying in the tide. Like a saint's vision of beatitude. Like the veil of things as they seem drawn back by an unseen hand. For a second you see—and seeing the secret, are the secret. For a second there is meaning! Then the hand lets the veil fall and you are alone, lost in the fog again, and you stumble on toward nowhere, for no good reason!¹⁸

このミステイシズム的体験は、『氷人来る』 (*The Iceman Cometh*, 1946) では酒という「笑い」に変容していく。

前世紀の、自分の父の時代に全盛だったメロドラマに反発したオニール。彼の到達した世界は、しかし、神のない、一時の法悦があるだけの世界である。そして安らぎは死とともにのみやって来る。ミリアムを含めラザロの追従者達は皆死に、一度死んだラザロも再び死に、やっと平安を得る。この世ではかみ合うことなく、あの世で安息を見いだすというオニール特有の死のミステイシズムがかいま見える。

寺院とメロドラマという二つの枠組みにより神を創造しようとしたオニールの試みは挫折する。そこには二つの相入れないものが最初から存在していたと言えよう。聖者劇、つまり、結局死んでしまい神の下で認められるという悲劇的主人公は、死なずにこの世で認められるメロドラマの主人公としては適切でなかったのだ。悲劇的題材をメロドラマの形式によって扱おうとしたことが、そもそも矛盾している。ラザロは、メロドラマなら死んではいけなかったのである。

カタルシスのない死の祝祭劇。メロドラマでありながら、メロドラマを解体してしまうようなメタドラマ。悲劇的題材とメロドラマの形式が合体したかのような『ラザロ』は、オニール的モダニズムの端的な例とも言える。写実主義を未消化のまま反写実主義を受け入れざるを得なかったアメリカ演劇の宿命の表れであろう。ラザロの善なる「笑い」の意味は、不可解で、悪としてのカリギュラは笑うラザロに魅かれ、善悪は明確に定義されず、全てが謎のままだ。劇は終わっていないのであり、この出口のなさの中に、現代の神への考え方が

窺われる。悲劇でもメロドラマでも神が表せないとしたら、天上にも地上にも神がいないとしたら、神は一体何処にいるのだろうか。それは、この劇におけるラザロの受け入れられ方に暗示されている。束の間の陶醉としての救済であり、それは後期のオニール作品のテーマでもある。

注

1. 観客に、舞台と一体になれるような幻想を抱かせるために、ベルリン、ロンドン、ニューヨークでは、ヴォルミュラー (Karl Vollmoeller) 作、ラインハルト演出の『奇跡』 (*The Miracle*, 1911) を上演する劇場が、実際に寺院に作り変えられた。
2. Kenneth Macgowan, *The Theater of Tomorrow* (New York: Boni and Liveright, 1921) .
3. Leonard Chabrowe, *Ritual and Pathos: the Theater of O' Neill* (Lewisburg: Bucknell Univ. Pr., 1976) を参照のこと。
4. Eugene O' Neill, "Memoranda on Masks." 1932年執筆、以下に収録。Travis Bogard ed., *The Unknown O' Neill: Unpublished or Unfamiliar Writings of Eugene O' Neill* (New Haven: Yale Univ. Pr., 1988) , pp.406-11.
5. Arthur and Barbara Gelb, *O' Neill* (New York: Harper and Row, 1973) , pp.602-3.
6. Travis Bogard, *Contour in Time* (New York: Oxford Univ. Pr., 1972) , p.286.

コロスと群衆の役割については次の様に述べられている。

The importance of the choruses and the crowds lie less in the words they chant than in the sound pattern they create. Their power is aural They seek to convince, not through logic or poetic beauty, but through massed power. (283)

7. Joseph Wood Krutch, Introduction to *Nine Plays* (New York: The Modern Library, 1941) , p.7.
8. モダニスト、オニールはメロドラマが主流であったアメリカの演劇界で、精力的に様々な演劇、様々な時代の動きを一人に取り込もうとした。その点で言えば、同時代の T.S. エリオット (T.S. Eliot) の『寺院の殺人』 (*Murder in the Cathedral*, 1935) 等詩劇との関連も考えられよう。『寺院の殺人』においては、カンタベリー大聖堂の掃除婦がコロスとして重要な役割を持ち、トマス・ベケット (Archbishop Thomas Becket) は神によってではなく、回りの人々によって聖者と認められ、彼らを変革する。後述するように、この様なプロットのパター

ンは、ブルックス (Peter Brooks) の定義するメロドラマとの関連を考えると興味深いものがある。

9. Carl Gustav Jung, *Psychological Types* (New York : Routledge & Kegan Paul, 1921) . ただし、ロビンソン (James A. Robinson) は、この極度に類型的な仮面の使用は、人間をタイプに分けるという観念そのものを超越するためのものだとする。

Eugene O' Neill and Oriental Thought : A Divided Vision (Carbondale : Southern Illinois Univ. Pr. , 1982) .

10. 一幕二場等を参照のこと。
11. Eugene O' Neill, *Lazarus Laughed. The Plays of Eugene O' Neill* (New York : The Modern Library, 1920) に収録。以後の頁数はこの本による。
12. Virgil Geddes, *The Melodramadness of Eugene O' Neill* (Brookfield : Brookfield Players Inc. , 1934) ; John Henry Raleigh, "Eugene O' Neill and the Escape from the Chateau d' If" , in *O' Neill : A Collection of Critical Essays* ed. by John Gassner (Englewood Cliffs : PrenticeHall, Inc. , 1964) , pp. 7-22 ; Mary Miceli Ryba, "Melodrama as a Figure of Mysticism in Eugene O' Neill's Plays" (Diss. , Indiana Univ. , 1977) , etc.
13. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination : Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New York : Columbia Univ. Pr. , 1985) .
14. Travis Bogard and Jackson R. Bryer eds. *Selected Letters of Eugene O' Neill* (New Haven : Yale Univ. Pr. , 1988) , p.311.
15. George Steiner, *The Death of Tragedy* (New York : Oxford Univ. Pr. , 1961) .
16. A.H. Quinn, *A History of The American Drama from the Civil War to the Present Day* (New York : Appleton, 1936) , vol. II, p.199.
17. Virginia Floyd ed., *Eugene O' Neill at Work : Newly Released Ideas for Plays* (New York : Frederick Ungar, 1981) , p.101.

同様のことをハース (Rudolf Haas) は以下のように述べている。

For Lazarus, dying means to "re-enter Infinity," but for O' Neill life remains basically that which Tiberius describes as "the hopeless wisdom of experience." Eros and Thanatos are mixed in this pageant of life, in which the author tries to dramatize lyrically an optimistic philosophy, but actually shows that he is neither in a position to illuminate the theme of immortality intellectually nor dramatically. "A Literary-Historical Assessment of O' Neill",

in Horst Frenz and Susan Tuck ed. *Eugene O' Neill's Critics:Voices from Abroad* (Carbondale : Southern Illinois Univ. Pr., 1984) , pp.141-52.

18. Eugene O' Neill, *Long Day's Journey into Night* (New Haven : Yale Univ. Pr., 1956) , p.153.